

OS INSETOS E O HOMEM NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA METAMORFOSE

José Gonçalves Poddis – UFMG

Nesta comunicação, procuro analisar, de forma breve, a monstrificação humana em inseto, estabelecendo paralelos entre o livro *Metamorfose* de Kafka e o filme *A Mosca* (*The Fly*, 1986), dirigido por David Cronenberg. Embora em linguagens distintas, as metamorfoses do homem em inseto apresentadas nas duas obras oferecem uma base comum para entendermos o horror provocado por tal fenômeno.

Uma das características mais interessantes que reúne as duas obras é que a monstrificação pode ser percebida da perspectiva do monstrificado, mas de modos distintos. Em Kafka, a peculiaridade do foco narrativo é a falta de onisciência do narrador, e como observa Modesto Carone, ele é

desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história eu está relatando. Em outros termos, esse narrador se comporta com uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista. (CARONE, 1992, p. 133)

Por causa disso, o leitor sabe tanto quanto o protagonista, Gregor Samsa. No caso do filme *A Mosca*, essa câmera está na cabeça do espectador, assistindo as personagens impotentes diante do encadeamento dos fatos e das conseqüências de suas ações. O olhar do espectador é privilegiado, pois tem uma perspectiva mais ampla da estrutura do enredo.

Nos dois casos, a personagem principal vê o mundo de um modo muito particular. A respeito de Kafka, Adorno disse que em sua obra “a deformação é o verdadeiro realismo”. Um fato que observamos ao final de uma leitura atenta não é somente notar “as metamorfoses” dos personagens, mas descobrir que Samsa, mesmo antes da metamorfose, tinha uma visão distorcida de sua própria família. Ela não é o que ele pensava ser. Gregor não reconhece o pai, por exemplo, que faliu e que para pagar a dívida sujeitou o próprio filho a um trabalho horrível, e mais tarde descobriu-se que tinha dinheiro escondido. Têm sonhos de grandeza com a irmã, imaginando-a indo tocar num conservatório financiado por ele, mas seu salário é baixo e Grete é péssima violinista. Para ele sua mãe é uma pessoa adorável, mas doente por causa da asma, mas foi incapaz de ver o próprio filho e alimentá-lo, e logo começou a trabalhar para sustentar a família.

Neste sentido, podemos dizer que a deformação física de Samsa é a etapa final do processo de deformação mental. Podemos mesmo dizer que sua metamorfose foi uma saída para a situação insuportável que sua vida tomou, ao assumir pagar a dívida do pai. Reduzido à mera fonte de recursos financeiros da família, seu ser foi reduzido a quase nada. Mas estamos antecipando. Como a narrativa é feita em primeira pessoa, o leitor é pego tão desprevenido quanto a personagem. E assim, o livro abre-se de chofre com um fato absurdo: “Gregor Samsa acordou, certa manhã, de sonhos intranquilos, encontrou-se metamorfoseado em sua cama num inseto monstruoso (*ungeheures ungeziefer*)”.

De acordo com Stanley Corngold, Kafka era um etimologista amador bastante consciente da provocação que produzia os vocábulos precedidos por “*un*” (CORNGOLD, 1981, p. XIX). O adjetivo *Ungeheuer* significa aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, *infamiliaris*; opõe-se a *Geheuer*, aquilo que é manso, amigável, conhecido, familiar. Já o substantivo *Ungeziefer*, originalmente um vocábulo pagão para designar um animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício. Com o tempo, passou a referir-se a animais nocivos, principalmente insetos, em oposição a animais domésticos como cabras, carneiros, etc. (*Geziefer*).

Portanto, a tradução por “inseto monstruoso” na verdade oculta o significado original, categorizando Samsa em um tipo de animal ou ser que ele não sabe ainda qual é. Somente na terceira parte da narrativa, a empregada da família, com o perdão do trocadilho, irá dar nome aos bois ao chama-lo de “barata velha”.

