

A METAMORFOSE DA METAMORFOSE: A MONSTRUOSIDADE DE KAFKA EM QUADRINHOS

Alexander Meireles da SILVA
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão
prof.alexms@gmail.com

Resumo: Considerada neste estudo como um modo discursivo, o Fantástico vem desde o fim do século dezenove alargando os seus domínios para áreas além da literatura passando também a habitar outros territórios culturais como o cinema, a televisão, a pintura e as histórias em quadrinhos. Sobre esta última, chama a atenção o espaço crítico que as narrativas gráficas ancoradas no fantástico vem conquistando nos últimos anos sob diferentes formatos tais como as *graphic novels* de Will Eisner, Allan Moore, Art Spiegelman e Neil Gaiman, dentre outros, e as adaptações quadrinizadas de obras literárias. No campo de estudo das adaptações literárias aliadas ao Fantástico as especificidades da linguagem dos quadrinhos destacam e reinventam o elemento insólito da obra literária gerando uma nova leitura do texto original. Como este trabalho pretende demonstrar, este é o caso observado no livro **A Metamorfose** (1915), de Franz Kafka, cuja adaptação para os quadrinhos pelo cartunista norte-americano Peter Kuper em 2003 promoveu uma nova dimensão ao elemento monstruoso proposto por Kafka em sua obra através da utilização de características do Expressionismo e das estratégias narrativas dos quadrinhos, tais como a representação da oralidade, a escolha de planos, ângulos de visão específicos e da forma dos quadros.

Palavras-chave: Fantástico; Narrativas gráficas; Franz Kafka

1. Introdução

Falar do tcheco Franz Kafka é falar sobre o artista que soube capturar as angustias e ansiedades do início do século vinte e apresentá-las sob a forma de uma obra que deu novos rumos a literatura ocidental ao discutir a fragmentação do homem finissecular “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”, como bem define Stuart Hall (1999, p. 32). De fato, esta *Belle Époque* européia, como ficou conhecido o período de fins do século dezenove e início do século vinte, foi caracterizada de um lado pela prosperidade econômica resultante da industrialização rápida e da exploração colonialista, advindas ambas da hegemonia do racionalismo científico, e de outro pela estabilidade política, derivada de uma teia complexa de alianças diplomáticas. Essa atmosfera de segurança e prosperidade permitiu que os benefícios materiais e culturais dessa sociedade fossem partilhados por um número elevadíssimo de pessoas levando as classes média e alta a gozarem de uma vida de extravagância e despreocupação sem precedentes. Os elegantes fidalgos trocavam amabilidades e exibiam a última moda no *Hyde Park* de Londres, ou no *Unter den Linden* de Berlim; o *café society* fervilhava nas calçadas de Viena; foliões iam a bailes de máscara na Ópera de Paris.

A arte e a nascente cultura de massa não ficaram incólumes a este quadro. Além da literatura, as artes gráficas se alinharam com sua época por meio de uma nova *weltanschauung* influenciada por correntes artísticas diversas, tais como o Fauvismo, o Cubismo, passando pelo Futurismo e até pelo Construtivismo. Resultado deste ambiente, o Expressionismo se liga ao instinto. Trata-se de uma pintura dramática, subjetiva, visando a expressão dos sentimentos humanos. Segundo o *site História da arte* (2011), a arte expressionista utiliza cores irrealistas para dar forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à

solidão, à miséria humana, à prostituição. Deforma-se a figura, para ressaltar o sentimento. O cinema, por sua vez, começava a ir além da sua imagem como produto de entretenimento da indústria cultural e ensaiava seus primeiros passos como um promissor meio artístico alinhado com seu *zeitgeist* por meio do Expressionismo alemão em obras como **O Outro** (1913), **O Golem** (1915) e **O gabinete do Dr. Caligari** (1920). Antes mesmo do cinema, todavia, a disseminação de revistas e jornais nas grandes metrópoles européias também fomentou as primeiras experiências de ilustradores com a linguagem das histórias em quadrinhos (MCCLOUD, 1995, p. 17). Estas narrativas mesclando o visual e o verbal com as características que conhecemos hoje foram prenunciadas na Europa com as histórias e novelas ilustradas de Rodolphe Töpffer, escritor, artista e professor universitário natural de Genebra. Suas **Histories em Estampes** reunidas em meados do século dezenove obtiveram enorme sucesso ao trazerem uma narração figurada, com várias imagens separadas por um traço vertical e colocadas sobre um breve texto (OLIVEIRA, 2008, p. 28).

