

O RETRATO DO SOFRIMENTO DE GREGOR SAMSA EM A METAMORFOSE: DA LITERATURA AO CINEMA

Rita de Cássia Santos do NASCIMENTO*
Rafael de Sousa PINHEIRO**

- **RESUMO:** O presente trabalho trata de um estudo acerca de como é exibido o sofrimento do protagonista Gregor Samsa considerando o processo de adaptação da novela *A metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica. Como objetos de estudo, utilizar-se-ão a produção literária original *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e sua versão adaptada para a linguagem fílmica dirigida por Jan Nemec, no ano de 1975. De cunho qualitativo, a metodologia utilizada para guiar o trabalho é a bibliográfica. Procuraremos explicitar, então, as leituras referenciais à obra kafkiana abordada por autores tais como Blanchot, Anders, Carone dentre outros, correlacionando-as com a percepção crítica de Walter Benjamin, Linda Hutcheon e Eisinstein acerca do cinema e das adaptações cinematográficas. Desse modo, tem-se como objetivo apropriar-se dos fragmentos que demonstram o sofrimento do protagonista da novela, para constatar de que maneira é trazido à luz seu sofrimento para a adaptação fílmica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A Metamorfose*. Gregor Samsa. Sofrimento. Adaptação. Cinema. Franz Kafka.

Introdução

A novela *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, utiliza dos diversos artifícios literários para expandir as possibilidades de interpretação. Com um caráter intrinsecamente inovador pela técnica aplicada, a novela inicia a partir de seu apogeu: um fato absurdo que não se encaixa no mundo racional e, ainda assim, é tomado como natural. Conforme percebe Anders (2007, p.20) “[...] o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais.”

A Metamorfose narra a história do protagonista Gregor Samsa, que em certo dia desperta metamorfoseado em um inseto monstruoso e depara-se com a suspensão da rotina em virtude de tal transformação. Diante das limitações do novo estado, o perso-

* UEMA - Universidade Estadual do Maranhão. Curso de Letras Português São Luís – MA – Brasil. 65.055-310 - ritsants@gmail.com

** UFBA – Universidade Federal da Bahia. Curso de Filosofia São Luís – MA – Brasil. 40.026-010 - rafael.pinheiro2306@gmail.com

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

nagem passa a ter uma vida infeliz, solitária e claustrofóbica, pois é apartado de grande parte da sua humanidade (perde o corpo humano, a mobilidade, a voz, o paladar etc.), do convívio social (já não pode trabalhar, nem sair de casa), e do ambiente familiar. Neste sentido, Kafka intervém na tradução dos percalços da modernidade, que reduz a humanidade do indivíduo até transformá-lo em objeto. Nomeado somente pela função que exerce, o sujeito é isolado do mundo, colocado fora da vida social e familiar, até que este se torne um completo estrangeiro de si e do mundo. Por outro lado, embora não possa realizar-se por meio da linguagem/comunicação, sua humanidade é concretizada através do pensamento. Resta-lhe uma parcela de humanidade, isto é, a capacidade de raciocínio. A partir disso, podemos perceber, portanto, que trazer à luz as sensações de Gregor Samsa é um grande desafio traçado aos que se propõem e se arriscam a transpor para a linguagem cinematográfica uma obra kafkiana, principalmente tratando-se de *A Metamorfose*.

Para compreender as técnicas empregadas por Kafka em suas narrativas, serão considerados os apontamentos críticos acerca da literatura kafkiana de Maurice Blanchot em *O espaço literário*; Gunter Anders em *Kafka: Pró e contra*, Modesto Carone no livro *Lição de Kafka*¹. Ademais, será visitada a concepção de adaptação de Linda Hutcheon (2013), para compreender como se dá o processo de releitura da obra literária para a esfera cinematográfica, tendo em vista que o trabalho pretende também estabelecer uma análise da obra em questão juntamente com uma de suas adaptações cinematográficas dirigida por Jan Němec. Também se utiliza como apoio os estudos críticos de Serguei Eisenstein (2002).

É relevante explicar que se partirmos das considerações de Linda Hutcheon (2013), a qual menciona que não se deve fazer uma interpretação da adaptação cinematográfica buscando a fidelidade absoluta do filme à obra original, pois tal produção não é um produto derivativo, mas sim um novo texto que possui seus próprios recursos e sua própria linguagem para a construção de significação, deve-se primeiramente desprender-se da ideia de que se busca, aqui, uma fidelidade do filme à obra.

Dessa maneira, surge, então, a seguinte questão a ser discutida: de que maneira é contemplado o sofrimento de Gregor Samsa considerando os processos de adaptação da novela *A Metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica?

Para responder à pergunta-problema, torna-se necessário compreender a interpretação sugerida por Jan Němec. Dessa maneira, perceberemos que embora não se procure aqui demonstrações de fidelidade do filme à obra, não se pode negar a pertinência da técnica à qual *Die Verwandlung*² faz menção.

A perda de habilidades humanas, de autonomia e a questão da incomunicabilidade e da submissão de Gregor são demonstradas no filme a partir de recursos próprios do cinema que introduz o espectador no universo inóspito que a própria obra já oferece, mas de outra maneira.

Acredita-se que o estudo acerca das adaptações cinematográficas seja relevante em virtude do ganho tanto para a literatura quanto para as próprias adaptações, pois,

¹ Cf. Blanchot (1987), Anders (2007), Carone (2009).

² Cf. *Die Verwandlung* (1975).

ao evitar ênfases, ambas serão igualmente valoradas e analisadas. Ademais, embora sejam muitos os trabalhos críticos debruçados sobre a escrita kafkiana, as produções acadêmicas sempre podem afirmar o lugar particular que o escritor ocupa no cenário literário. Portanto, analisar sua técnica de escrita aliando-a a outras manifestações artísticas as quais ela inspira, é uma grande contribuição para os estudos críticos da obra do autor de *A Metamorfose*.