Para exemplificar o monstrificação de Gregor, no que diz respeito aos seus comportamentos, escolhemos o momento em que ele descobre seu paladar e como se alimentar:

Para descobrir do que gostaria ele, trouxe-lhe toda uma quantidade de alimentos, sobre um pedaço velho de jornal. Eram hortaliças velhas e meio podres, ossos do jantar da noite anterior, cobertos de um molho branco solidificado; uvas e amêndoas, era um pedaço de queijo que Gregório dois dias antes teria considerado intragável, era uma côdea de pão duro, um pão com manteiga sem sal e outro com manteiga salgada. Além disso, tornou a

pôr no chão a mesma tigela, dentro da qual deixou água, e que pelos vistos ficaria reservada para seu exclusivo uso.

— Estarei agora menos sensível?, pensou, ao mesmo tempo que sugava vorazmente o queijo, que, de toda a comida, era a que mais forte e imediatamente o atraía. Pedaco a pedaco, com lágrimas de satisfação nos olhos, devorou rapidamente o queijo, as hortaliças e o molho; por outro lado, a comida fresca não tinha atrativos para si; não podia sequer suportar-lhe o cheiro, que o obrigava até a arrastar para uma certa distância os pedaços que eram capazes de comer. (CORNGOLD, 1981, p. XIX)

Segundo Coutinho, este episódio é marcante, pois

A irmã de Gregor, por seu turno, pode ser considerada o elemento que fornece as condições necessárias para manter o estado em que a integridade humana deste personagem se esvai. No entanto, ao oferecer-lhe “comida própria de um inseto”, ela o exclui enquanto membro da família, tira seu estatuto humano, individual e social, e afirma a sua degeneração pela negação de seu direito de manifestar vontade própria. Assim, afirmar a condição de inseto de Gregor é torná-lo submisso e fortalecer-lhe à custa dessa submissão. (COUTINHO, 2005, p. 3-4)

A análise sociológica do autor é sempre uma alternativa interessante na abordagem desta obra. Mas o tema da comida e do comer, ato construído em torno de princípios de civilidade e adequação social, é nos mostrado na forma mais degradante. No entanto, não é deformação e sim a realidade de Samsa. Seu paladar mudou, e o que nos parece horrendo é o banquete delicioso para Gregor. Ele não come, devora os alimentos como um animal.

Outro exemplo é o episódio da limpeza de seu quarto. Com o intuito de abrir mais espaço para ele caminhar pelo quarto, inclusive pelas paredes, sua mãe e sua irmã resolveram retirar toda a mobília de seus aposentos. Gregor escondeu-se debaixo do sofá para observar as duas sem causar horror a elas. Apesar de inúteis, os móveis representavam uma época em que Samsa era humano e, de uma certa maneira, feliz. De repente, em um arremedo de amargura, lança-se á uma moldura de madeira pendurada na parede, feita por ele mesmo, que enquadrava um recorte de revista ordinária, um retrato de uma mulher com peles. Ao se agarrar à moldura, Samsa se agarra a única real reminiscência de uma vida humana anterior.

Muitos críticos, influenciados pela historiografia marxista, atestam ser este o único exemplo de não alienação de Samsa. Sua rotina o absorvia por completo, transformando em coisa, em um objeto de produção, o que denominado de reificação. Ter feito a moldura de madeira com as próprias mãos, para um recorte de revista e ter pendurado na parede, é um vislumbre de sua própria humanidade perdida em meio a um cotidiano sufocante.

