

# A LEI DA METAMORFOSE

## uma resenha crítica

Naiara Martins Barrozo

BERNARDO, Gustavo. *A lei da metamorfose*. Pinheiros, SP: Annablume, 2018.

“FALO DA TRANSFORMAÇÃO DO NADA em verbo, do verbo em metáfora e da metáfora em metonímia. Falo da transformação da religião em ficção, bem como da transfiguração da ficção em realidade. Falo das metamorfoses de Ovídio, da metamorfose de Kafka, e das demais metamorfoses entre elas. Falo tanto das metamorfoses bruscas quanto de metamorfoses suaves e imperceptíveis” – É assim que Gustavo Bernardo começa o epílogo de seu livro *A lei da metamorfose*. Ele não busca definir algum conceito de metamorfose, mas sim expor na tessitura verbal traços que permeiam concepções distintas da ideia. O objetivo respeita o modo de apresentação, o do ensaio, a que o autor permanece fiel até a última página.

De leitura clara e fluída, o livro pode ser dividido em três partes distintas, considerando a forma da escrita e os três movimentos distintos do pensar que encontramos ao longo do caminho. A primeira parte é composta pelo capítulo inicial “metamorfoses”. Este capítulo aparece como um croqui do que o leitor irá encontrar adiante no texto. Ele aponta para determinadas presenças importantes como a de Franz Kafka, mas, mais do que isso, ele parece ter a função de traçar a senda pela qual seremos guiados. Ele ara o chão ao mostrar não exatamente o que devemos entender como metamorfose, mas quais são os tipos possíveis de percepções vinculados à ideia de metamorfose que o imaginário – principalmente o ocidental - ajuda a criar.

### I

O capítulo começa com a apresentação da metamorfose a partir da literatura, mais especificamente, pelo elogio prestado por Herman Hesse em dois de seus textos. Primeiro, Gustavo Bernardo nos traz a história e a figura de Piktör, um ser que deseja ser transformado em árvore, “com a tranquilidade, a força e a dignidade das árvores”, e tem seu desejo atendido. Como árvore, contudo, ele percebe que perdeu a capacidade de se transformar. “Assim que reconheceu isso, sua felicidade se desvaneceu; começou a envelhecer e conservou sempre mais

aquela posição cansada, séria e preocupada, que se pode observar em muitas velhas árvores”. Sua felicidade só se reestabelece quando uma bela jovem, também desejante de tornar-se árvore, penetra em seu tronco e se transforma em um ramo restabelecendo em Piktör a torrente de mudanças. A primeira imagem da metamorfose escolhida aqui não poderia ser, de fato, mais elogiosa: ela é apresentada como a condição de possibilidade para que sejamos felizes.

Segundo Gustavo Bernardo, esta posição positiva de Hesse frente às transformações é desenvolvida em *Lobo da Estepe*. Isto é mostrado a partir de uma citação do romance, que reproduzo:

O homem não é uma forma fixa e duradoura (tal era o ideal dos antigos, apesar do pensamento em contrário de alguns luminares (?) dessa época; é antes um ensaio e uma transição, não é outra coisa senão a estreita e perigosa ponte entre a Natureza e o Espírito.

Mais do que trazer a posição de Hesse, este trecho tem ainda uma outra função na economia do livro. Ele agrega à ideia de metamorfose um traço muito específico: a anuncia como uma qualidade essencial do homem. O trecho por si define o que o homem não é e o que o homem é, mas não apresenta qualquer julgamento sobre o fato. De certo modo, a exposição do posicionamento de um escritor serve de gancho para que, em termos saussurianos, Gustavo Bernardo faça o leitor inserir a ideia de essencialidade na série mnemônica virtual que compreenderá (e fará compreender ao final do livro) a ideia de metamorfose. É deste modo que ele já começa a construir a percepção anunciada no título do livro, que constitui também sua tese: a metamorfose é uma lei.

Depois de expor um elogio, ele traz para o campo semântico um aspecto negativo: o medo. “É preciso falar também do medo da metamorfose”. Este traço de definição não é colocado a partir de uma estrutura lógica, mas a partir de imagens como as oferecidas por Ursula le Guin em *O feiticeiro de Terramar, As Tumbas de Atuan* de 1967, e pelos Irmãos Grimm, no conto “O príncipe que não temia coisa alguma”. Na história de Le Guin, o herói negro é inicialmente apresentado como um homem branco e, aos poucos, vai se mostrando como de fato é ao leitor. Este processo da ficção é lido por Gustavo Bernardo como uma resposta ao conto dos Irmãos Grimm, no qual um príncipe salva uma princesa de um feitiço que a tornou negra. O príncipe é submetido a inúmeras provações a fim de que a princesa voltasse a ser linda, “branca como a neve e loura como a luz do sol”. Para o autor, esta história explicita “a intenção subjacente a algumas metáforas da metamorfose: excluir, desqualificar e humilhar todo aquele que não seja da raça, da cor e da religião de quem conta a história. Essa intenção revela um dos perigos da metamorfose”. A partir desta colocação, é possível entender que o medo vinculado à metamorfose é um tipo bastante estrito: o medo do estranho. Na perspectiva social, ele significa o medo do outro tornar-se o desconhecido, e, assim, imprevisível. Na perspectiva de si, o sentido se desdobra: ele é o medo de tornar-se o ser estranho para os outros, aquele que não será aceito, que será banido, e também o medo de tornar-se um estranho para si próprio, de afastar-se de uma pretensa identidade. “Quanto mais um homem fica numa forma

