

**Escrever por gestos:
a fotografia e a mímica em
“A Metamorfose”, de Franz Kafka**

Writing through Gestures:
Photography and Mimicry in “The Metamorphosis”,
by Franz Kafka

Humberto Brito

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

hbrito@fcsh.unl.pt

ORCiD: 0000-0002-9508-5865

RESUMO:

Este artigo propõe que “A Metamorfose”, de Franz Kafka, se constrói em torno de uma sequência motivada de enquadramentos, ou retratos emoldurados, que admite ser lida como um fotolivro *avant la lettre*. Dessa leitura emerge um tema recorrente, a metalepse, por via do qual Kafka engendra uma leitura psicanalítica do seu próprio texto, que visa sabotar a sua interpretação. Tal procedimento codifica um característico padrão evasivo e uma alegoria do acto da escrita figurada no corpo e nos movimentos de Gregor Samsa.

ABSTRACT:

This article proposes that Franz Kafka's "The Metamorphosis" is built on a motivated sequence of frames, or framed portraits, which reads as a photobook *avant la lettre*. From this reading a recurring theme emerges, metalepsis, through which Kafka engenders a psychoanalytic reading of his own text, which aims to sabotage its interpretation. This codifies a characteristic evasive pattern and an allegory of the act of writing for which Gregor Samsa's body and movements are a trope.

PALAVRAS-CHAVE:

escrita; fotografia; Franz Kafka; interpretação; metalepse; repressão

KEYWORDS:

Franz Kafka; interpretation; metalepsis; photography; repression; writing

Submissão/Submission: 16/06/2025

Aceitação/Acceptance: 08/10/2025

1.

NA CASA DOS SAMSA há só dois retratos e um deles é recortado de uma revista. Um desses retratos, referido três vezes, é de uma perfeita estranha. Tornou-se um lugar-comum, na literatura especializada, que se trata de uma evocação da *Vénus das Peles*, de Sacher-Masoch:

Acima da mesa (...) estava pendurado o retrato que recentemente recortara de uma revista ilustrada e pusera numa bonita moldura dourada. Mostrava uma senhora com um gorro de peles e uma boá de peles, que (...) estendia na direcção do espectador um pesado regalo de peles em que o seu antebraço inteiro desaparecia. (Kafka 2016, 67)¹

Para um coração de mãe, ter sido Gregor o autor desta moldura é uma atenuante do seu atraso. “Aquele rapaz só pensa na firma”, assegura Frau Samsa ao gerente:

Quase me zango por ele nunca sair à noite; há oito dias que está na cidade mas passou todas as noites em casa. Senta-se connosco à mesa e lê o jornal ou estuda os horários dos comboios. Trabalhar com a serra de rodar já é para ele uma distracção. Em duas ou três noites, por exemplo, fez uma pequena moldura; vai ficar admirado quando vir como ela é bonita. (76)

A terceira referência ao retrato acontece bastante mais tarde quando Grete a persuade a esvaziar o quarto do irmão. Em pânico, Gregor

não sabia o que devia salvar primeiro, quando, na parede à frente já vazia, viu o retrato da mulher vestida de peles, rastejou a toda a pressa para cima dela e apertou-se contra o vidro, que lhe ficou colado, trazendo algum alívio ao calor que sentia no ventre. Pelo menos o retrato, que agora Gregor cobria completamente, de certeza ninguém lhe tiraria. (106)

O segundo e único outro retrato, presumivelmente emoldurado, também por ele, quem sabe, datava de há pelo menos cinco anos. É um “retrato [...] do tempo do serviço militar, [que] mostrava um tenente de mão sobre o sabre que sorria despreocupado e exigia respeito pela sua postura e farda” (82).

Não haver referência a mais retratos não significa que não existissem. Tal omissão de Kafka releva, porém, a função específica destes dois, raramente examinada para lá do âmbito masoquista. Agora que Gregor já não se parece com uma pessoa, uma das perguntas que podemos legitimamente fazer é qual destes retratos se parece mais consigo. Pergunta que, sem o devido contexto, pode soar esquisita. Segue-se, portanto, uma descrição desse contexto a partir de uma série de exemplos.

¹ “A Metamorfose” será sempre citada a partir de Kafka 2016.

2.

Nos primeiros parágrafos de “A Metamorfose”, Kafka procede por ostensão. Começa por apontar na direcção de uma figura humana animalizada (o Gregor-Ungeziefer) e logo a seguir para outra: a senhora coberta de peles, numa bonita moldura. Na sequência de apontar para esta moldura, aponta imediatamente para outra, a moldura da janela: “O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela, e o tempo turvo [...] deixou-o melancólico” (67-68). Ainda não é evidente a função da janela enquanto moldura. A pouco e pouco, a visão da rua, progressivamente difusa, revelar-se-á, no entanto, uma imagem indirecta da gradual desintegração da forma humana. A janela é assim uma moldura em torno de um retrato (digamos, psicológico) de Gregor, um retrato da sua degenerescência. Vê-lo-emos mais à frente emoldurado “contra a janela, claramente apenas por uma qualquer reminiscência da antiga sensação de liberdade que olhar pela janela antigamente lhe trazia.” Mas de onde antes se viam os contornos definidos de um hospital em frente (83), vê-se agora “apenas um deserto onde o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam indistintamente” (99). A progressiva perda da visão indicada pela progressiva perda de contornos da paisagem sugere uma dissolução do ‘eu’ que respondia pelo nome ‘Gregor’.

Por falar no edifício do hospital, para dentro do qual nada se vê, importa também olhar para o que se vê enquanto este ainda “podia ver-se nitidamente”. “Entretanto o dia clareara bastante; do outro lado da rua podia ver-se nitidamente *um segmento* do edifício em frente, interminável, cinzento-escuro — era um hospital —, com as suas janelas regulares que quebravam severamente a fachada” (82, ênfases minhas).

O facto de que se vê “um segmento” apenas confirma a função da janela como moldura sobre o exterior, ou meio de enquadramento. Quanto ao edifício do hospital, as suas “janelas regulares” e opacidade rimam, por sua vez, com a opacidade e a morfologia do próprio Gregor, cuja “barriga [...] castanha” é “seccionada por segmentos” (67). O hospital em frente é, assim, nada mais nada menos que um mega-Gregor. A visão recortada pela janela é um *close-up* de um ‘monstruoso insecto’. Gregor, como o hospital, só se vê por fora. É agora um ente opaco, ilegível para lá da superfície. Nunca foi aliás de outro modo. A metamorfose apenas põe a descoberto uma assimetria preexistente. O estado de alienação que confunde com probidade deriva, em parte, da falta de reconhecimento pela família da sua interioridade idiossincrática, quer dizer, de uma subjectividade omissa cujos motivos e aspirações contrastavam com a função de *filio familias*.