Este trabalho tem a pretensão de conhecer de que forma é contemplado o sofrimento de Gregor Samsa, considerando os processos de adaptação da novela *A Metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica. Pretende-se, também, investigar as nuances críticas acerca das técnicas literárias apresentadas por Kafka para estabelecer reflexões sobre a estrutura de *A Metamorfose*, capacitando a descrição figurativa do sofrimento do protagonista. Além disso, será feita uma análise da obra cinematográfica que busca recriar a atmosfera kafkiana para, então, determinar, a partir do exame da adaptação, quais artifícios são utilizados para a composição de significação do aspecto apontado. Pretende-se, ainda, analisar a novela kafkiana numa perspectiva interdisciplinar, uma vez que a temática estabelecida faz um resgate conceitual não somente estabelecido pela crítica literária, mas também por outras áreas do conhecimento.

O trabalho se divide em três momentos. No primeiro momento intitulado como “A técnica de Franz Kafka” serão abordadas as diversas propostas teóricas para a análise da técnica utilizada na literatura kafkiana, visando sua maneira singular de narrar. O segundo momento, “Adaptações cinematográficas”, tratará do avanço histórico do cinema, da maneira como a literatura kafkiana se relaciona com a indústria cinematográfica presente no seu período de composição e como a aproximação entre cinema e literatura é entendida pela crítica. Por último será feita uma análise de como é abordada a questão do sofrimento do protagonista de *A Metamorfose* em sua adaptação cinematográfica *Die Verwandlung*.

A técnica de Franz Kafka

De acordo com os discursos que moldaram as sociedades modernas, como bem aponta Stuart Hall (2006), o sujeito encontra-se no centro dos seus próprios interesses, dotado de conhecimento e razão. Entretanto, os princípios cabais da modernidade, estes que antes encontravam-se sólidos, moviam-se para o declínio, passando a serem questionados e, desconstruídos a partir do progresso do pensamento e do desenvolvimento técnico e científico. Então, no que concerne ao sujeito, antes “[...] visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno.” (HALL 2006, p.46).

A partir disso, Kafka é um dos primeiros a trazer para o âmbito literário temáticas como angústia, desamparo, sofrimento, solidão, alienação etc. O autor propõe estruturas que incorporam novas formas de pensar o sujeito, podendo acolher incertezas, incompletudes e descontinuidades. Temáticas que também inspiraram escritores como Dostoiévski (1913-1960), Tolstói (1828-1910), Sartre (1905-1980), Beauvoir (1908-1986), Camus (1913-1960), Blanchot (1907-2003) etc. No entanto, embora tais autores

sirvam-se de temas semelhantes, afinal foram influenciados por sensações parecidas com as do escritor tcheco, há algo em Kafka que o diferencia dos demais: sua técnica.

Dessa forma, Roland Barthes, seguindo a análise minuciosa de Marthe Robert, elucida em *Ensayos Críticos*:

Kafka no es el kafkismo. Desde hace veinte años, el kafkismo alimenta las literaturas más contrarias, de Camus a Ionesco [...] ¿Se trata de descubrir el terror burocrático del momento moderno? [...] La soledad, la inadaptación, la búsqueda ansiosa, la familiaridad con el absurdo, en una palabra, las constantes de lo que se llama el universo kafkiano ¿acaso no pertenecen a todos nuestros escritores desde el momento en que se niegan a escribir a servicio del mundo del tener? [...] Esto es lo que no disse Marthe Robert: que el sentido de Kafka reside en su técnica. (BARTHES, 2003, p. 196).

Ora, se os mesmos temas são abordados por diferentes autores, o que faz de Kafka tão singular se não sua técnica? Através da afirmação de que Kafka não é o kafkismo, compreende-se que sua escrita não se reduz às temáticas abordadas em suas obras. “*La verdad de Kafka no es el mundo de Kafka*” (BARTHES, 2003, p.190), ou seja, não era de seu interesse estabelecer relação entre a literatura e qualquer teoria, mas sim buscar a mais perfeita literatura, dessa forma, produzia-a da maneira mais técnica que lhe fosse possível para alcançar o que Blanchot (1987) chama de exigência extrema da obra.

Pode-se considerar que boa parte da obra de Kafka trata do sujeito angustiado e desamparado que, como no caso de Gregor, já não pode identificar-se como ser humano e foi excluído do ambiente que lhe deveria ser familiar. No entanto, o autor agrupa essas sensações e as renomeia em apenas uma expressão: inseto monstruoso. Este método é entendido por Anders como “rebatismo”. Kafka ressignifica a temática através da troca de nomes/etiquetas sobretudo para evitar preconceitos imediatamente associados a tais nomes, não se deixando decifrar à luz da razão universal (BEAUVOIR, 2009), estabelecendo um abismo entre o que se compreende de um fato e o seu real sentido e, então, introduzindo o estranhamento camuflado pelo cotidiano.

Quando Kafka, por exemplo, evidencia o papel de mera funcionalidade que o sujeito passa a exercer na sociedade moderna desumanizando-o, significa que este indivíduo é reduzido a *funções de coisa* e o autor faz essa troca de etiquetas “para denunciar o escândalo de que “os homens são coisas” (BEAUVOIR, 2009, p. 20).

Ademais, pode-se constatar o acolhimento de incompletudes e incertezas em *A Metamorfose* quando não são revelados os motivos da transformação de Gregor Samsa, “as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê como também para o próprio herói” (BEAUVOIR, 2009, p.13). Neste caso o leitor, assim como o herói são compelidos a conformarem-se com a ausência de respostas, visto que nem mesmo o narrador consegue esclarecê-las por conta de sua não onisciência, ou melhor dizendo, um narrador que não sabe nada além do que o próprio herói sabe. Eis mais uma técnica apontada na literatura kafkiana. Carone faz uma apreciação acerca da não onisciência do narrador, observando que:

[...] não é o inseto personagem quem conta a história, não obstante ela seja narrada da perspectiva do herói [...] manobra possível [...] graças à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. (CARONE, 2009, p.15).