que não lhe é própria, maior o perigo”. O maior perigo é o de esquecer-se de seu próprio nome, como acontece com Tenar, a personagem de Le Guin que perde seu nome e passa por várias transformações até finalmente redescobrir o modo como era chamada quando nasceu. “Redescobrir o nome implica descobrir quem é”, implica se reencontrar, se perceber de novo idêntico a algo – no caso, a um si mesmo, mesmo que ficcional, forjado, que não se era capaz de elaborar - e não apenas a um fluxo permanente.

O uso de imagens literárias não é a única estratégia utilizada pelo autor para compor a teia de sentidos em torno do seu conceito-tema. Como um elemento que corresponde à natureza humana, a metamorfose atinge sua vida biológica. Para falar disso, Gustavo Bernardo recorre a um tipo de elaboração, digamos, mais científica. Ele diz:

Em biologia, os termos “metamorfose” ou “alormofia” designam mudanças na forma e na estrutura do corpo. Essas mudanças levam ao crescimento e à diferenciação, dos estados larvares e juvenis até o estado adulto. A metamorfose é brusca, quando os animais alteram completamente a sua forma, passando de lagarta a borboleta. A metamorfose é suave, quando os animais crescem mantendo a mesma estrutura. A metamorfose suave, todavia, não costuma ser reconhecida como tal, como lembra o verbete “metamorfose” do *Dicionário filosófico* consultado: “mudança completa de forma, quando é bastante rápida para surpreender. Fala-se de metamorfose para a lagarta que vira borboleta, mas não para o recém-nascido que fica velho”

Este tipo de apresentação permite trazer de forma mais direta alguns aspectos internos da ideia de metamorfose, como os seus modos possíveis no tempo. Ela pode ser brusca ou suave. Sobre esta diferenciação, é importante perceber que o estabelecimento deste segundo tipo, a da metamorfose suave, ajuda a apontar para um argumento importante para a defesa da tese do livro: a transformação é uma lei natural, se não a vemos acontecer é porque muitas vezes ela acontece de uma maneira tão temporalmente diluída que a percepção humana não consegue alcançá-la. Mas ela está aí continuamente até a mudança final não só dos homens, mas de tudo o que está vivo - e, depois de deixar a vida, de tudo o que é – porque o corpo morto também é, e, portanto, se transforma. Daí a possibilidade da formulação geral apontada em certo ponto do capítulo, segundo a qual: “A metamorfose (...) configura então a paradoxal lei da realidade “AQUILO QUE É, JÁ NÃO É MAIS”. Esta sentença será o eixo semântico em torno do qual, ao longo do livro, irão se juntar os outros traços significativos que, ao final, irão formar no leitor uma rede de imagens às quais a ideia de metamorfose estará de forma irreversivelmente vinculada.

## II

Estes traços serão apresentados ao longo de uma sequência de capítulos temáticos. Todos constituem uma unidade e se relacionam entre si, não são fragmentos díspares. Eles constituem a segunda parte do livro. Em cada capítulo, o autor percorre imagens literárias e cinematográficas em que o conceito de metamorfose alguma vez já se expôs em nosso imaginário: Franskestein - criador ou criatura; o Papai Noel, ogro que ameaça levar crianças más em seu saco vermelho

nas noites de natal, o lobisomem, que aterroriza camponeses desde a época de Ovídio; a Fera; a Bela, a sereia; e os dragões. Essas imagens-clichê são expostas desde seus surgimentos. Depois, elas são percorridas respeitando a fortuna crítica agregada por interpretações teóricas e por cada conto, romance ou filme feito a partir das histórias originais, passados pela tradição como releituras. Deste legado, Gustavo Bernardo decanta aspectos interpretativos importantes e que às vezes servem de bloqueio a elementos centrais das narrativas. Um bom exemplo é a figura da pequena sereia, que aparece no capítulo “da bela”.