Se se admitir que a visão do hospital através da janela é um retrato de Gregor, é bastante flagrante o padrão ostensivo que comecei por identificar. Kafka aponta para um retrato de Gregor (o hospital) e, linhas abaixo, aponta para outro (a imagem do jovem tenente Samsa). Primeiro, retrato, janela; agora, janela, retrato.

Sintomaticamente, este gesto pergunta: qual destes retratos é mais parecido com o actual Gregor? Kafka está a fazer aquilo a que os fotógrafos chamam sequenciar imagens. Testa imagens ao lado de imagens para suscitar uma leitura. À falta de fotografias em casa dos Samsa, Kafka fornece um álbum de família, excepto que o método de sequenciar sabota a forma do álbum de família enquanto género. O princípio de construção deste género define-se quase sempre pela repressão. A

sequenciação afasta da consciência do leitor do álbum um sem-número de zangas e reveses, numa confusão feliz entre memória e ficção, estruturada em torno de convenções acerca do que é a harmonia familiar. O emparelhamento de imagens testado por Kafka suscita perguntas cuja resposta é incompatível com tais convenções, se é que existe resposta.

3.

Passemos a outro tipo de exemplos caracterizado por este padrão ostensivo. Para começar, dois exemplos, um decalcado do outro:

- (a) Do outro lado da sala, a mãe abrira de par em par uma janela apesar do frio, debruçara-se muito para fora e escondia o rosto entre as mãos (86)
- (b) Mal [Grete] entrava, e sem sequer se dar tempo de fechar a porta, [...] corria logo para a janela e abria-a de par em par [...] como se estivesse prestes a sufocar, e [...] ficava à janela e respirava fundo (99-100)

Enquadradadas pela moldura da janela do quarto, eis mãe e irmã vistas do interior, mas também na perspectiva de um espectador externo. O que se vê de fora, ou o que, por assim dizer, vemos nós através do ponto de vista virtual engendrado por estas passagens, são retratos vivos que tendem na direcção de um espectador, em clara referência à tal Vénus das Peles que estende um gesto “na direcção do observador” (67). A janela é aqui uma moldura dual que engendra perspectivas de planos opostos dos quais a exterior é a de um retrato vivo de cuja moldura o sujeito tende a evadir-se. Para cada um destes exemplos existem pares visuais. À imagem de Grete à janela segue-se, começando pelo último, um retrato vivo protagonizado por Gregor:

- (b1) Certa vez, já teria passado um mês desde a metamorfose [...] ela chegou um pouco mais cedo do que o habitual e encontrou Gregor a olhar pela janela, imóvel e numa posição propícia ao susto (100)

Aqui, o ponto de vista interno, preenchido pela irmã, é indissociável da projecção de uma imagem de Gregor a partir da perspectiva externa, preenchida pela leitura assim que se reconhece a janela como moldura. O que se vê de fora é “um escaravelho do tamanho de um cão” (Nabokov 2004, 299) enquadrado. Para inculcar tal imagem, Kafka encarrega-se de a elaborar negativamente poucas linhas depois. Eis, vamos dizer assim, um não-retrato à janela, ou a *abstracção* do mesmo retrato de um ponto de vista do qual Gregor tem uma consciência aguda:

- (b2) Por consideração para com os pais, Gregor não queria mostrar-se à janela durante o dia (101)

O receio de ser visto engendra uma imagem de Gregor à janela da qual tem plena consciência. A consciência de si enquanto objecto de observação externa sugere aqui a natureza projectiva deste enquadramento, nos termos do qual o ‘eu’ se cobre de vergonha. É evidente a semelhança com a experiência de certos sonhos e é também

como se Gregor quisesse não sujar com a sua imagem um álbum de família em torno do qual sobrevive a reputação dos Samsa.

De passagem, por que receia ele ser visto, se já ninguém o reconhece? E por que é isso uma “consideração para com os pais”? Persistirá na fisionomia de insecto uma semelhança de família? Será que a família *se reconhece*, ou teme ser *reconhecida*, no insecto? Quando o vemos encostado à janela, a ele ou a terceiros, estamos diante de molduras duais, que presumem quer o ponto de vista doméstico, como o ponto de vista de um estranho, se quisermos, um espectador que vê a particularidade desligada do contexto. Sistematicamente, Kafka convida-nos a deslocar para esse ponto de foco virtual, que, todavia, não é o nosso, a não ser que fôssemos capazes de disociar a leitura do conhecimento do texto.

Se os anteriores exemplos (b1, b2) surgem em par com (b) a imagem de Grete à janela, o retrato da mãe (a) à janela vem na sequência de nada menos que a primeira moldura dual em toda “A Metamorfose”, a saber, (a1) a cena em que Gregor-insecto aparece sob a moldura da porta. Por contraste com os casos já discutidos, em que os pares surgem na vizinhança uns dos outros, a dilatação textual entre esta (a1) imagem e (a) a imagem da mãe à janela pode induzir em erro. Entre uma e outra não passa afinal muito tempo. Detalhando cada reacção e colocando a cena em suspenso por via de um desabafo de Gregor, que ninguém entende apesar da sua eloquência, Kafka explora um efeito de dilatação temporal que visa abranger em câmara lenta a reacção em cadeia das consequências da revelação da metamorfose. Consequências estas enquadradas pela moldura da porta como fotografias vivas nos dois sentidos de observação. Algo como uma performance dadaísta. Da perspectiva da sala vê-se um insecto monstruoso. A julgar pela maneira como a mãe, num gesto de reconhecimento animal, “tinha a cabeça de lado, como se quisesse [vê-lo] melhor” (85), não é de excluir a hipótese de ser um monstro com ares de Gregor. Na perspectiva de dentro, temos uma sequência de expressões horrorizadas por via das quais Kafka nos desloca cómicamente para a perspectiva externa de família e gerente em face do insecto. Para dar apenas dois exemplos:

(a2) A mãe [vista através da porta] tinha ainda os cabelos soltos e desgrenhados como se tivesse saído agora da cama [...] e deixou-se cair por entre as saias esplanhadas à sua volta, o rosto afundado sobre o peito e completamente escondido.