Por conseguinte, “[...] é por uma questão de coerência a forma que o narrador kafkiano, embora fale do personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada.” (CARONE, 2009, p.17). Dessa maneira, lança-se o marco inicial³, porém seu sentido não é esclarecido, tampouco questionado no desenvolvimento da narração, impossibilitando-a de avançar mais do que o protagonista poderia realizar, deixando tanto o herói quanto o leitor num completo breu.

Outra técnica desenvolvida na narrativa kafkiana é a trivialidade do grotesco, isto é, Kafka chama a atenção para estranheza e deformação do mundo escondidos pelo hábito através de sua naturalização. A narrativa inicia-se em seu apogeu, revelando previamente um acontecimento que ocasiona espanto e a partir disso é tratado como se não houvesse acontecido nada de estranho; “[...] não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade [...]” (ADORNO, 1998, p.243).

Em *A Metamorfose*, a narrativa parte do momento em que Gregor desperta de sonhos inquietos metamorfoseado em um inseto monstruoso e apenas nesse momento questiona o que lhe acontecera. Quando olha para o relógio e percebe estar atrasado para o trabalho, logo sua preocupação é imediatamente transferida para este fator – nada o aterroriza mais do que sua incapacidade de realizar suas atividades rotineiras como caixeiro-viajante. No desenvolvimento da narrativa, tanto Gregor como sua família respondem à sua transformação de maneira despreocupada, dando a entender que não há nada de surpreendente com tal desconformidade, como bem mostra Anders (2007), quando se refere ao espantoso em Kafka:

[...] o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura tão aterrorizante. Esse princípio, que se poderia chamar de “princípio da explosão negativa”, consiste em não fazer soar sequer um pianíssimo onde cabe esperar um fortíssimo: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som. (ANDERS, 2007, p. 20).

Retomemos agora à questão da não onisciência do narrador cuja visão é limitada de acordo com a perspectiva do protagonista⁴. Este fator nos possibilita estabelecer discussões

³ Em *A metamorfose* o marco inicial e principal é a transformação de Gregor Samsa num inseto monstruoso.

⁴ Por certo, assim como o herói, o narrador não tem ciência de todos os fatos. Isto implica dizer que o herói é banido de sua própria realidade, sendo deixado de fora de todos os acontecimentos.

a respeito do sentimento de exclusão de Gregor, pois este já não tem acesso à sua própria realidade e, portanto, não pode agir sobre ela.

Os heróis de Kafka, para Anders (2009, p. 34), possuem algo em comum com o herói de *Dom Quixote*⁵, pois ambos são considerados “divíduos”, ou seja, estão cortados do mundo e, por isso, tentam, inutilmente, durante toda a existência, introduzirem-se nele. Utiliza-se o termo “inutilmente”, pois tais heróis estão lançados para fora do mundo, condenados à solidão (BLANCHOT, 1987, p.69), e a única relação que alcançam com ele é vazia e superficial. Segundo as palavras do próprio Blanchot (1987, p.70):

[...] a arte está vinculada, precisamente como Kafka, ao que situa “fora” do mundo e exprime a profundidade desse “fora” sem intimidade e sem repouso, o que surge quando, mesmo conosco, mesmo com a nossa morte, deixamos de ter quaisquer relações de possibilidade. A arte é a consciência de “esse infortúnio”. Descreve a situação daquele que se perdeu, que já não pode dizer “eu”, que no mesmo movimento perdeu o mundo, a verdade do mundo, que pertence ao exílio, a esse tempo de desamparo.

O herói kafkiano não se sente pertencente ao mundo no qual foi condicionado a viver, tornando-se um completo estrangeiro do mundo e de si mesmo. Pois não consegue penetrá-lo por completo, vivendo no entremeio, numa eterna chegada.

Tatiana Salem Levy (2011), em *A experiência do fora*, ao abordar o conceito de fora em Blanchot, que o concebeu a partir da obra do Kafka, explica que ao mesmo tempo em que o personagem experiencia o fora, já está no exílio: “Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.” (BLANCHOT, 2011, p.35). Portanto, não é permitido ao herói que olhe o mundo como se participasse dele, como alguém que consegue associar-se às convenções sociais, mas sim como alguém que o observava de fora, que não tem acesso completo à sua realidade e não pode vincular-se a nada. Como o próprio Kafka diz no aforismo 76:

O sentimento: “Aqui eu não ancorei” — e imediatamente sente em sua volta as ondas da maré montante arrastando. Uma reviravolta. À espreita, com medo, esperançosa, a resposta cerca a pergunta, examina desesperadamente seu semblante inacessível, segue-a pelos caminhos mais sem sentido, ou seja: os que se empenham em chegar ao lugar o mais distante da resposta. (KAFKA, 2012, p.77).

A incomunicabilidade é um indicador de que o homem já não pode mais relacionar-se com o mundo. Gregor Samsa ao tentar comunicar-se com o gerente e sua família através da fala, fracassa. Pois o que consegue emitir é somente um aglomerado de sons ininteligíveis. Impossibilitado de expressar-se verbalmente e, dessa maneira, de se relacionar no ambiente familiar e social, o protagonista é obrigado a voltar-se para si e somente refletir sobre sua condição.

⁵ Cf. Cervantes (2012).

A característica mencionada acima nos fomenta a citar outro assunto pertinente quando se trata da literatura de Kafka: a racionalidade desenfreada. Apesar da metamorfose de Gregor, é notório que continua “gozando dos semas humanos do pensar e do sentir” (D’ONOFRIO, 2004, p.159). A reflexão causa a intensificação do sofrimento dos protagonistas kafkianos.

E, para encerrar as considerações acerca da técnica de Kafka, não por esgotamento do assunto, mas pelos limites estabelecidos pelo texto científico, dedica-se uma passagem à questão da passividade do herói vinculada à ausência de saídas.

A literatura de Kafka é o diagnóstico do conceito de experiência da negatividade existencial passiva desenvolvido por Gerd A. Bornheim (1970), embora o filósofo não o cite como exemplo. Sendo uma das quatro ramificações da experiência da negatividade, é quando o indivíduo se angustia, se questiona sobre sua realidade, no entanto só a experiencia por meio da observação, não conseguindo agir ativamente sobre ela.