No entanto, a prosperidade econômica e cultural contrastava com a situação das classes populares não apenas na Inglaterra, mas na Europa como um todo. Com o aumento das fábricas e os demais avanços do progresso, aumentou também a insegurança do povo em relação ao futuro. As fábricas se tornaram cada vez maiores, as profissões cada vez mais especializadas, as máquinas cada vez mais ininteligíveis. A partir de 1850 começaram a aparecer os estudos de gerenciamento científico que atingiram seu auge com as pesquisas de tempo e de movimento, de Taylor, em 1906. Devido a esses fatores, a realidade dos trabalhadores nas fábricas de fins do século dezenove em muito se assemelhou à condição de pessoas em situações de servidão observadas ao longo da história da humanidade, ou seja, sob completa disciplina e conseqüente falta de liberdade. Em sintonia com seu *zeitgeist*, o dândi flanava pelo cenário das cidades enegrecidas pela fuligem das fábricas lotadas por mulheres e crianças em busca de sensações que pudessem, por momentos, aplacar seu desencanto, seu tédio profundo, seu desencanto com a decadência de fim do século que, por volta de 1880, gerou o movimento do Decadentismo (LOPES, 2008, p. 38). Alicerçado nas mesmas bases culturais o fim de século também fomentou a revitalização do romance gótico e a ascensão da literatura fantástica enquanto gênero literário nos termos todorovianos: "... a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista" (TODOROV, 1992, p. 176).

Kafka, Expressionismo, revista em quadrinhos, literatura fantástica, todos esses elementos serviram de matéria prima para que em 2003 o artista gráfico norte-americano Peter Kuper desse sua visão particular do pesadelo de Kafka sobre a família, a alienação e a desumanização do homem finisse através da *graphic novel* **A metamorfose** (2003), adaptação da novela homônima de 1915 do escritor tcheco. Como este artigo pretende demonstrar na análise da *graphic novel* em questão, no campo de estudo das adaptações literárias relacionadas ao fantástico as especificidades da linguagem dos quadrinhos como a representação da oralidade, as escolhas de planos, ângulos de visão específicos e a forma dos quadros destacam e reinventam o elemento insólito do texto kafkiano revelando o potencial do diálogo entre as narrativas gráficas e a literatura fantástica.

2. História em quadrinhos é literatura?

O crescente interesse dos departamentos das universidades e da academia em geral de áreas como a Comunicação, a História, Letras e Linguística pelas narrativas gráficas trazem a tona a questão sobre os domínios deste fenômeno cultural vinculada em sua origem a indústria cultural e, conseqüentemente, a cultura de massa. Neste debate um dos aspectos é: afinal de contas, quadrinhos é ou não é literatura? Como se dá essa relação?

Como ponto de partida, tanto os quadrinhos quanto a literatura objetivam a narrativa de algo, sejam visando o mero entretenimento, a pregação religiosa ou política ou o ensino de algum valor compartilhado pela comunidade na qual o indivíduo se insere. De fato, as narrativas estão vinculadas a existência social do homem e, portanto, como coloca Antônio Candido em **Literatura e sociedade** (2006) ao falar especificamente da literatura: “literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2006, p. 29). Estendendo a colocação de Candido para outras expressões artísticas constata-se que as semelhanças entre quadrinhos e cinema no que se refere a algumas convenções como plano, ângulo e visão, dentre outros, decorrem do fato das duas terem seu nascimento na segunda metade do século dezenove, como produtos do desenvolvimento tecnológico da indústria cultural voltado para as massas. Pela mesma razão, desde a sua gênese e até recentemente, a narrativa gráfica foi alvo do preconceito de diferentes setores da sociedade. Esta discriminação deriva, em parte, da cultura ocidental cuja tradição herdada do pensamento clássico sempre privilegiou o texto escrito, considerado o mais apropriado a pessoas letradas e educadas, em oposição ao material ilustrado, tido como pertencente as massas ignorantes. Como relembra Vergueiro sobre as manifestações desse preconceito:

Pais e mestres desconfiavam das aventuras fantasiosas das páginas multicoloridas das HQS, supondo que elas poderiam afastar crianças e jovens de leituras “mais profundas”, desviando-os assim de um amadurecimento “sadio e responsável”. Daí, a entrada dos quadrinhos em sala de aula encontrou severas restrições, acabando por serem banidos, muitas vezes de forma até violenta (VERGUEIRO, 2010, p. 8).