(a3) O pai brandiu o punho com uma expressão hostil [...] depois cobriu com as mãos os olhos e começou a chorar sacudindo o peito imponente (81-82)

Em suma, Kafka ora aponta na direcção da porta, ora na direcção da janela. O tema do espectador virtual enquanto posição engendrada não só pelo dispositivo da moldura (que delimita imagens que tendem a sair do seu legítimo plano) mas por gestos na direcção de um observador virtual, está então presente desde o início, se não perdermos de vista a analogia com a senhora das peles. São retratos em que a figura humana tende a evadir-se de um plano em direcção a outro plano. Sugerem o impulso para uma transgressão de níveis, nos termos de Genette, uma metalepse. Por outras palavras, são re-encenações daquela primeira figura. Este primeiro conjunto de exemplos é mais do que suficiente para mostrar que, tal como Gregor se recreia a fazer molduras, Franz Kafka procede de forma similar. Semelhança que não é mero

fruto do acaso, ou Kafka não se daria ao trabalho de apontar sistematicamente na sua direcção. É natural que se pergunta agora: para quê? Por que razão faz isso? Para responder a esta pergunta é necessário avançar para outro conjunto de exemplos.

4.

Não perderei muito tempo a examinar o modo como Kafka se diverte a empurrar personagens através de portas, às vezes, usando outras personagens para o fazer, numa *mise en abyme* metodológica. A primeira parte termina com o pai a empurrar o filho através da porta do quarto. A segunda, com nova cena de violência doméstica, com Gregor a atravessar a porta do quarto empurrado pelos acontecimentos. A terceira parte termina com idêntica entropia: Gregor recua para o quarto de moto próprio e pela última vez, empurrado pelo desalento. Pouco antes dessa cena, vemos ainda o pai a *empurrar* os inquilinos na direcção do quarto, contra a vontade deles (125), por simetria com o gerente que fugira a sete pés através da porta da entrada (84), empurrado pela visão de Gregor.

Estas situações são menos ilustrativas do método de molduragem a que me refiro, por isso, passemos às seguintes.

No episódio do recital, Kafka posiciona os três inquilinos no exacto enquadramento da porta e é a tal ponto rigoroso que os comprime uns contra os outros para caberem na imagem, como numa fotografia de grupo: “foram até à porta do corredor, onde se deixaram ficar, *encostados uns aos outros*” (122, ênfase minha). A posição do observador é então preenchida por Herr Samsa (que Kafka se dá ao trabalho de localizar, em pose, no devido lugar: “o pai ficou encostado à porta, a mão direita entre dois botões da libré toda abotoada”, [122]), olhando apreensivamente na direcção dos inquilinos emoldurados pela porta do corredor. Estes, entretanto, deslocam-se para nova moldura, a da janela, noutro retrato de grupo (123). Por falar em retratos de grupo, veja-se ainda a família Samsa, em pose teatral, primeiro, enquadrada pela porta do quarto na sequência da morte de Gregor: “a porta do quarto abriu-se e Herr Samsa surgiu vestido na sua libré com a mulher num braço e a filha no outro” (132). E quase a terminar, uma vez mais comprimidas para caberem na imagem, mãe e filha surgem “abraçadas” em frente da janela, observadas pelo pai (134). Até a velha empregada merece um retrato emoldurado: “A mulher continuava, sorridente, à porta, como se tivesse uma excelente notícia a anunciar” (133, ênfase minha). Se “A Metamorfose” não é um álbum de família, é um fotolivro.

O uso da moldura da porta e da janela encontra função equivalente noutros objectos rectangulares. Pense-se no tapete do quarto no qual vemos Gregor caído de costas, esperneando as suas múltiplas patas (v. Kafka 2016, 73, 75, 77, 123). Mais facilmente ainda se admitirá a cama enquanto moldura e é quando se vê que este tropo está presente desde o começo: Gregor, no rectângulo da cama, transformado em insecto. E de imediato se entende que o padrão ostensivo está presente desde a primeira linha. Senão, veja-se. O primeiro parágrafo aponta para uma figura animализada numa moldura (Gregor na cama); o segundo, aponta para outra (a suposta Vénus das Peles); o terceiro, aponta para a janela; e assim sucessivamente.

5.

Restam dois exemplos, que deixei para o fim por serem os mais decisivos. O primeiro e mais explícito surge na cena já citada em que Gregor Samsa se cola à moldura da senhora coberta de peles (106). Está em jogo, no plano dos acontecimentos, um salvamento da identidade pessoal, cuja projecção externa está em vias de ser anulada. O impulso de sobrevivência sugere além disso uma mudança de estado. Pense-se numa autoconsciência empenhada em refugiar o seu corpo vivo na condição de imagem, de mais a mais, numa imagem que salvaguarda a sua identidade. O impulso de se fundir com a imagem sugere uma hipóstase reversa, uma metalepse frouxa, de facto, uma metamorfose, que não vai além da sua própria virtualidade.

Este é um dos aspectos do texto de Kafka que põe a descoberto a conhecida alusão a Sacher-Masoch. O vidro, de cuja frieza Gregor deriva um prazer vagamente erótico, marca a descontinuidade de planos por via da qual um objecto sensual jamais reciprocará, sendo o prazer derivado da não-reciprocidade, logo, um prazer masoquista, à semelhança da impossibilidade de ser amado por uma Vénus de mármore.

A redução da imagem da senhora coberta de peles a *uma* fonte unívoca, por plausível que esta seja fonte, não me parece, porém, satisfatória, dada a existência de outros candidatos.