A irmã, ao tirar a mobília do quarto de Gregor, alegando que ele precisaria de espaço para movimentar-se, colaborava para mantê-lo na condição em que se encontrava. Ela tirava tudo que poderia identificar o irmão a um ser humano, o que, através de uma reminiscência, pudesse levá-lo à recuperação. Por trás de uma máscara de boas intenções, ela o conduzia ao perecimento. Quando Gregor não mais oferece perigo, ela o abandona. (COUTINHO, 2005, p. 4)

Ele não oferece mais perigo porque, mesmo metamorfoseado, Samsa é corroído pela culpa. Culpa por não alimentar mais sua família, de fazer sua mãe e irmã trabalharem, culpa por não mandar Grete para o conservatório. Este sentimento é gerado pela frustração em não realizar aquilo que sua família espera dele, e que ele próprio impôs a si: uma dedicação total à sua família. Esta frustração metamorfoseia-se em autopunição. Samsa escolhe isolar-se, aceitando sua condição de monstro. É interessante que, durante toda a narrativa, Samsa não se pergunta: como isto pôde acontecer? Aliás, na primeira parte da narrativa, é recorrente Gregor referir-se ao seu estado em algo passageiro.

No entanto, temos que ressaltar que esta frustração e esta culpa tem origem no erro de avaliação de Samsa sobre sua família e sobre si mesmo: “que vida sossegada a minha família tem levado!, disse Gregor, de si para si. Imóvel, a fitar a escuridão, sentiu naquele momento um grande orgulho por ter sido capaz de proporcionar aos pais e à irmã uma tal vida numa casa tão boa.” (KAFKA, 2006, p. 46) A casa, ao contrário do que ele avaliava, será vendida logo após sua morte.

Sua culpa também é responsável por sua submissão às imposições da irmã. Ele se esconde debaixo do sofá todas as vezes que ela aparece para limpar o quarto; não reclama quando não o alimentam direito; só

anda pelo quarto, ou aquilo que ela toma por tal, depois de todos adormecerem. Sua degradação também provocará a metamorfose da família:

A “saída” de Gregor do campo de ação familiar abre espaço para o desabrochar de todos os integrantes da família. Assim, a metamorfose seria na realidade benéfica. Ou seja, aqui a metamorfose de Gregor seria como símbolo de libertação dos membros de sua família, já que eles, após sua transformação, quebraram as amarras do ciclo vicioso da dependência. (HUBNER, s/d, p. 9)

Da inércia e da acomodação, a família passou à atividade e à criatividade, até diríamos, à maior naturalidade. Por exemplo, de uma menina frívola, mimada e dependente, Grete passa para uma mulher ativa e autônoma. Mas para que a metamorfose se completasse, era necessário eliminar o elemento estranho, *Ungeheuer*, para tudo voltar ao normal, ou melhor, que o futuro da família pudesse existir.

Filme de ficção científica, *A Mosca* tem um roteiro que não é de todo original. Em 1958 foi filmado *A Mosca de Cabeça Branca*, do diretor Kurt Newman, onde um cientista, obcecado pela idéia de transportar matéria de um lugar para o outro, torna-se cobaia da própria experiência. Acidentalmente, uma mosca entra na cápsula, e os dois se transformam, trocando as cabeças de lugar. A própria ideia de teletransporte foi utilizada no seriado americano de muito sucesso, o *Star Trek*, sendo um dos principais atrativos para os fãs.

Assim como no filme de 1958, o tema do teletransporte é retomado nesta nova versão de 1986. Em *The Fly*, do diretor David Cronenberg, o brilhante cientista Seth Brundle (Jeff Goldblum) trabalha no procedimento de desmaterializar objetos em uma cabine e materializá-lo em outra. Seu objetivo, como cientista, é criar uma maneira de transporte que não gaste energia, poupando dinheiro e não causando mal ao meio-ambiente. No entanto, ele só tem sucesso com objetos inanimados; a experiência com macacos não funciona. Neste meio tempo, conhece a jornalista Verônica Quaife (Geena Davis), com quem passa compartilhar as experiências e torna-se a sua “musa inspiradora”. Graças a ela, consegue resolver o problema (um clichê do cinema).

Os dois têm uma discussão, e por ciúme e frustração, Brundle embেbede-se; frustrado, resolve testar a experiência do teletransporte nele mesmo; no momento que ele entra na cápsula, uma mosca inadvertidamente entra junto. Quando a experiência termina, a mosca desapareceu; os dois haviam se fundido, tornando um mutante, mais tarde auto-denominado “Brundlefly”. É interessante que a personagem não escolha dizer “homem-mosca” (talvez *flyman*?), um nome formado por substantivos genéricos, mas mantenha um dos lados da combinação com a individualidade de sua pessoa. A mosca é única, porque tem o nome Brundle.