Atualmente, a crítica deste meio de comunicação vem debatendo a sua vinculação ou não com a Literatura. Para Paulo Ramos, porém, esta busca por vínculo com o universo literário esconde a baixa alto-estima do próprio gênero, ainda refletindo o período no qual os quadrinhos foram discriminados:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados /.../ como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário (RAMOS, 2009, p. 17)

A posição de Ramos, compartilhada por estudiosos como Moacyr Cirne, Will Eisner, Juan Acevedo e Umberto Eco, e que sustenta este artigo, defende os quadrinhos como uma linguagem autônoma, desenvolvida ao longo de um século de sua existência e caracterizada pela utilização de convenções e mecanismos narrativos comuns a literatura, mas também comuns ao cinema, a fotografia, ao teatro e a pintura. Nesta leitura, os quadrinhos se colocam como um hipergênero, um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos (RAMOS, 2009, p. 21). No entanto, ao tratarmos da adaptação de uma obra literária para o meio dos quadrinhos, cabe discutir a seguir como os elementos narratológicos são configurados nestas duas expressões artísticas.

3. História em quadrinhos e literatura: pontos de contato

Independente do meio utilizado, sejam os quadrinhos ou a literatura, a narrativa depende da composição de diferentes elementos que permitem sua expressão. Como explica Cagnin:

A narração é assim um produto de unidades articuladas segundo certos princípios. É uma série organizada de acontecimentos. Ainda que selecione fatos reais e da vida, ela não é uma mera cópia da vida. Estabelece unidades

e, organizando-as, forma um conjunto de normas, o código narrativo (CAGNIN, 1975, p. 155).

Os elementos mencionados por Cagnin como as unidades articuladas da narração se apresentam nas histórias de quadrinhos em parceria com o signo visual gerando especificidades para algumas delas. Passamos a seguir para a configuração da cena narrativa, dos personagens, do tempo e do espaço no universo das narrativas gráficas.

A cena narrativa nos quadrinhos, circunscrita ao que se define como “quadrinho” (EISNER, 1989, p. 38), agrupa cenário, personagens, fragmentos do espaço e do tempo. Em grande parte dos casos, a comparação com outro quadro faz a condução da narrativa e, conseqüentemente do progresso do tempo. Em se tratando do formato do quadro, como será visto na adaptação da novela de Kafka por Kuper, a preferência pelas formas retangulares pode ceder vez para formatos que vão ao encontro das intenções do artista gráfico em relação a cena. Esta intenção também se deixa representar visualmente na linha demarcatória do quadro, podendo ser usada para expressar o tempo da narrativa, descrever o que se passa na mente do leitor, seja para relembrar o passado ou imaginar uma situação.

Quanto aos personagens, a expressividade se dá por meio do rosto e pelo movimento dos seres desenhados. Neste campo, Ramos destaca o conceito da “metáfora visual” (RAMOS, 2009, p. 112) que seria uma forma de expressar idéias ou sentimentos por meio de imagens. Exemplos conhecidos de metáforas visuais são as imagens de cobras e lagartos para significar pensamentos agressivos e figuras de corações circundando o personagem para sinalizar sua paixão. Ainda sobre os personagens, o estilo do desenho muitas vezes determina o gênero da narrativa. Um estilo realista, caricato ou estilizado (CAGNIN, 1975, p. 112-113) pode indicar que a história será cômica ou de intenções mais sérias, algo de extrema relevância na concepção do **A metamorfose**, de Kuper.

O tempo é um elemento fundamental na arte visual e é percebido pela disposição dos balões e dos quadrinhos (EISNER, 1989, p. 25). Nas narrativas gráficas, quanto mais quadros são usados menor é a sensação de passagem de tempo (MCCLLOUD, 1995, p. 101). Outro recurso muito comum também é a utilização do personagem como âncora para a indicação do tempo transcorrido na história. É o caso do personagem cuja posição se mantém inalterada ao longo dos quadros, mas vai envelhecendo nos mesmos (RAMOS, 2009, p. 129).