O ensaísta reconstrói a história tal como Hans Christian Andersen a apresentou. Na versão, a pequena sereia não tem nome, é a caçula de seis filhas do Rei do Mar e a mais bela de todas elas. Ela tem curiosidade sobre o mundo dos homens e espera completar 15 anos para que possa subir em uma rocha e ver as coisas da terra: o luar, os navios e a cidade. No dia de seu aniversário, ela realiza seu desejo e vê um navio em que um príncipe comemora seu aniversário de 16 anos.

Mais tarde, no entanto, o navio enfuna as velas para fugir de uma tempestade repentina, mas quebra os mastros, soçobra e afunda. A sereia mergulha e procura o príncipe, vendo-o submergir. No primeiro instante, se alegra, porque ele descera ao fundo do mar e será seu, mas logo a seguir se dá conta de que ele não é como ela, de que ele vai morrer. Nada entre os destroços, desesperada, até tomá-lo, desfalecido, e segurar sua cabeça acima da superfície. Ao amanhecer, leva-o até a praia, deixa-o na areia e se esconde detrás dos recifes. Algumas moças chegam, o príncipe acorda e sorri para todas elas, mas não sorri para a pequena sereia que lhe salvou a vida, se nem sabe que ela existe. Desse dia em diante, a sereia só pensa no príncipe e nos homens, sentindo-se triste. Depois disso, a velha avó lhe conta que as sereias vivem por 300 anos, bem mais do que os homens. Mas ‘quando acabamos de viver, nos transformamos em espuma do mar. Não temos nem ao menos uma sepultura cá embaixo, entre os nossos entes queridos. Não temos alma imortal, nunca mais recuperamos a vida. Somos como o junco verde que, uma vez cortado, não verdeja mais. Os homens, porém, têm a alma, que vive sempre, mesmo depois que o corpo se transforma em terra. Ela sobre, através do ar límpido, até as estrelas brilhantes. Assim como nós subimos à flor da água e vemos as terras dos homens, assim sobrem eles a lugares desconhecidos, esplêndidos, que nós nunca chegamos a ver.’

As palavras da sereia anciã fazem metáfora de uma condenação milenar. Embora se refira à vantagem de uma vida mais longa, mostra o destino das sereias como melancólico, senão trágico. (...) Quando a pequena sereia chora pela possibilidade de virar apenas espuma, a avó conta da remota possibilidade de ela conseguir uma alma: se ‘um homem viesse a querer-te tanto bem, que fosse para você mais do que pai e mãe’, deixando o ‘padre colocar sua mão direita na tua’. A possibilidade é remota porque ‘lá em cima, para ser bonita, é preciso ter dois grosseiros suportes a que chamam pernas’ (...) de preferência longas e nuas, porque o que os homens desejam, profundo e abissal como o fundo do mar sem fundo, se encontra *entre* as pernas da mulher.

A reconstrução continua: a sereia procura a bruxa, que se dispõe a lançar um feitiço por meio do qual a princesa do mar terá a chance de ser mulher por um breve período de tempo. Em troca disso, a feiticeira corta um pedaço de sua língua e a torna muda. Este é o primeiro

passo da metamorfose, que lhe causará ainda mais dor: “como se uma aguda espada te varasse de lado a lado”. O sofrimento é tamanho que ela desmaia após beber a poção. Quando acorda, encontra o príncipe. Apesar de ele reconhecer sua beleza e elogiar o fato de ela não falar muito, o que o ensaísta aponta como um dos muitos índices machistas do conto, a sereia não consegue conquistá-lo. Ele a toma apenas como sua dama de companhia. Logo em seguida, em visita a outro navio, o príncipe acaba por apaixonar-se por uma princesa com nome, dote e reino e eles se casam no mesmo dia que se conheceram. Ao final, a sereia, presa em forma de mulher, se joga da popa do navio contra as ondas.

Esta apresentação traz uma narrativa bastante distinta da clássica e popularizada reconstrução dos estúdios Disney, na qual a sereia ganha um nome, Ariel, é vista de fato como uma princesa, é colocada em pé de igualdade com o príncipe, procura a bruxa movida pelo afeto que sente por ele e encontra, na superfície, a felicidade do amor eterno. A diferença só pode ser observada porque passamos pela origem e também pela releitura que construiu fortes traços da fortuna crítica do conto, releitura esta que acaba por alterar a ideia de metamorfose presente no processo de transformação engendrado pela primeira bruxa. A metamorfose da Ariel é positiva, apesar de dolorida. Mas ela leva ao final feliz dos contos de fadas. A metamorfose da pequena sereia, do modo como o autor nos apresenta, é o primeiro passo para que ela seja jogada pelo destino (ou que aceite ela mesma seu destino, já que ela mesma se joga da popa) para aquilo que ela mais temia: a morte. Este núcleo trágico original da história, sua fatalidade cega, é identificado por Gustavo Bernardo, que apesar de não formular deste modo, vinculando à tragédia, termina sua leitura reivindicando que o cinema faça em algum momento, uma adaptação decente da história de Andersen, “porque a história é menos sobre o amor entre seres diferentes do que sobre o medo da morte”. Em última instância, talvez isso signifique dizer, em algum sentido, que a história é sobre o próprio medo de um tipo absoluto de metamorfose, em que nos tornamos o completo desconhecido, e do qual não podemos fugir.