Um deles é “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, de Gustave Flaubert, com outras semelhanças com “A Metamorfose”, desde logo, a intenção de Kafka de a publicar num livro de três contos, intitulado *Os Filhos*, o que pode ser visto como a sua versão de *Trois Contes*. (Flaubert era, como se sabe, um dos seus heróis.) Igualmente marcado pela violência entre pais e filhos e, aliás, por um motivo ternário semelhante àquele que caracteriza “A Metamorfose”, verifica-se em “A Lenda de São Julião Hospitaleiro” um semelhante padrão de animalização. Os pais de Julião surgem sistematicamente animalizados por via do vestuário: a mãe, semelhante a uma cegonha, o pai, sempre coberto de pelícias de raposa; ou Julião confunde-os sistematicamente com animais em virtude da indumentária. Três outras semelhanças são dignas de destaque. Na segunda parte de “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, Julião sai para caçar na sequência de confundir o vulto dos progenitores com o de animais. Segue-se uma caçada impotente com contornos de pesadelo na qual Julião não acerta em qualquer alvo ou tudo aquilo em que acerta apodrece. Com uma inversão de papéis, Kafka parece apropriar-se desta cena, quando, na segunda parte de “A Metamorfose”, é o pai que caça o filho à maçã, frouxamente, “sem que os movimentos, com o seu ritmo tão lento, sugerissem sequer uma perseguição” (110), sem conseguir acertar no alvo, até que uma das maçãs, quase apesar do esforço de Herr Samsa, acerta no filho e apodrecerá dentro dele. A segunda semelhança é ainda mais relevante para nós. A ideia de posicionar personagens no interior de molduras encontra correspondência directa em “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, na qual vemos Flaubert colocar sistematicamente Julião sob estruturas abobadadas, que por sua vez evocam o modelo da janela gótica do vitral da Catedral de Rouen, aludida no final do conto. A terceira semelhança será referida adiante.

Outra possível fonte é-nos fornecida entretanto pelo próprio Kafka numa das suas conversas com Gustave Janouch. Pesem embora as dúvidas levantadas à fiabilidade dos seus relatos, o Kafka de Janouch, ao falar de “A Metamorfose”, refere-se

de passagem à figura de Papageno, o passarinheiro coberto de penas na ópera de Mozart e Schikaneder, *A Flauta Mágica*². Na descrição de Kafka, este encarna uma inibição humana comum, o auto-engaiolamento. “[Para] os seres humanos, a vida natural é uma vida humana. Mas os homens nem sempre o percebem. Recusam-se a percebê-lo [por medo da liberdade e da responsabilidade] [...] preferem esconder-se atrás das grades da prisão que constroem em torno de si mesmos” (Janouch 2012, sec. 8, par. 7)³. E, relacionando esta ideia com a ideia de sistemas de pensamento: “só se pode construir sistemas que são gaiolas para si mesmo. Os filósofos não passam de Papagenos vestidos de cores garidas com suas próprias diferentes gaiolas” (*idem*). Analogamente, Gregor Samsa não sabe existir fora da gaiola moral da sua função de bom filho. Estamos, portanto, de volta ao tema das molduras: à moldura enquanto emblema das inibições mediante as quais lhe é vedada uma visão clara da sua situação. E estamos, por conseguinte, também de volta ao tema da metalepse, ou se quisermos ao impulso — genuíno ainda que postergado — na direcção de sair da moldura que nos inibe. (Na imagem de Gregor colado ao vidro reconhece-se o sujeito empenhado em proteger a moldura icónica de uma identidade da qual rejeita separar-se, ainda que não consiga admitir que a lastima. Vemos uma autoconsciência empenhada em salvaguardar a integridade da própria gaiola no exacto instante em que a desmantelam, a lembrar uma etapa típica da terapia.)

Temos, por conseguinte, três possíveis objectos de alusão e não apenas um. Ao contrário do que se supõe, nada nos obriga, porém, a *escolher* entre alusões. Supor que se aplica à criação literária o princípio do terceiro excluído é tolamente redutor, de mais a mais, numa história acerca de um híbrido. A alusão, como o protagonista, pode ser um monstro⁴. À imagem da senhora coberta de peles esboçando um gesto na direcção do observador, à semelhança de Gregor disfarçado de insecto (e de Kafka disfarçado de Gregor, esboçando gestos na direcção do leitor; e, já agora, como os pais de Julião aos olhos do filho), Papageno é meio-homem, meio-pássaro, dirigindo alguma coisa na direcção de certas criaturas. A exemplo da “flauta de fauno” com a qual atrai suas presas, ou da flauta mágica dada a Príncipe Tamino, que, quando a toca, “[v]êm animais selvagens de todas as espécies para ouvi-lo”⁵ — ou ainda tal como a flauta na lenda alemã está para os ratos que a seguem —, o tema da atracção animal pela música traz-nos directamente de volta à “A Metamorfose”.

Melhor ainda, traz-nos directamente ao exemplo que tinha deixado para último: a transgressão de Gregor no episódio do recital.

6.

² “Entra Papageno num manto de/penas coberto, carregando às costas uma/grande gaiola de pássaro e com as duas mãos uma/flauta de fauno” (tradução minha do *libretto* de Schikaneder, disponível em https://www.murashev.com/opera/Die_Zauberflöte, consultado a 11/08/2025).

³ Tradução minha a partir da tradução inglesa.

⁴ De resto, esta monstruosidade por aglutinação, este Frankenstein literário, encontra paralelo no próprio nome “Gregor Samsa”, para o qual existem múltiplas explicações plausíveis.

⁵ Ver nota 3, *idem*.

Atraído pela música, Gregor atreve-se a avançar e, de cabeça já no plano da sala, de corpo ainda sob a moldura da porta, segue em frente coberto de pó, “[arrastando] consigo fios, cabelos, restos de comida, sobre as suas costas e nos flancos” (123).

Já que falámos de fontes, esta triste figura deve vir de uma passagem hilariamente asquerosa de *O Capote*, de Gógol, em que o protagonista, Akaki Akakiévitch, se vê coberto de lixo:

alguma coisa se lhe colava sempre à farda: ora um cisco de feno, ora um fiapo de linha; dominava também a arte especial quando ia pela rua fora, de chegar sempre a tempo de apanhar com alguma porcaria que despejassem naquele momento de uma janela, pelo que o seu chapéu se ornava sempre de cascas de melancia, melão e quejando lixo. (Gógol 2017, 213)

Arrastando “fios, cabelos, restos de comida, sobre as suas costas e nos flancos” eis então um Gregor das peles, cuja transgressão é escatológica nos dois sentidos do termo e que não deixa fazer lembrar (eis a terceira semelhança que prometi) o jovem Julião regressado de uma caçada “a meio da noite, coberto de sangue e lama, com espinhos no cabelo e fedendo a animais bravios” (Flaubert 2005, 57).

O que ficara em suspenso ou que era pura virtualidade na cena em que se colou ao vidro encontra um meio de se materializar. Gregor transforma-se na imagem na moldura, que é ela mesma, se a minha descrição faz sentido, uma monstruosidade, uma aglutinação de personagens, ou restos de personagens. E, já sem vergonha, Gregor avança sobre “o chão imaculado da sala” (123), o que, a julgar pelo grau de sujidade, deixa atrás de si um rastro imundo. Verifica-se então irónica e uma profecia involuntária a tal atenuante invocada pela mãe para desculpar o filho aos olhos da firma. “Em duas ou três noites [...] fez uma pequena moldura; [...] está lá dentro no quarto; já vaivê-la, assim que o Gregor abrir a porta” (76, ênfase minha).