Intimamente relacionado ao tempo, o espaço nos quadrinhos permite a observação de diferentes planos e ângulos possíveis tomando o corpo humano como referencial. É na representação espacial que se constata o diálogo maior entre o cinema e os quadrinhos na abordagem de diferentes planos e ângulos de visão. Como destaca Umberto Eco em **Apocalípticos e integrados** (2004): “No plano do enquadramento, a estória em quadrinhos é claramente devedora ao cinema de todas as suas possibilidades e de todos os seus gestos” (ECO, 2004, p. 146). Quanto aos planos, estes podem ser classificados como: 1) “plano geral ou panorâmico”, no qual é possível ver todo o corpo humano em contraste com parte do cenário; 2) “plano total ou de conjunto”, cujo objetivo é a representação mais próxima do ser humano com pouca ênfase no cenário; 3) “plano americano”, com foco nos personagens do joelho para cima; 4) “plano médio ou aproximado”, visando mostrar os seres humanos da cintura para cima, com reforço nos traços do rosto; 5) “primeiro plano”, no qual o foco é dos ombros para cima de forma a destacar as expressões faciais; 6) “plano de detalhe ou *close up*”, para detalhar o rosto ou objetos e; 7) “plano em perspectiva”, quando se vê a soma dos outros planos (RAMOS, 2009, p. 137-141). Ainda sobre o espaço nas histórias em quadrinhos em semelhança com o cinema temos o ângulo de visão, ou seja, o ponto a partir do qual a ação é observada. Quanto aos diferentes ângulos, temos: 1) “de visão médio”, na qual a cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor; 2) “de visão superior ou *plongé*”, mostrando a visão de cima para baixo e; 3) “de visão inferior ou *contra-plongé*”, de baixo para cima. Mas antes da análise da utilização de todos estas convenções das histórias em

quadrinhos no romance gráfico de Peter Kuper cabe a seguir um breve olhar sobre a obra de Kafka à luz da tradição da literatura fantástica.

4. Franz Kafka e a literatura fantástica em *A metamorfose*

A alienação do homem finissecular em relação a uma existência que lhe parece absurda, a busca infrutífera por algo que não pode mais ser encontrado e a indagação por aquilo que não tem resposta são as características mais marcantes de toda a obra de Kafka. Esses elementos recorrentes abordados sob uma visão simbólica da realidade resultaram em textos que subverteram o esquema todoroviano do fantástico como hesitação entre o natural e o sobrenatural ou como proibição de dar-lhe uma visão alegórica ou poética (PAES, 1985, p. 16). Como coloca Todorov ao escrever especificamente sobre *A metamorfose*:

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada tem a ver com o real (TODOROV, 1992, p. 181).

Diante do desafio de enquadrar o escritor tcheco dentro do seu rígido esquema conceitual desta literatura o crítico o desterra do terreno do fantástico para a do maravilhoso porque na sua obra não há mais real que possa contrapor-se a tal “fantástico generalizado; o mundo inteiro do livro e o próprio leitor nele estão incluídos” (TODOROV, 1992, p. 182).

A influência de Kafka não ficou restrita ao continente europeu. Como acredita Marcelo Backes em “A teia kafkiana” até mesmo a literatura latino-americana provavelmente teria enveredado por caminhos bem diferentes se não fosse a ficção de Kafka. Gabriel García Márquez, como reporta Backes, confessa ter alcançado coragem para desenvolver o “Realismo mágico” apenas depois da leitura de *A metamorfose*, dizendo que Kafka lhe apontou o caminho e que aprendeu com ele que se pode escrever de outro modo (BACKES, 2007a, p. 39). Mas, o que há nesta novela a ponto de levar Gabriel García Márquez a se enveredar pelos bosques do insólito e fazer com que Heinz Politzer, um dos mais conhecidos comentaristas da obra kafkiana, escrevesse que “depois da metamorfose de Gregor Samsa o mundo em que movemos tornou-se outro”? (BACKES, 2007b, p. 22).