O herói kafkiano é passivo porque, por estar fora do mundo, não pode agir sobre ele. Salvatore D’Onófrio (2004, p.158) acusa essa passividade ao afirmar que Gregor Samsa “[...] é um sujeito paciente e não agente, porque apenas sofre consequências de uma fatalidade.”

A experiência negativa, por sua vez, é explicada necessariamente por meio do entendimento acerca da ausência de saídas para a compreensão de sentido. A crença da postura dogmática de que o mundo possui um sentido é completamente descartada pela ausência de saídas do mundo kafkiano. Esta afirmação implica dizer se reconhece em Kafka um pessimismo elevado ao seu grau mais extremo. Significa pensar que nessa atmosfera catastrófica não se pode encontrar nenhum valor positivo para que se possa pensar em conservar a própria vida.

Portanto, fica claro que os percalços sofridos pelo sujeito do mundo no qual Kafka estava inserido subsistem em suas composições, isso explica a escolha das temáticas abordadas. No entanto, sua preocupação em produzir uma literatura perfeita o faz desenvolver sua própria técnica. A parceria entre o tema e a técnica em Kafka é necessariamente o que faz de sua literatura inconfundível e inimitável. Pois, além de transpor para o âmbito literário as sensações do sujeito fragmentado, descentrado e solitário o autor evoca um ambiente inóspito, no qual o grotesco é naturalizado, o homem é reduzido a uma função, banido da sua própria realidade e, então, evidencia a estranheza do mundo real.

Adaptações cinematográficas

Em consequência do avanço tecnológico e industrial e do crescimento das grandes cidades, a fotografia e o cinema são considerados por Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1955), a destruição da aura da obra de arte, isto é, perda do valor de contemplação. Na seguinte passagem Benjamin (1994, p.183) aponta que a produção cinematográfica, além de ser o reflexo da sociedade moderna, também transforma radicalmente a forma como o sujeito percebe a arte e o mundo:

Ela resulta de duas circunstâncias, ambas em correlação com o crescente papel desempenhado pelas massas na vida presente. Encontramos hoje, nas massas, duas tendências de igual força: elas exigem, por um lado, que as coisas se lhes tornem, espacial e humanamente, “mais próximas”, e tendem, por outro, a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez. A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de apoderar -se do objeto do modo mais próximo possível em sua imagem, porém ainda mais em sua cópia, em sua reprodução. A reprodução do objeto, tal como fornecida pelo jornal ilustrado ou pelo semanário, é incontestavelmente muito diversa de uma simples imagem.

Por outro lado, em 1920, surge junto com o expressionismo alemão, o interesse por um cinema de maior complexidade, mas é a partir do expressionismo francês que este passa a ter a intenção de atingir o título de arte. “O cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto o da literatura.” (MASCARELLO, 2006, p.89).

Vera Follain de Figueiredo (2005) explora o diálogo entre a literatura e o cinema por diversos ângulos pretendendo desenvolver uma reflexão ampliada sobre o lugar ocupado pela literatura hoje. Entende, então, que o cinema passa a se aproximar da literatura, não mais por mera intenção comercial. Agora, contudo, o cinema se quer arte, não somente indústria. Então, essa aproximação deriva de um interesse em aprender com a literatura, bem como com as outras manifestações artísticas, como constituir um campo autônomo artístico. Portanto, as adaptações cinematográficas passam a ser um meio eficaz de elevar o cinema.

Acerca da afinidade da obra *A Metamorfose* com o cinema, é preciso voltar à sua fase de composição, em 1912. Como já mencionado, o cinema seria a forma de atração que mais conseguia reproduzir os preceitos da vida moderna, tendo em vista a velocidade e facilidade com que mostra os fatos. “Ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados.” (HANSEN, 2004, p. 409 apud CRUZ, 2004, p.26).

A partir do ângulo da alienação, considerando que o assunto é a relação entre literatura e cinema, há uma possível semelhança entre Charles Chaplin e Franz Kafka que foram contemporâneos e se destacaram ambos em suas respectivas artes. Hansen media que Benjamin torna Chaplin e Kafka pares, pois ambos abordavam e retratavam genialmente os percalços da vida moderna.

Assim como há situações em Chaplin que, de maneira única, interligam as condições do excluído e do deserdado, do eterno sofrimento humano, às condições mais específicas da existência contemporânea – o dinheiro, a metrópole, a polícia – todo evento em Kafka tem duas faces: a face imemorable e a-histórica, como também a face da mais recente atualidade jornalística (HANSEN, 2008, p. 373-374 apud CRUZ, 2004, p.30).

Além das temáticas, outro fator que aproxima Chaplin de Kafka é o código gestual. Fica claro que Chaplin, por ser um dos pioneiros do cinema mudo, investia na linguagem

corporal, nas expressões. E em Kafka há a adoção de gestos excessivamente enfáticos. Benjamin em “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” aponta uma aproximação entre Kafka e o teatro chinês, que se serve necessariamente do código de gestos:

Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas de experiências, em contextos múltiplos. O teatro é lugar dessas experiências. (BENJAMIN, 1987, p.146).

Eisenstein, em *A forma do filme* faz emergir indiretamente uma possível relação entre a estética da obra de Kafka e a cinematográfica ao questionar-se sobre quais meios são aplicados no filme para que se possa mostrar, simultaneamente, o retrato de uma atitude em relação à coisa retratada, apontando a composição como um desses meios. Nas palavras do próprio teórico:

Quero levantar neste ensaio esta questão particular: até que ponto a personificação desta atitude pode ser obtida através apenas dos meios de composição. Há muito percebemos que uma atitude em relação a um fato retratado pode ser personificada através do modo como o fato é apresentado. Mesmo o mestre da “atitude” como Franz Kafka reconheceu como crítico o ponto de vista físico: “A diversidade de ideias que se pode ter, digamos, de uma maçã: a maçã como aparece para a criança, que deve esticar muito o pescoço para vê-la sobre a mesa, e a maçã como aparece ao dono da casa, que a pega altivamente e entrega a seu convidado” (EISENSTEIN, 2002, p.141).