Se, nalgum sentido, a imagem recortada da revista descreve o velho Gregor, tanto que se lança em protecção dela no instante em que essa identidade está sob ameaça, esta identidade é anulada — aliás, superada — no instante em que o actual Gregor se molda à sua imagem e semelhança, ainda que com detritos humanos a fazer as vezes de peles de animal. Tudo isto é oblíquo e extremamente perverso.

7.

Uma das explicações habituais para o nome ‘Gregor’ e uma das razões que o associam a Sacher-Masoch (de que ‘Samsa’ se considera um anagrama) é a metamorfose narrada por um tal Séverine no contexto do seu relato na primeira pessoa de uma relação sado-masoquista com uma tal Wanda, em *A Vénus das Peles*. Trata-se da metamorfose de sujeito livre em escravo de Wanda, que acontece por via da nomeação. “A partir de hoje”, diz-lhe ela, “não vos chamareis mais Séverine mas sim Gregório” (Sacher-Masoch 1993, 103). Ser-se Gregório é, portanto, sinónimo de servidão, de resto, como sucede, numa mudança equivalente, mas em sentido inverso, com o alfaiate em *O Capote*, que antes de se emancipar e passar a chamar-se Pétrovich e a embebedar-se aos dias feriados, “era servo da gleba” e “chamava-se simplesmente Grigor” (Gógol 2017, 216). Tal parece ser justamente a situação de Gregor assim que

Kafka o nomeia, personagem cujo estatuto de servo se confunde com a condição de filho. Condição esta agravada pelas dívidas contraídas pelo pai e sobretudo pela sua omissão de um “pequeno capital” que “talvez bastasse para manter a família por um ou dois anos” (Kafka 2016, 98). O aspecto mais interessante da revelação deste capital é Gregor não perceber nada do que ouve, embora ouça tudo atenta e nitidamente. Mesmo diante da estupefacção da mãe e dos esclarecimentos que exige ao marido quando este decide expor “o estado financeiro e as perspectivas da família” (96), está vedada a Gregor uma compreensão clara da situação⁶.

Tanto quanto se percebe, Herr Samsa preparava-se para forçar o filho a sacrificar cerca de uma década de vida, em troca de a atravessar refastelado a dormir até tarde e ler jornais vespertinos. Gregor simplesmente bloqueia a evidência de que o pai (e, por atacado, a família) o parasita.

Por um lado, vive cercado de parasitas, percepção que só se confirma *post-mortem*, no instante em que os pais compreendem, “quase inconscientemente através de olhares”, ser chegada a altura de procurar um bom marido para Grete, que diante deles “[alonga] o seu corpo jovem” (135), metamorfoseada. Essa compreensão tácita sugere o ponto de vista do canibalismo filial praticado por certos escaravelhos necrófagos (*Nicrophorus vespillo*) que sacrificam os filhos para alimentar as próprias larvas com prole regurgitada. Se a maturação de Grete sugere uma borboleta a eclodir, Herr e Frau Samsa evocam insectos a definir nova presa.

Insectos cujo entendimento tácito não deixa de ser causticamente irónico, a julgar pela esperança de Gregor, quase até ao instante da sua morte, em fazer-se entender sem recurso à linguagem. (Em “A Metamorfose”, a sua constante busca de reconhecimento através de gestos e olhares mimetiza os termos da dialéctica de dominação e servidão segundo Hegel. Em vez de uma história de constituição da autoconsciência autónoma por via da superação de uma assimetria, temos uma supressão do eu por via da sistemática negação do reconhecimento: “a servidão [...] irá para si [mesma] como consciência rechaçada para dentro de si mesma, e inverter-se-á em autonomia verdadeira” [Hegel 2021, 202]).

Por outro lado, temos a má relação com a entidade laboral. Se se pode afirmar, sem temer o uso da metáfora, que vive cercado de parasitas, é bom de ver que no emprego o tratam como um verme. O próprio quotidiano se assemelha a uma carreira de insecto a carregar coisas de um lado para o outro. Não se pode falar aqui num bloqueio. Gregor tem plena consciência desta situação e só lhe falta verbalizá-la nestes termos, como se depreende dos solilóquios mentais ao acordar.

Walter Sokel escreveu que “[o] personagem Gregor Samsa [se] transforma numa metáfora que descreve a essência do seu ‘eu’, e esta metáfora é por sua vez tratada como um facto verdadeiro. Samsa não se descreve como uma barata; em vez disso, vê-se transformado numa barata ao acordar” (Sokel 1959, 46-47). Stanley Corngold redescreveu esta ideia como a literalização de uma metáfora (Corngold 1996, 79-106). Mas se se ficar pela identificação da metáfora que se literaliza, esta leitura

⁶ “Gregor ficara agora a saber com todos os pormenores — pois o pai muitas vezes se repetia nas suas explicações, em parte por já não estar habituado a lidar com estas coisas, em parte também porque a mãe não percebia tudo à primeira” (97). Por um bloqueio que o impede de admitir, a respeito do pai, que este o explora, Gregor toma a mãe por palerma. Não vê que as explicações que ela pede têm origem na estupefacção da mãe perante a omissão que obriga o filho a levar uma vida miserável.

peca por incompleta. Esta não é, afinal, uma metáfora qualquer, não é uma metáfora no vazio, mas *uma metáfora agarrada a um ponto de vista* específico, o da primeira pessoa de Gregor, ainda que lhe falte o ensejo de o verbalizar. Isso mesmo se depreende do *close-up* contrapicado por via do qual se representa diante do chefe no ponto de vista implícito de um insecto. “E que jeito particular aquele de se sentar em cima da escrivaninha e falar do alto com o empregado, que além disso se tem de aproximar muito do chefe, que é duro de ouvido” (69).

Este plano sugere uma assimetria de poder e um exagero de proporções que prefiguram o ponto de vista de um insecto face a um ente gigantesco (que voltará a verificar-se mais à frente, já ajustado à forma de insecto, em referência às botas do pai).

8.