O processo de deformação da realidade do cientista é diferente de Samsa. A linguagem pseudo-científica do filme cria uma atmosfera plausível do absurdo do fenômeno, ou um absurdo plausível. Assim, a explicação que o fenômeno é decorrente de uma fusão em nível molecular e genético cria a ilusão de verossimilhança e segurança no espectador.

Ao contrário de Samsa, sua metamorfose é gradual, mas inexorável. Também criando a expectativa na audiência naquilo que ela vai se tornar, pois ele nem é homem e nem é mosca, algo ainda mais indefinível, mais monstruoso porque não categorizável. Aliás, o nome do filme não se refere ao que ele se tornou, e sim ao pequeno inseto que acidentalmente entrou na câmara de teletransporte.

Suas mudanças são visíveis, mas seu entendimento sobre sua metamorfose é de que ela significa uma purificação. É neste sentido que vemos sua deformação da realidade. Após uma noite de desempenho sexual improvável, ele acorda e executa uma série de movimentos acrobáticos olímpicos; Forte, ágil e rápido, ele se extasia com o que consegue fazer. Atribui ao seu sucesso no trabalho, no amor, na vida à experiência do teletransporte. Seduzido pelas novas habilidades adquiridas, não percebe de imediato todas as implicações do processo. Ele se sente mais forte, tem reflexos apurados, está mais confiante. É sua mudança de comportamento, que causa mais espanto. Enquanto Samsa tenta por todas as maneiras manter-se humano, Brundle admira-se com a metamorfose. Quando está numa lanchonete, comendo açúcar desmedidamente, é que sua namorada percebe que há algo errado: seu cheiro, sua aparência, sua irascibilidade, pêlos estranhos no corpo, assustam-na, mas ele não se importa. Nem mesmo quando ela relata que levou parte de seu cabelo para análise em um laboratório, e que houve a constatação que não era humano, nem assim ele acreditou. Para um cientista, isto significa a perda de identidade, a perda da razão, do método científico. Somente quando suas unhas começam a cair, soltado líquidos purulentos, é que sua mente clareia-se. Mas já era tarde demais.

Brundle, ao contrário de Samsa, não se via como monstro pelas mudanças que passavam seu corpo, e se aproveitou disso como se fosse uma dádiva. Quando o processo de metamorfose já estava quase

concluído, e ele começa a se deteriorar, ele admite à Verônica que ele tinha uma doença. Samsa acreditava que sua condição era algo passageiro, mas nunca tentou explicá-la como doença, como algo que possa ser curado.

Um ponto em comum nas duas narrativas é a ênfase sobre o comer. Brundle solicita à Verônica que grave para a posteridade um documentário tratando de sua alimentação. Como seus dentes são inúteis, pois mesmo que consiga mastigar, ele não possa engolir, ele explica que precisa lançar sobre a comida uma enzima corrosiva, espera os alimentos dissolverem-se, e depois os sugam. A cena se resume ao som, mas é o bastante para nos causar repulsa. Podemos levantar a hipótese que, tanto em Kafka quanto no filme, os insetos tem de encontrar a melhor maneira de alimentar-se, e isso é um dado empírico. A repulsa causada nos dois casos revela que, tanto as personagens ao redor deles quanto leitores e espectadores, na verdade, ainda os vêem como humanos, mas comendo de forma nojenta.

Só mais tarde toma consciência de sua natureza e de sua monstruosidade, mas a personagem está dividida entre uma ética humana e o instinto animal. Verônica o encontra para dizer adeus. Ele começa a dizer-lhe que começou a entender o que vai acontecer com ele, ou seja, ele vai se transformar em uma outra coisa qualquer. Diz que está com medo, pois insetos são muito cruéis, não têm compaixão; “eu sou um inseto que sonhou que era um homem”; mas o homem que existia nele agora está morto, e o inseto pode machucá-la. Uma das metades de Brundlefly está tomando as rédeas da consciência.