Tendo a composição como meio de apresentação de um fato, se, como no caso de Gregor Samsa, o que pretende ser retratado é o seu sofrimento, o ambiente da cena na qual ele está inserido deve contribuir para contextualizar sua tristeza: “[...] o herói se entristece, e, em uníssono, a natureza se entristece, e a iluminação, algumas vezes a composição do plano e (mais raramente) o ritmo da montagem – porém, mais frequentemente apenas acrescentamos música.” (EISENSTEIN, 2002, p.142).

Portanto, juntamente com o código de gestos apontados por Walter Benjamin (1987), a composição é essencial para que a leitura comparativa entre a literatura kafkiana e sua transfiguração para o cinema seja compreendida. Uma vez que há algo de cinematográfico na estrutura de *A Metamorfose*: a câmera subjetiva, os gestos, as expressões, a descrição detalhada do ambiente, as atitudes dos personagens.

Conforme as observações de Hutcheon (2013), as adaptações são vistas pela crítica acadêmica e pela resenha jornalística como meras derivações culturalmente inferiores.

Deve-se considerar, no entanto, a potencialidade do cinema de desenvolver e de alcançar uma linguagem própria e independente de narrar.

Robert Stam (2000, p.58 apud HUTCHEON, 2013) argumenta que, para alguns, a produção literária possui uma posição de superioridade postulada, ou seja, estará sempre acima de qualquer adaptação. Isso acontece pois acredita-se que, por ser uma das formas de se fazer arte mais antiga, a literatura sempre ocupará um espaço privilegiado, e de fato ocupa. No entanto, o teórico desenvolve os conceitos de *incofobia* e *logofilia* e essa relação hierárquica está intimamente relacionada com tais conceitos, uma vez que *incofobia* é o medo ou a insegurança com relação à aproximação cultural com imagens e *logofilia* é a sacralização da enunciação. Essa negatividade associada à adaptação também parte da concepção de que o filme deve fidelidade à obra original, e, quando não superada tal expectativa, o valor da expressão fílmica é reduzido. No entanto, “[...] a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas.” (HUTCHEON, 2013, p.48).

Uma vez sendo a releitura de um texto já existente, “[...] criado e então recebido em concepção com um texto anterior [...]” (HUTCHEON, 2013, p.27), o estudo acerca da relação entre a narrativa literária de *A Metamorfose* e sua adaptação cinematográfica vem ser uma leitura comparada. E embora sendo um estudo comparado, as adaptações permanecem sendo trabalhos autônomos, podendo muito bem serem interpretados como tais (HUTCHEON, 2013, p.27). Ademais, para Hutcheon, a adaptação além de ser uma “entidade ou produto formal” e “um processo de criação” ela é também uma “[...] forma de intertextualidade – ou seja – nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013 p.30).

O retrato do sofrimento de Gregor Samsa no filme *Die Verwandlung*

O sofrimento do herói de *A Metamorfose* tem início no primeiro parágrafo da história e não cessa até sua morte, já nas últimas páginas. Gregor sofre por motivos que se iniciam desde a perda de mobilidade em detrimento da desumanização, até pelos diversos sentimentos despertados pela rejeição da família e pelo sentimento de culpa e conformidade que se enraízam na sua consciência desenfreada. A imagem grotesca e a vida solitária e dolorosa de Samsa é a marca da novela em questão. Jan Nemec, por sua vez, responsável pela recriação da obra literária para a televisão alemã, é um dos diretores que se aventura no desafio de transferir os sentimentos de um homem que foi banido do mundo e já não pode agir sobre a própria realidade para a esfera do cinema. A fidelidade de uma adaptação à obra literária não é necessariamente uma vantagem na transposição do texto em filme, e este fator não é o mais importante para o presente trabalho. No entanto, a tentativa de fidelidade é uma das marcas de *Die Verwandlung* que praticamente não foge do texto de origem.

Portanto, assim como na obra literária, não há aparição física de Gregor Samsa para o espectador. Os únicos que podem vê-lo são os demais personagens. Sobre isso,

o próprio autor numa carta enviada ao editor desta obra no ano de 1915 aponta o seu desgosto em permitir com que a aparência do protagonista seja realizada imageticamente. Em suas palavras: “O inseto mesmo não pode ser desenhado. Ele não pode nem mesmo ser mostrado à distância.” (KAFKA apud FERREIRA, 2011, p.5).

Anteriormente, mencionou-se a relevância do código gestual kafkiano, característica valorizada por Benjamin. Entretanto, na produção de Jan Nemec não há a presença corpórea de Gregor, no lugar de sua imagem é utilizada uma câmera subjetiva, a qual mostra a história através de sua perspectiva, técnica à qual Modesto Carone (2009, p.15) se refere ao dizer que o “[...] narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista.” Mas, esta ausência impede o espectador de perceber os sentimentos de Gregor por meio de expressões faciais e gestos. Logo, para compensá-la, adota-se o método do foco em objetos inanimados e gestos dos demais personagens para fazerem referência às suas emoções e à sua imagem grotesca.

Podemos utilizar, como exemplo, o momento em que seu quarto vira um depósito de objetos inutilizados e de comida estragada. A atmosfera impura, escura e putrefata de seu quarto faz com que o seu estado psicológico decadente, dando a entender que aquela situação lhe causa profunda tristeza. Há também a presença da câmera objetiva que apresenta as ações dos outros personagens fora da visão do protagonista.