A astúcia tropológica de Franz Kafka rima com a limitação tropológica de Gregor, que, demasiado envolvido nos acontecimentos, é incapaz de reconhecer a sua metamorfose como uma metáfora, ou uma *representação*, da sua própria vida. Se, como escreveu Wittgenstein, “[o] corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (Wittgenstein 1958, 178), a nossa pergunta inicial parece justificar-se. Qual dos retratos se parece mais com o *actual* Gregor? As primeiras digressões matinais sugerem que a forma de insecto é uma descrição adequada de como o próprio Gregor se auto-representa. Mas ele não se reconhece na representação de si mesmo que a sua própria cabeça engendra. Está-lhe vedada a compreensão irónica — que não nos está vedada a nós — de que a sua forma é um símbolo, ou uma leitura, da sua triste situação. Mas esta leitura não é um delírio hermenêutico. Decorre dos termos mediante os quais se considera objecto de assédio e exploração. Interessante é esses termos ocorrerem num fluxo mental que Kafka elabora de modo a sugerir uma continuidade entre este fluxo e um quotidiano alienante. O modo como Gregor cogita é em si mesmo uma expressão de alienação, caracterizando-se, antes de mais, por uma certeza onírica a respeito da sua própria racionalidade. Oníricas, porque absurdas; cómicas, porque já não têm expressão humana inteligível, as rationalizações de Gregor Samsa seriam válidas e minimamente sãs, pelo menos, num mundo de cretinos, se o corpo correspondente ao modo de vida que defendem não se tivesse evaporado. Crê na perspectiva de retomar a rotina como insecto com uma convicção que só se experimenta num sonho semelhante.

Kafka aponta assim na direcção de uma continuidade entre este fluxo mental ao despertar e os “sonhos intranquilos” (67) que precedem os acontecimentos. Os pontos de vista de Gregor-a-acordar são um resíduo dos pontos de vista Gregor-a-sonhar⁷. Apetece então descrever o modo como Gregor se auto-representa

⁷ Kafka estabelece esta mesma ideia logo no segundo parágrafo sob a forma da sua negação. “O que é que me aconteceu?” pensou ele. Não era um sonho” (67). A primeira impressão de Gregor é, portanto, sem tirar nem por, a de que era um sonho. A sua segunda impressão é a de que, fosse o que fosse, acabaria por passar: “E se eu continuasse a dormir mais um bocado e esquecesse *todas estas tolices*” (68, ênfase minha). Segunda impressão que se mantém algumas horas depois: “Lembrava-se de ter já sentido várias

implicitamente insecto (ao pensar no chefe) nos termos da psicanálise como uma auto-representação inconsciente. Apetece pensar que Gregor acorda metamorfoseado na forma com a qual se sonhava, produto de um recalcamento nos termos do qual se figura por semelhança com uma compreensão inconsciente da condição de servo e da relação parasítica com a família. De mais a mais, ele parece só acordar no instante em que destranca a porta: “o som mais claro da fechadura quando por fim se abriu *literalmente despertou-o*” (81, ênfase minha). Estamos assim a um pequeno passo de considerar que a metamorfose de Gregor é a *hipóstase de um sonho*, uma desfiguração onírica: um recalcamento deslocado da esfera do sonho para o lado de cá das coisas, que, por todos os motivos e mais algum, tem contornos de pesadelo.

Como já se percebeu, todos os caminhos vão dar, portanto, ao tema da metalepse: ao corpo de insecto enquanto sonho que desliza para o plano quotidiano (sonho que é uma representação inconsciente da sua existência servil e deprimente).

9.

Mas não nos precipitemos. O meu investimento inicial em evidenciar o tema da metalepse, desde logo contido na moldura com a Vénus-pais-de-Julião-Papageno-das-peles — o tema de uma transgressão entre níveis que como notou Genette tem por consequência perturbar a distinção entre esses níveis, — encontra aqui uma conclusão tão atraente, tão sistematicamente induzida, que parece irresistível. Kafka empurra-nos nesta direcção engendrando uma leitura de “A Metamorfose” como fotolibro. Mas é uma enormidade crítica. Por um lado, temos todos os motivos para afirmar que aponta na direcção de um derrame onírico, que presume uma continuidade ilegítima entre níveis. Por outro lado, repare-se no que digo! Kafka empurra-nos para a posição de postular conclusões a respeito de conteúdos mentais inacessíveis, que aliás precedem a narrativa. Que o faz, parece não haver dúvida. E *que o faça* é o que é interessante.⁸

Kafka tece uma rede de alusões para sugerir uma coisa para a qual se recusa a fornecer qualquer testemunho firme, estabelecendo uma hipótese que ele mesmo boicota. Empenhado em conduzir a leitura numa direcção psicanalítica (próxima de Jung no que respeita a sonhos, freudiana no que respeita à repressão), omite descaradamente qualquer nexo de causalidade entre os sonhos intranquilos de Gregor e a sua metamorfose. A acreditar nas leituras de Sokel e Corngold, Kafka inculca a suposição segundo a qual a forma de escaravelho literaliza ou torna manifesta uma metáfora, que temos agora motivos para ver como uma auto-representação inconsciente — uma distorção ou anamorfose, uma desfiguração onírica, um recalcamento deslocado, etc. (Nem mesmo Freud iria tão longe.) Mas jamais o assevera e dá-se ao luxo de revogar qualquer explicação causal a seu respeito. Esta sabotagem é dos

vezes uma ligeira dor, talvez por estar mal deitado, que ao despertar se revelava ser apenas imaginária, e mal podia esperar para ver como a fantasia de hoje se dissolveria aos poucos” (71).

⁸ “O meu ponto de partida quando leo Kafka é ver que ele fez todos os possíveis para se evadir da interpretação, o que só pode querer dizer que o que mais requer e exige ser interpretado na escrita de Kafka é a sua perversamente deliberada evasão à interpretação.” Em Bloom, *Novelists and Novels*, p. 275-276, 283, trad. minha.

aspectos mais interessantes de “A Metamorfose” e é a tal ponto rigorosa que Kafka não se coíbe de a tematizar, primeiro, como comecei por referir, sob a forma da sua exacta negação (“Não era um sonho”, Kafka 2016, 67); e mais tarde disfarçado de Gregor: “o senhor bem sabe como o caixeiro-viajante [...] é vítima fácil de todas as intrigas, acasos e queixas sem fundamento [...] e [...] sente no próprio corpo as terríveis consequências a que não é possível atribuir qualquer causa” (83, ênfase minha). É quase triunfante, esta conclusão, visto que se abeira de uma compreensão que Gregor caracteristicamente não vê e nunca chegará a ver.