Na cena final ele tenta desesperadamente reverter o processo de mutação; encontra uma solução: entrar na máquina com mais um humano, fundindo-os para a quantidade genética humana que possui supere a da mosca, e ele escolhe Verônica, grávida, para entrar com ele em uma cápsula; Brundle entraria numa segunda, desmaterializaria os dois, fundindo-os numa terceira cápsula. Seu chefe do jornal Borans (John Getz) presente na cena, mesmo ferido, consegue disparar contra a fiação do equipamento, evitando que o procedimento aconteça. Somente Brundle é materializado, e quando reaparece está totalmente deformado. Verônica lhe dá um tiro de misericórdia.

Nossos dois monstros têm um fim trágico. Perdendo sua humanidade, eles estão fadados a morrer na solidão e no desespero. Eles não “cabem” no mundo, mesmo tentando se ajustar à nova condição. No final, têm de ser destruídos para que a ordem “natural” seja restaurada.

O tema da monstruosidade nos dois casos apresentados aqui tem em comum mostrar que a metamorfose e a monstificação apenas intensificou traços humanos pré-existentes. Gregor Samsa conseguia entender o mundo de um único ponto possível, ou seja, assumindo a posição de provedor de uma família que não era o que ele imaginava ser, e quando esta posição foi perdida, é que ele pode se libertar da ilusão que sofria. Se pensarmos a partir da perspectiva de Gregor, sua monstruosidade está no fato de ser, ao mesmo tempo, tanto algo horrível e repugnante aos olhos do outro, que coloca em risco a vida de seus familiares (no sentido de ser nocivo, *Ungeziefer*); e por outro ter sentimentos propriamente humanos, como a culpa, a vergonha, pudor. Por isso o enigmático de termos repulsa e atração, ao mesmo tempo, pela personagem, do conceitual aristotélico, de medo e piedade.

Seth Brundle, por outro lado, faz o típico cientista maluco: é brilhante, mas só e racional, acredita estar numa missão altruísta de melhorar a vida humana. Assim como no *Dr. Frankenstein*, de Mary Shelley ou na série *Parque dos Dinossauros*, o cientista tenta ultrapassar barreiras tecnológicas e vencer os limites naturais de nossa existência. A ciência e o raciocínio lógico-dedutivo são as ferramentas capazes de tornar algo além do que nós, seres humanos, somos; ela seria capaz de criar um modo completamente novo, até não-humano. No entanto, a crença cega nestas ferramentas levou Brundle ao extremo de atentar contra a vida de Verônica e de seu filho. Sabemos que isto também um *clichê* dos filmes deste tipo. A grande ocorrência deste mote por si só constitui algo a ser analisado, algo para ser compreendido.

Compreendemos melhor, neste sentido, a frase de Adorno: “a deformação é o verdadeiro realismo”; o grotesco é o próprio humano e o mundo humano, capaz de impor a ele um sistema econômico em que o trabalho o reduz a mero instrumento sem vontade própria, um estranho em sua própria casa; e uma ciência transformada em religião, pronta a pagar qualquer preço pelo “conhecimento”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARONE, Modesto. O parasita da família, *Revista Psicologia USP*, nº 3, p. 131-141, 1992.
- CORNGOLD, Stanley. *Introduction to The Metamorphosis, by Franz Kafka*. Translated by Stanley Corngold. New York: Bantam Classics, 1981.
- COUTINHO, Márcio José. Formalismo e perda da dimensão humana em *A metamorfose* de Franz Kafka, *Revista eletrônica Nau Crítica*, vol.1 nº1. p. 16, 2005.

HUBNER, Beatriz. Franz Kafka, *A Metamorfose*: possíveis leituras, disponível no site www.filologia.org.br/iiijnflp/textos_completos, p.1-14, s/d.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*, trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.