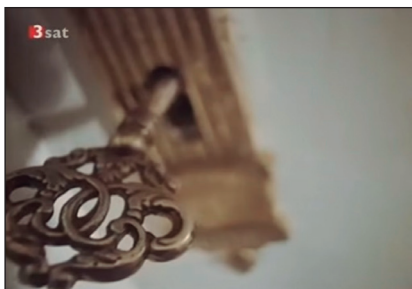
A desumanização de Gregor é uma característica valiosa para a análise aqui sugerida. Na obra literária é reconhecida logo no primeiro parágrafo, quando “[...] acordava de sonhos ansiosos, descobriu que, em sua cama, havia se transformado em um monstruoso inseto verminoso.” (KAFKA, 2017, p.7). No entanto, no filme, primeiro é mostrado que Gregor já não pode realizar seus movimentos primários como levantar da cama, ficar de pé e abrir a porta do quarto (figuras 1,2). A metamorfose somente é confirmada quando aparece na porta e tanto os pais quanto o gerente reagem por meio de gestos e expressões que denunciam certo assombro (figura 3), e com o desenrolar da trama, a forma como é tratado pela família, a tonalidade da voz quando se dirigem a ele e os olhares de desprezo também são atitudes que demonstram que já não o viam mais como homem, e que foi reduzido inteiramente a um inseto, sendo tratado como tal (figura 4). Quando tenta se comunicar com o gerente, nota-se que sua fala não é compreendida assim como não havia sido quando tentara se explicar ainda dentro do quarto, sua voz, interpretada pelo narrador, é substituída por um aglomerado de sons que se assemelham a grunhidos. Ressalta-se, ainda, a perda sensorial humana, progressivamente substituída pela sensibilidade de inseto, a nível de exemplo, seu paladar já não é mais o mesmo, pois passa a se alimentar com restos de comida.

Figura 1 – Gregor não consegue levantar da cama



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 2 – Gregor abrindo a porta com a boca



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 3 – Reação da família e do ge-rente



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 4 – Greta expulsando Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Diante das limitações, Gregor perde a autonomia, sendo impossibilitado de seguir com o exercício do seu trabalho como caixeiro-viajante. Excluído do mundo social, é cercado pelo sentimento de impotência, inferioridade e culpa. Quando descobre que aqueles que dependiam do seu trabalho para viver têm dinheiro suficiente para não passarem necessidade, mas que a situação os obriga a esforçarem-se, encontra-se “queimando com vergonha e tristeza” (KAFKA, 2017, p.41). Desde o fracasso dos negócios do pai, sente-se responsável pelo sustento da família. Trabalha “com uma intensidade especial”, e como resultado do sacrifício diário, começa a ganhar dinheiro suficiente para cobrir as despesas existentes. Entretanto, ao passo em que sente satisfação por ser o herói que se sacrifica pela família, sua existência se torna cada vez mais amarga por precisar anular e abandonar sua própria vontade. Havia se acomodado àquela situação, lhe era conveniente. Sua submissão ao trabalho é tanta que é capaz de pensar em trabalhar mesmo após ser metamorfoseado, insistindo em explicar-se para o gerente por sua falta:

Agora, – disse Gregor, plenamente consciente de que era o único que havia mantido a compostura – me vestirei e sairei. Permitirão que eu me ponha a caminho, certo? Veja, Sr. Gerente, não sou obstinado, e estou disposto a trabalhar. Viajar é exaustivo, mas eu não conseguiria viver sem. (KAFKA, 2017, p.23).

No filme, ao mesmo tempo em que Gregor tenta se redimir com o gerente, afirma sua submissão e sentimento de inferioridade diante da sua autoridade visto que os limites da sua nova forma física só permitem que o olhe de baixo para cima (figura 5 e 6).

Figura 5 – Gregor aos pés do gerente



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 6 – A submissão de Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Impotente para o trabalho e para a vida, a figura de inseto monstruoso substitui imediatamente a imagem do provedor da família que se sacrifica como caixeiro-viajante. Neste sentido, as funções são invertidas. Ao passo que Gregor passa de provedor para incapaz, a família passa de dependente para provedora. Isso desencadeia desde o início um desprezo com relação a Gregor. Em consequência de sua transformação, a família, que já não o vê mais como humano e sim como inseto, afasta-o do ambiente familiar. Quando Gregor aparece pela primeira vez metamorfoseado, uma das primeiras ações de seu pai é

[...] afugentar Gregor de volta para o quarto, balançando a bengala [do gerente] e o jornal [...] avançava implacavelmente, sibilando como um louco. [...] Mas quando [Gregor] finalmente conseguiu colocar a cabeça na frente da abertura da porta, ficou claro que seu corpo era largo demais para ir adiante. Naturalmente, seu pai, naquele estado mental, não teve a ideia de abrir a outra parte da porta dupla um pouco, para criar uma via adequada para que Gregor passasse. Seu único pensamento fixo era de que Gregor **precisava entrar em seu quarto, o mais rápido possível** [...] Então, seu pai deu-lhe um empurrão por trás, libertando-o, e ele rastejou, sangrando severamente, bem para o interior de seu quarto. (KAFKA, 2017, p.27-28, grifo nosso).

A citação acima demonstra a urgência que o pai tem em colocar Gregor para dentro do quarto, e assim, fora do ambiente familiar. Neste momento o filho da família já não pode se relacionar com o mundo familiar, é completamente excluído. Na adaptação os

assobios citados na obra são substituídos por frases de evacuação exclamadas pelo pai num tom insultuoso (figura 7).

O abismo entre o herói e o ambiente familiar fica mais evidente no momento em que Gregor é visto por todos da família fora de seu quarto pela segunda vez. Quando Greta e a mãe de Gregor resolvem tirar os móveis de seu quarto com a intenção de deixa-lo mais a vontade para rastejar, o protagonista angustia-se ao ver “tudo o que lhe era caro” (KAFKA, 2017, p.49) sendo arrastado para fora, pois via aqueles objetos como a confirmação de quase tudo o que restou de sua humanidade: memórias, histórias e escolhas. Incentivado por essa sensação, numa tentativa de recuperar pelo menos um dos objetos, fica exposto para as mulheres. A mãe, vendo pela segunda vez o filho em forma de inseto, desmaia. Gregor, “sentindo-se culpado e preocupado” (KAFKA, 2017, p.51) rasteja até o teto da sala, deixando que Greta cuide da mãe dentro do quarto. No instante em que está pendurado, perde o equilíbrio por estar tonto e cai subitamente sobre a mesa de jantar lotada de utensílios. O pai, ao retornar, entende erroneamente que Gregor havia tomado alguma atitude violenta contra a mãe. O herói, por sua vez, corre imediatamente para a porta do quarto com a intenção de mostra-los que não havia necessidade de forçá-lo a entrar. Entretanto, o pai ignorando qualquer gentileza, começa a jogar maçãs a fim de acertá-lo, e assim o faz. No filme, a cena em que Gregor passa voluntariamente para a porta não é demonstrada, no entanto fica claro que quando Gregor ultrapassa dos limites do quarto é imediatamente reprimido (figuras 8, 9 e 10).