Ao lado de *O processo* (1914) e *O castelo* (1922), *A metamorfose* está entre as três obras que consolidaram o estilo literário de Kafka. O texto foi escrito em um período de três semanas entre novembro e dezembro de 1912. Ao ler sua história definida por ele mesmo como “repulsiva” (KAFKA apud FERRAZ, 2010, p. 89), para os amigos a estranha narrativa foi recebida com risos. Meses depois, o amigo de Kafka, Max Brod procurou alguém que pudesse editar a estranha e genial novela. Impressa em 1915 na revista *Die Weissen Blätter* (*As folhas brancas*), a obra foi uma das poucas peças literárias que Kafka viu publicada ao longo de sua curta vida. Ele havia criado uma narrativa única marcada pela desacomodação do leitor desde a página inicial, assim explicada por Modesto Carone: “resta ao leitor o desconforto de se deparar com uma narração translúcida, mas cujo ponto de partida permanece opaco” (CARONE apud FERRAZ, 2010, p. 90). Nela o leitor é apresentado já nas linhas iniciais ao desconforto do caixeiro viajante Gregor Samsa ao acordar e se ver metamorfoseado em um “inseto monstruoso” (KAFKA, 2010, p. 11).¹ Gradativamente Kafka apresenta o cotidiano de Samsa e sua família enquanto tentam conviver com esta nova realidade na qual ele deixa de ser o provedor da casa e se torna um empecilho para todos. Ao

¹ Citações subseqüentes pertencem a esta edição e estarão identificadas no artigo pelo número da página.

fim da história, Samsa morre abrindo espaço para a metamorfose de sua até então frágil irmã em uma atraente jovem.

5. A metamorfose da metamorfose na *graphic novel* de Peter Kuper

Enquanto exemplo da literatura especulativa praticada na virada do século dezenove para o vinte a singularidade da novela de Kafka se encontra na naturalização do elemento insólito introduzido na primeira frase do parágrafo inicial da obra. Assim apresentada na tradução de **A metamorfose** por Lourival Holt Albuquerque para a edição clássicos da Abril Coleções usada neste trabalho:

Certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se transformado num inseto monstruoso. Deitado de costas sobre a própria carapaça, ergueu a cabeça e enxergou seu ventre escurecido, acentuadamente curvo, com profundas saliências onduladas, sobre o qual a colcha deslizava, prestes a cair. Suas inumeráveis pernas, terrivelmente finas se comparadas ao volume do corpo, agitavam-se pateticamente diante de seus olhos (KAFKA, 2010, p. 11).

Sendo um produto vinculado a cultura de massa, a história em quadrinhos de Peter Kuper necessita utilizar as convenções deste meio no que se refere a manter a atenção do seu público consumidor. Neste caso Kuper usa o recurso do gancho (em inglês *cliffhanger*) comum ao gênero romanesco do século dezenove e hoje visto na linguagem televisiva para manter o suspense (e o consumo). Na página inicial (página 11), como visto na ilustração 1, Kuper faz uso do recurso visual da cor de fundo preta para ilustrar não apenas a noite de sonhos perturbadores de Gregor Samsa, mas também para marcar a atmosfera insólita de opressão que estrutura a novela. Em destaque na página, a frase: “Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, Gregor Samsa viu-se transformado...” prende a expectativa do leitor que, ao virar para a página 12 (ilustração 2) se depara não com o complemento “... num inseto monstruoso”, mas com a ilustração da visão de Kuper do inseto monstruoso no plano de enquadramento em *close up* em composição com o plano em perspectiva, visando apresentar o quarto de Samsa, cenário principal da obra, em detalhes.