Através do tema da metalepse, cuja inteligibilidade depende da leitura de “A Metamorfose” como fotolivro *avant la lettre*, Kafka está, em parte, a fazer pouco da psicanálise, ou antes, da popularização da psicanálise e das suas pretensões terapêuticas.⁹ Em parte, está a fazer pouco do intérprete, empurrando-o para o papel incoerente do psiquiatra leigo (Kafka 2014, 485), para quem tudo significa alguma coisa (por exemplo, que o nome Gregor conter em si a palavra ‘ego’). Mostra-nos que Gregor não é capaz de *se* enxergar, que é, ou encarna, um recalcamento, e quanto da sua visão se expressa nos termos de um retorno do recalcado. (Toda a primeira parte parodia, de resto, um processo de repressão colectivo. Diante do tabu encarnado, todos se mobilizam para o afastar da consciência por todos os meios necessários.) Por outro lado, Kafka nunca se descai. Apetece dizer que produz *no leitor* um falso recalcamento. Alude e aponta e tematiza mas não se permite uma única expressão afirmativa, uma única explicação causal. Adeus causas, adeus médico, adeus cura.

10.

Apetece por fim dizer que Kafka escreve como um mimo. Através de gestos na direcção do leitor, escreve como alguém impossibilitado de usar as palavras para se fazer entender, ou aliás como alguém que sonha que não consegue falar. Lembra, de facto, Gregor Samsa, que é uma versão desse sonho. Reduzido ao movimento e à gestualidade, diga o que disser, soa como uma “voz de animal” e conta à partida com a má-fé do intérprete.¹⁰

Mas se assim é, Kafka procede como um mimo capcioso. Um mimo cujos gestos servem, não para se fazer entender, mas para equivocar. Aponta na direcção do erróneo, mas não é erróneo constatar *que aponta*. Especular sobre a motivação do artifício adianta ainda menos que descrevê-lo. Torturado como era pelo fantasma de provar a inocência na ignorância da acusação, caçadores de referências e psiquiatras leigos habitam, para Kafka, o mesmo círculo no inferno dos intérpretes. É bem provável que o logro seja a sua própria recompensa.

⁹ Ainda que a sua caracterização da repressão não se afaste muito dos termos pelos quais Freud a caracteriza num primeiro estudo, na verdade, contemporâneo de “A Metamorfose”, *Die Verdrängung [A Repressão, ou O Deslocamento, Leipzig, 1915]*, Kafka elabora-a paródicamente e sem fé na científicidade daquilo que elabora.

¹⁰ “‘Perceberam uma palavra que fosse?’ perguntou o gerente aos pais, ‘será que nos toma por tolos?’” (79). Invadindo o apartamento para exigir uma “explicação clara” “em nome dos seus pais e do seu patrão” (77), o gerente é um substituto do leitor na história, tal aliás como Grete, que assumirá “o estatuto de especialista sempre que a situação de Gregor era discutida” (104). O que por sua vez nos permite pensar no corpo de insecto como um símile do texto ou pelo menos da escrita.

Já que consideramos os gestos de Kafka, outra coisa é evidente. Tal como os de Gregor, implicam uma escrita, neste caso, uma escrita dissociada do significado. Por onde passava, Gregor “deixava um rasto daquela substância pegajosa” (102), “um líquido acastanhado” (88). Cada movimento do corpo de insecto evoca por isso a mão que escreve, tanto que muitos dos seus movimentos são de facto tropos do acto de escrever. “[Sentindo-se] afogueado de vergonha e tristeza”, surpreendendo-o “arranhando a pele do sofá horas a fio” (98-99), escrita que é só a sua própria memória muscular; e que, quando se realiza, tem uma função puramente repressiva. Pense-se no rastro deixado pelo “hábito de rastejar em ziguezague pelas paredes e no tecto”, por via do qual Gregor se evade da angústia em torno da situação familiar “numa distração quase feliz” (102). Lembra uma passagem dos *Diários* de 1910, em que, reflectindo sobre a sua incapacidade de escrever, Kafka idealiza uma forma de escrever à imagem de um número de circo de acrobatas japoneses (Kafka 2014, 14-15). A capacidade de rastejar pelas paredes e pelo tecto só se torna segunda natureza por via de se abstrair de si, repetidamente, o que requer tempo e prática. A inicial falta de domínio sobre o corpo de insecto sugere o acto da escrita inibido pela autoconsciência. Só “sem sequer se lembrar” (84) de si mesmo¹¹ sente Gregor “pela primeira vez um bem-estar físico; as patas [tornavam-se] perfeitamente obedientes, [...] esforçavam-se até por transportá-lo aonde ele quisesse; e parecia-lhe que a solução para todo aquele sofrimento já estava mesmo à sua frente” (85). Ajusta-se à mobilidade própria do corpo de insecto na proporção em que se desadapta da forma humana, o que deixa pela casa uma escrita icónica da fluidez e do gozo, a tal ponto forjada pela prática que já não se deixa afectar pela fractura da interrupção — que, segundo Kafka, comprometeu o êxito de “A Metamorfose”. “[Por] vezes acontecia que, para sua própria surpresa, se largava e caía no chão com um estrondo. Mas agora tinha muito mais domínio sobre o seu corpo do que antes e não se magoava mesmo depois de uma queda tão grande” (102).

E se as superfícies desimpedidas, ao esvaziarem o seu quarto, são um tropo da *tabula rasa*, ou da página aberta à livre circulação, ou do vazio em face do qual entra em pânico um escritor deixado a si mesmo, aí se inverte, no pesadelo de ver desmantelada a função de filho, a fantasia de Kafka de se fechar a escrever sem obrigações, o apelo do vazio associado a virar as costas a uma identidade estável. Na sua aula sobre “A Metamorfose”, Nabokov descreveu um motivo ternário que a caracteriza (Nabokov 2004, 325-326). Só não reparou que esse motivo ternário enfatiza o insólito de se ser Gregor. Conspícuo ‘4’ entre múltiplos de três, acorda aprisionado “entre quatro paredes bem conhecidas” (67), tem o despertador “marcado para as quatro” (69), demora “quatro horas” a arrastar um lençol; e, ao precipitar-se para salvar a moldura, “muda quatro vezes de direcção”. Que Kafka faça quatro referências a este padrão quaternário sugere um rigor figural que não pode senão rimar com as quatro arestas constitutivas do único divertimento de Gregor (fazer molduras); e já agora as quatro arestas constitutivas do divertimento de Kafka; e até à quarta parede, como se diz no teatro, na direcção da qual o texto, à imagem dos retratos nele descritos,