Figura 7 – O pai espantando Gregor aos chutes e gritos



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 8 – Gregor caindo na mesa de jantar



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 9 – O pai jogando maçãs em Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 10 – Os pais observando Gregor atingido pela maçã

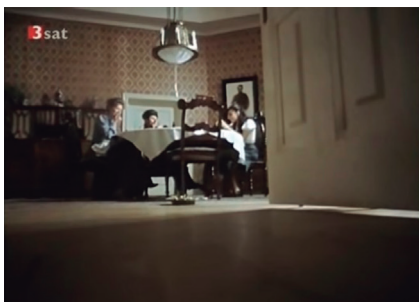


Fonte: Die verwandlung (1975).

Após o fato, o pai entende que apesar da transformação, Gregor ainda era da família, e que não poderia ser tratado como inimigo, então, para compensá-lo, permite que a porta seja aberta todas as noites para que observe todos à distância (figura 11).

Evidentemente Gregor permanece excluído do convívio, e apesar da “compensação”, ainda não pode ter acesso ao mundo familiar. Este aspecto confirma a passividade do sujeito kafkiano anteriormente mencionada. Ora, Gregor ainda estava “[...] na escuridão de seu quarto, invisível para os que estivessem na sala [...]” (KAFKA, 2017, p.57-58), sem nenhum direito de participar e agir sobre sua realidade: o verdadeiro diagnóstico do indivíduo que já não pertence mais, no caso de Gregor, ao mundo familiar. Dentro da realidade verossímil da obra literária este fator é visto positivamente, mas em sua adaptação é retratado de maneira mais sombria, como se Gregor se tratasse de um animal de estimação, embora o narrador revele que, para o herói, ainda é uma compensação satisfatória (figura 12). Ou seja, este “quase acesso”, mesmo que indiretamente, influencia para que o protagonista caia cada vez mais no abismo solitário de seu quarto, o que intensifica o sofrimento.

Figura 11 – Gregor observando a família de dentro do quarto



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 12 – Greta lançando restos de comida para Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

No início da metamorfose, Greta toma a responsabilidade de cuidar da alimentação e da limpeza do quarto do irmão. Ainda é possível identificar uma certa preocupação da sua parte. Todos os dias a irmã organiza os restos de comida que sobram das refeições e os serve cuidadosamente. Evidentemente, a forma como é tratado reflete necessariamente no seu estado psicológico. No filme, é possível perceber que, enquanto Greta se preocupa em deixar seu quarto habitável, Gregor ainda não sente um profundo mal-estar, uma vez que o contexto do ambiente em que foi encerrado ainda não acusa tal sentimento.

Tomemos como exemplo o fato de que pela manhã seu quarto ainda é iluminado pela luz solar. Entretanto, conforme o passar dos dias os cuidados já não são mais os mesmos. O alimento antes organizado e colocado cuidadosamente no chão passa a ser arremessado de qualquer maneira, tratamento que desmotiva o apetite de Gregor; “[...] estava tomado pela raiva devido aos cuidados precários que estava recebendo, apesar de não pensar nada que gostaria de comer [...]” (KAFKA, 2017, p.61). Como já não se alimenta mais e com a suspensão da limpeza do quarto, os restos de comida começam a se acumular e aos poucos apodrecerem (figura 13).

Sem mais pensar sobre como poderia agradar Gregor, sua irmã agora chutava um pedaço ou outro de comida rapidamente para dentro de seu quarto, pela manhã e ao meio-dia, antes de correr para loja onde trabalhava, e à noite, totalmente indiferente em relação à comida só ter sido mordiscada ou, o que acontecia com mais frequência, ter permanecido intacta, retirava-a com um movimento da vassoura. (KAFKA, 2017, p.61).

Já sem mobília, o ambiente vira um verdadeiro depósito de objetos que para a família são inúteis, mas, ainda assim, não faz menção jogá-los fora (figura 14). Este aspecto leva a crer que a existência de Gregor é igualada a dos objetos lançados para dentro do quarto. As funções que antes lhes cabiam já não são mais úteis ao passo que Gregor, tendo sido reduzido a mera funcionalidade, depois que perde a capacidade de exercê-la, torna-se inútil para a família. Mas também não faz menção lançá-lo fora e, por esta razão, assim como os objetos, é enclausurado no quarto.

Figura 13 – O quarto de Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 14 – Os móveis



Fonte: Die verwandlung (1975).

O sentimento de solidão, desamparo e angústia de Gregor se agrava e fica cada vez mais explícito, pois apesar da aparência monstruosa de inseto ainda permanece humanamente consciente do descaso com que é tratado, o que faz do sofrimento ainda mais intenso. Na adaptação fílmica essas sensações podem ser percebidas em diversos momentos. A iluminação do ambiente no qual Gregor se situa já é mais baixa, inclusive, há um evidente contraste entre o quarto habitado pelo herói e o restante da casa (figuras 15 e 16). Podemos reconhecer toda atmosfera sórdida, grotesca e inóspita através da natureza escura e suja do cenário (figura 17). Gregor, de consciência humana, jamais conseguiria ignorar o sofrimento causado por aquela condição lamentável. Todas as tentativas fracassadas de se inserir num lar que contradiz os sentidos de familiaridade, a impotência de sujeito que não pode mais trabalhar e a forma incoerente com que é tratado somados à consciência exacerbada fazem a existência de Gregor perder todo o sentido.