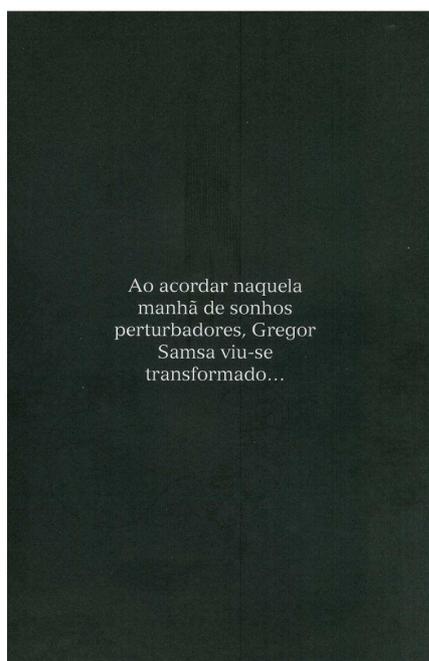


Ilustração 1

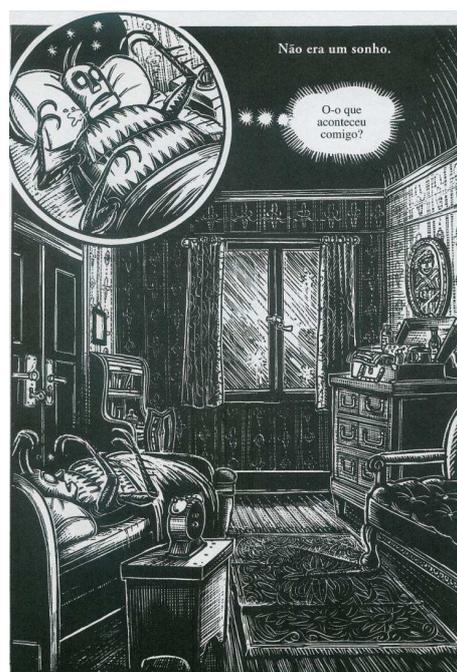


Ilustração 2

Ainda sobre a representação do espaço, além do enquadramento o ângulo de visão é largamente usado por Kuper para transmitir a sensação de opressão do texto de Kafka, algo observado na página 34 (ilustração 3) com a utilização do ângulo de visão superior e que na novela corresponde ao início do capítulo 2.



Ilustração 3

Chama atenção desde o início o estilo do desenho de Peter Kuper, mesclando a tradição dos quadrinhos *underground* norte-americanos dos anos sessenta, caracterizado pela utilização de estilos cartunizados para representar temas adultos (MCCLLOUD, 1995, p. 56), com o Expressionismo e sua capacidade de expressar o drama existencialista do homem kafkiano. Dois elementos que, combinados, conseguem dar forma a atmosfera onírica de **A metamorfose**.

A representação dos personagens por Kuper é outro elemento que destaca o insólito da novela. Ao descrever, por exemplo, a maneira como o chefe da companhia trata seus funcionários, Kafka escreve: “Engraçada essa mania de sentar-se em cima da mesa: falando ali do alto para os funcionários,” (p. 12). Para Kuper essa é uma oportunidade para utilizar os princípios expressionistas de distorção das imagens para destacar um efeito específico sobre os personagens. Como mostra a ilustração 4, correspondente a página 16 da *graphic novel*, vemos o chefe em proporções gigantescas oprimindo Gregor enquanto as palavras do escritor aparecem dentro da fumaça negra opressora do charuto. Aqui vemos a fusão da “legenda”, o recurso que mostra a voz onisciente do narrador da história (RAMOS, 2009, p. 62), com o recurso do balão, definido por Eisner como “o recipiente do texto-diálogo proferido pelo emissor” (EISNER, 1989, p. 27).



Ilustração 4

Na mesma ilustração vê-se o recurso presente na reação imaginada por Samsa, assim descrita por Kafka: “eu me postaria diante do chefe e lhe diria, com todas as letras, tudo o que penso. Ele cairia da mesa” (p. 12).

O balão, composto pelo “continente” (corpo e rabicho/apêndice) e o “conteúdo” (linguagem escrita ou imagem) (ACEVEDO apud RAMOS, 2009, p. 36) se torna no romance gráfico **A metamorfose** outro recurso que dialoga com seu homônimo literário quanto a representação e função dos personagens. Como explica Ramos, o continente pode adquirir diversos formatos, cada um com uma carga semântica e expressiva diferente. A chave para entender os diferentes sentidos está na linha que contorna o quadrinho e, neste caso, o formato da letra na expressão da oralidade. A página 25 (ilustração 5) da obra de Kuper mostra respectivamente no sentido da esquerda para a direita e de cima para baixo a representação das falas da mãe de Gregor, do gerente da firma e do próprio caixeiro-viajante. Enquanto a doçura da mãe de Samsa é mostrada por meio de uma linha desenhada com delicadas bordas em sintonia com o formato da letra a rigidez tecnocrática do gerente se reflete no formato quadrado do balão e na formalidade da letra, coincidentemente o mesmo estilo comumente usado para seres robóticos. Por fim, Gregor Samsa na sua condição de monstro apresenta o balão-trêmulo, usado para representar voz monstruosa (RAMOS, 2009, p. 38), em companhia de uma fonte desfigurada como marca de sua identidade. Neste sentido é interessante observar na ilustração 6 que quando Gregor apenas pensa seu balão é caracterizado por uma linha que traz a mente algo suave, macio, humano.