¹¹ I.e., “sem sequer se lembrar que ainda não conhecia a sua capacidade de locomoção, sem sequer se lembrar que as suas palavras possível ou mesmo provavelmente mais uma vez não seriam inteligíveis” (84-85).

elabora uma série de gestos. (Por exemplo, quando Gregor diz, ao destrancar a porta do quarto, “[a]final não precisei do serralheiro”, esta é uma observação técnica de Franz Kafka, disfarçado de animal. Quer dizer que o êxito da primeira parte depende de a porta estar trancada por dentro para que seja Gregor e apenas Gregor a abri-la de modo a revelar, através da acção e sem explicação verbal, isto é, através de uma dose cruel de comédia física, o género de filho que é, a humilhação a que está disposto a submeter-se — humilhação aos olhos do leitor — em nome do bem-estar da família.)

No que concerne às suas tentativas de entendimento, a importância relativa do rastro de Gregor face aos seus movimentos pode fazer lembrar a arbitrariedade do signo (de resto, também sua contemporânea). Sugere uma dissociação entre inscrição e movimento, na verdade, entre semiótica e etologia, por estranho que soe separar o *gesto* da escrita da *mancha* que o acompanha, de mais a mais porque dela depende (embora nela não se esgote) a apreensão desse gesto. Sugere uma escrita cujos movimentos dizem mais que os seus indícios, impressos seja na página, seja nas paredes, seja no “chão imaculado da sala”. A imagem de Gregor a sair da moldura coberto de detritos, essa imagem torna-se então um emblema da maturidade literária. Desfigurado, primeiro, pela profissão de filho; depois, pela metamorfose que a alegoriza; e, finalmente, por ferimentos e lixos, esse avanço implica a superação da vergonha de si que o impedia de mostrar-se em cada uma destas fases. (A primeira e única vez em que *se mostra*, por estar impedido do discurso, é ironicamente o instante em que desaparece.)

Sobre o plano da sala, símile da página em branco, não da página enquanto espaço vazio mas da página enquanto espaço preenchido *a priori* por figuras vexatórias (família, público, etc.), Gregor avança sem “sequer se [admirar] por [...] ter tão pouca consideração pelos outros”; consideração que “antigamente [...] fora o seu orgulho” (122-123). Envolvendo uma inscrição, este avanço prefigura a ausência do corpo que a produz, mas indica a esperança num *sensus communis* que o redima da ilegibilidade, já que é motivada pela música, que no fim de contas pode ser *lida*, dado que existe para ela uma convenção, uma partitura, na realidade, uma *escrita*. Uma escrita que codifica os *seus* movimentos. “Seria ele um animal se a música o tocava assim?” (123).

Uma vez dissociada a escrita do movimento que a origina, nada já garante que alguma coisa a vincule aos movimentos que ela própria suscita. A revogação de todas as explicações causais mediante a qual Kafka se gaba evadir-se da interpretação é da mesma família da renúncia a um substrato de humanidade generalizável a Gregor, ou a qualquer um de nós. As condições do entendimento não se seguem aqui quer da partilha de convenções, quer da partilha de uma linguagem, quer da partilha de uma forma de vida. Num grande número de vidas, não existem na verdade tais condições. O que, pesem embora todas as alusões a Sacher-Masoch, sugere o oposto de um *contrato* sado-masoquista. Sugere uma escrita que, em óbvio contraste com Gregor, não está interessada no entendimento e que, por isso mesmo, só está interessada no entendimento, na sua inviabilidade em geral e no seu descalabro em particular, uma escrita, naturalmente, seduzida pela ideia de um contrato, mas um contrato que existe na condição de uma assimetria insuperável. Típico, para Kafka, das relações entre pais e filhos, assim como das relações entre autores e intérpretes, este descalabro tem uma forma lógica, a aporia. A de um esforço por se fazer entender mediante

o qual se é justamente mal-entendido. Por muito que estes se esforcem, talvez os escritos dos filhos soem sempre como uma “voz de animal”. Seja como for, não o trauma de não ser entendido, mas antes a possibilidade de *ser entendido*, e a superação desta possibilidade, é isto, parece-me, o que verdadeiramente está em jogo em “A Metamorfose”.

Referências

- Anderson, Mark. 1992. *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon Press.
- Bloom, Harold, 2005. *Novelists and Novels*. Filadélfia: Chelsea House.
- Corngold, Stanley. 1996. “Kafka's *The Metamorphosis*: The metamorphosis of the metaphor”. Em *The Metamorphosis*, ed. Stanley Corngold. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company.
- Flaubert, Gustave. 2005. “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”. *Três Contos*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água. Pp. 49-82.
- Góglol, Nikolai. 2017. “O Capote”. *Contos de São Petesburgo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-244.
- Hegel, G.W.F. 2021. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. José Barata-Moura. Lisboa: Página a Página.
- Janouch, G. 2012. *Conversations with Kafka*. Trad. Goronway Rees. Nova Iorque: New Directions. eBook.
- Kafka, Franz. 2014. *Diários – Diários de Viagem*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio d'Água.
- Kafka, Franz. 2016. *Os Filhos*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Ítaca.
- Nabokov, Vladimir. 2004. *Aulas de Literatura*. Trad. Salvato Telles de Menezes. Lisboa: Relógio d'Água.
- Sacher-Masoch, Leopold Von. 1994. *A Vénus de Kazabaïka*. Trad. Ana Hatherly. Lisboa: Relógio d'Água, 1994.
- Schikaneder, Emanuel. *Die Zauberflöte, The Magic Flute* Libretto, acto 1, n.º 1, [https://www.murashev.com/opera/The Magic Flute libretto German English](https://www.murashev.com/opera/The%20Magic%20Flute%20libretto%20German%20English)
- Sokel, Walter. 1959. *Writer in Extremis*. Stanford: Stanford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

Humberto Brito é Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde 2009, foi professor visitante em Stanford, na Universidade de Chicago e na Universidade de Nova Iorque, NYU. É autor de livros de ensaios (*A Interrupção dos Sonhos, A Luz e a Escrita*) e de fotolivros (*Avaria, Regras de Isolamento, Estrada e Fantasmas*).

© 2025 Humberto Brito

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).