O último caso que o faz aceitar passivamente a ideia de partir, é quando Greta, num momento de cólera, revela que já não vê mais aquele “monstro”, como seu irmão, e que seria melhor que se livrassem dele ou que desaparecesse por conta própria (KAFKA, 2017, p.70-71). Depois de ouvir essas cruéis palavras, Gregor entra em seu quarto. Na adaptação, através da câmera subjetiva, nota-se que os rastros deixados por Gregor ao sair do quarto, na tentativa de se aproximar da irmã enquanto ainda tocava violino para os inquilinos, acusam seu estado físico gravemente abatido, pois no chão há um líquido escuro que certamente saíra de seu corpo (figura 18).

Figura 15 – A família num ambiente claro



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 16 – O quarto escuro de Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 17 – Sujeira



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 18 – Líquido escuro



Fonte: Die verwandlung (1975).

Quase ao amanhecer “sem controlar, sua cabeça despencou, e de suas narinas saiu debilmente seu último suspiro” (KAFKA, 2017, p.74). A ausência de esperanças e o profundo mal-estar fizeram com que a única alternativa possível para Gregor fosse a morte, pois se tivesse oportunidade teria escolhido viver. Mas a facilidade que tem em adequar-se às condições, fez com que as palavras de Greta fossem definitivas para sua decisão de desaparecer completamente. Dessa maneira, o fim da câmera subjetiva marca não somente o fim da vida do protagonista, mas também do seu sofrimento.

Considerações finais

A obra kafkiana intervém precisamente na forma de pensar a condição do indivíduo que experiencia sua própria “não existência” de maneira grotesca: sendo desumanizado, rejeitado, exilado e condenado a uma vida reclusa e sem sentido.

A câmera subjetiva é a principal ferramenta da adaptação de Jan Nemec. Esta sugere que o foco da metamorfose não é a transformação de Gregor em inseto. Assim como na técnica kafkiana, o que choca mais não é o fato estranho, mas sim a maneira despreocupada com que os demais personagens e o próprio protagonista reagem a ele. Ademais, ter acesso aos pensamentos de Gregor através do narrador e olhar por meio da sua perspectiva, permite que o espectador perceba todos os estados emocionais do herói e comprove que o ambiente no qual o personagem está inserido acompanha-os de maneira precisa. Portanto, associada à câmera subjetiva são utilizados diversos outros artifícios cinematográficos para demonstrar o sofrimento de Gregor. Sendo assim, constatou-se que a aparição física substituída por uma câmera subjetiva, a qual permite que o espectador valorize aspectos que se fazem mais fundamentais do que a aparência do herói em si. As expressões e gestos enfáticos dos demais personagens demonstram o sentimento de repúdio despertado por sua nova aparência física.

A desumanização é demonstrada, principalmente, pela constatação da falta de habilidades em seguir com suas atividades rotineiras e pela voz notadamente substituída por grunhidos ininteligíveis. O sentimento de inferioridade corresponde ao ponto de vista

escolhido para a câmera subjetiva, que capta o olhar de Gregor a partir do chão, sempre de baixo para cima.

Notou-se, também, que, ao passo que a família, especificamente Greta, regride nos cuidados com o irmão, Gregor se sente gradualmente entristecido, excluído e angustiado. Conforme o estado emocional do herói, o ambiente em que vive também sofre notáveis modificações que acusam certa regressão. Primeiro, a iluminação do quarto é diminuída, depois vira um verdadeiro depósito de móveis supérfluos e comida estragada e em seguida se transforma em um espaço humanamente inabitável. O aspecto sujo e sombrio do quarto de Gregor são para demonstrar sua ansiedade diante das inúmeras tentativas frustradas de se inserir no mundo familiar, que, por sua vez, mantém-se evidentemente inacessível.

NASCIMENTO, R. C. S.; PINHEIRO, R. S. Gregor Samsa's portrait of sorrow : from literature to cinema. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.137-157, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *This work deals with a study on how the suffering of the protagonist Gregor Samsa is shown, considering the adaptation process of the soap opera The Metamorphosis to the scope of cinematographic language. As objects of study, the original literary production Franz Kafka's The Metamorphosis and its adapted version for the film language directed for Jan Nemec in 1974 will be used. The methodology used to guide the work is the bibliography. We will then try to make explicit the reference readings to the kafkaesque work for authors such as Blanchot, Anders, Carone and others, correlating them with the critical perception of Walter Benjamin, Linda Hutcheon and Eisenstein about cinema and film adaptations. In this way, the objective is to appropriate the fragments that demonstrate the suffering of the protagonist of the novel, to see how his suffering is brought to light for the film adaptation.*
- **KEYWORDS:** *The Metamorphosis. Suffering. Gregor Samsa. Adaptations. Franz Kafka.*

Referências

ADORNO, T. W. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática. 1998.

ANDERS, G. **Kafka:** pró e contra. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, R. **Ensayos críticos.** 14.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BEAUVOIR, S. de. **A força da idade.** 2.ed. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v.1, p.137-164.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, G. A. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. Porto Alegre: Globo, 1970.

CARONE, M. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERVANTES, M. de. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin, 2012.

CRUZ, C. L. da. **Três vezes Gregor Samsa**: a câmera, o gesto e o monstro. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufjr.br/images/Posciencialit/td/2014/Disserta%C3%A7%C3%A3o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Cyntia%20Leandro%20da%20Cruz.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DIE VERWANDLUNG. Direção: Jan Němec. Intérpretes: Heinz Bennent; Zdenka Prochazkova. 1975. Gênero: Drama. Origem: Alemanha. 1 DVD (55 min), son. Baseado em A metamorfose, de Franz Kafka. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 2004.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FERREIRA, R. de J. Die Verwandlung (A metamorfose): refazendo o caminho de Kafka. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v.9, n.28, 2011. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufjr.br/garrafa/garrafa25/rosineciadejesus_dieverwandlung.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2021.

FIGUEREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Tradução de André Cichinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução de Livia Bono. São Paulo: Pé da Letra, 2017.

KAFKA, F. **Aforismos reunidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.