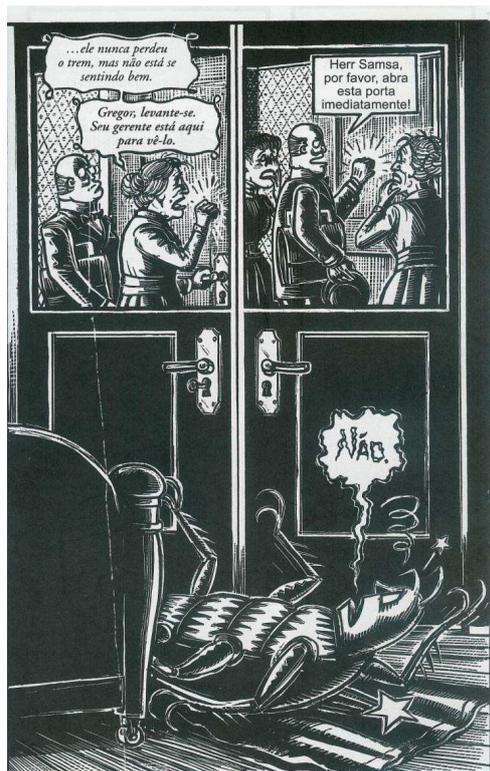


Ilustração 5



Ilustração 6

A definição de Scott McCloud para os quadrinhos como “Imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a elas formas transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLLOUD, 1995, p. 9) se encaixa perfeitamente na manipulação feita por Kuper na página 46 (ilustração 7) de seu romance gráfico para integrar espaço e tempo e afetar não apenas o ritmo de leitura, mas também o envolvimento do leitor com o drama vivido por Gregor Samsa. Como se observa na ilustração a seguir, tamanho, forma e disposição dos painéis são integrados a uma *calha* (espaço entre os painéis) bem definida, mas em diferentes tamanhos e com variação da quantidade de quadros por página. O leitor precisa assumir a identidade de inseto para acompanhar a narração da caminhada de Samsa pelas paredes de seu quarto, uma estratégia que destaca e reforça graficamente a natureza insólita do texto de Kafka.



Ilustração 7

6. Considerações finais

Uma das principais características do Pós-Modernismo - a subversão dos limites entre o canônico e o popular - encontra no romance gráfico do artista gráfico norte-americano Peter Kuper **A metamorfose** seu exemplo maior. A breve e incompleta análise do diálogo proposto neste artigo entre a Literatura e as Histórias em quadrinhos, com foco na natureza fantástica da novela de Franz Kafka, pretende se colocar como um estudo introdutório tanto do grande potencial das narrativas gráficas como objeto de estudo acadêmico quanto também dos caminhos e territórios que a literatura fantástica pode alcançar na representação simbólica da realidade.

7. Referências

BACKES, Marcelo. A teia kafkiana. **Entre livros**. São Paulo, ano 3, n. 27, p. 36-39, julho 2007a.

BACKES, Marcelo. O escritor à sombra. **Entre livros**. São Paulo, ano 3, n. 27, p. 22-26, julho 2007b.

BACKES, Marcelo. Os 4 pilares da obra de Kafka. **Entre livros**. São Paulo, ano 3, n. 27, p. 27-31, julho 2007c.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975. 235p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 199p.

DANTON, Gian, OLIVEIRA, Ivan Carlo Andrade de. **Caligari**: do cinema aos quadrinhos. João Pessoa: Marca de fantasia, 2010. 44p.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 386p. (Coleção Debates; 19).

EISNER, Will. **Narrativas gráficas de Will Eisner**. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005. 168p.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 154p.

FERRAZ, Heitor. Vida e obra. In: KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010, p. 79-93 (Clássicos Abril Coleções; v. 20).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999. 99p.

HISTÓRIA DA ARTE. **Expressionismo**. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/linha/expressionismo.html>>. Acesso em: 12 out. 2011.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010. 96p. (Clássicos Abril Coleções; v. 20).

KUPER, Peter. **A metamorfose**. 3ed. São Paulo: Conrad do Brasil, 2004. 75p.

LOPES, Elaine Mayworm. **Uma modernidade encenada na noite carioca**: a obra de João do Rio no contexto brasileiro do início do século XX. 2008. 180p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995. 216p.

OLIVEIRA, Maria Cristina de. **A arte dos “Quadrinhos” e o literário**: a contribuição entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, 2008.

PAES, José Paulo. Introdução. In: PAES, José Paulo. **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 7-17.

RAMOS, Paulo. **A linguagem dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009. 159p. (Coleção Linguagem & ensino).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. 190p. (Coleção Debates 98).

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. In: RAMA, Ângela, VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 7-30 (Coleção Como usar na sala de aula).