É importante salientar ainda, que a possibilidade da decantação, da identificação de elementos históricos e sociais presentes na narrativa original e potencializados em narrativas derivadas (como é o caso da apropriação de aspectos “românticos” da história de Andersen pela Disney, assim como de elementos machistas que são apontados pelo autor, como o valor da mudez da pequena sereia metamorfoseada) é trazida a partir da escolha da forma do texto, ensaística. Isto porque na condição de ensaísta, o autor cria espaço no texto para que a sua subjetividade apareça, e com ela a experiência e o tempo histórico do autor. Como bem diz Adorno em seu “O ensaio como forma”, “a relação com a experiência (...) é uma relação com toda a história; a experiência mais abrangente da humanidade histórica”, isso porque “a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica”. A possibilidade de intervir de forma transparente na análise que apresenta, de se mostrar como homem de seu tempo, aumenta a possibilidade de o autor se contrapor de forma clara e honesta ao imaginário de homens de outros tempos e filtrar elementos interpretativos centrais para elucidar aspectos do conceito-tema que quer explicitar.

### III

Dito isso, podemos seguir para a terceira parte do livro. Ela é formada pelo último capítulo, no qual Gustavo Bernardo faz a análise da metamorfose a partir de uma figura específica: um bichinho repugnante (*Ungeziefer*), provável escaravelho, o ex-Gregor Samsa. O modo de abordagem é bastante distinto do que havia sido feito até aqui, é mais verticalizado, menos panorâmico. Seu objeto principal é, de fato, a transformação. Não é nem a obra de Kafka, nem a personagem. Tanto que finda a análise do romance, o ensaísta continua buscando uma nova metamorfose que a figura sofre pelas mãos de outro escritor: Haruki Murakami, que escreve o conto “Samsa apaixonado”, no qual um escaravelho se transforma em Gregor Samsa.

Tendo como pretexto esta figura, o autor aborda pelo menos cinco tipos de metamorfose: uma na forma, na linguagem, que é a de tradução, e outras quatro que se apresentam ou como movimentos do bichinho asqueroso ou como movimento que se dá na narrativa a partir dele.

A metamorfose linguística do alemão para o português é o ponto de partida do capítulo. É por meio de sua apresentação que se faz também a apresentação do próprio texto do Kafka, tanto do original como de suas traduções brasileiras para a língua portuguesa. Gustavo Bernardo coteja algumas versões de tradução da primeira frase do texto, que já anuncia a transformação: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. Esta transposição linguística de Modesto Carone figura junto da frase em alemão e das traduções de Torrieri Guimarães, Marcelo Backes e Celso Donizete Cruz. A partir dela, serão trazidas algumas questões sobre a transposição de termos centrais como a própria expressão que intitula o livro *Die Verwandelt*, que pode ser tanto transformação como metamorfose. Mas quero me deter aqui à discussão sobre o termo *Ungeziefer*, utilizado por Kafka para fazer referência ao ser em que Gregor se transformou. Gustavo Bernardo chama a atenção para o fato de que o termo em alemão não indica aquilo que em português chamamos de inseto (*Insekt*), ele é mais utilizado para referir-se a um coletivo negativo de animais repugnantes como ratos, baratas, cupins, parasitas em geral. O ensaísta diz ainda que o próprio Kafka havia pedido para que não fosse feita nenhuma representação visual do ser que Gregor havia se tornado na primeira edição alemã do livro, de 1916. Mas ele aponta para uma definição possível:

Vladimir Nabokob considera que ele é menos parecido com uma barata do que com um besouro ou um escaravelho, como aliás reconhece com facilidade a velha faxineira, que o chama de “*Mistkäfer!*” (...) De fato, a tradução usual para *Mistkäfer* é “besouro” ou “escaravelho” – de modo mais preciso “estercoreiro”. O estercoreiro é um besouro que se cria no esterco (...) como observa Nabokov: ‘A barata é um inseto de forma chata com grandes pernas, e Gregor é tudo menos chato: é convexo dos dois lados, o abdominal e o dorsal, as suas patas são pequenas. Parece-se com uma barata só num aspecto: a cor castanha. Fora isso, tem um tremendo ventre convexo, dividido em dois segmentos, com costas duras e abauladas que sugerem élitros. Nos escaravelhos, estes élitros ocultam umas finas e pequenas asas que podem expandir-se e levar o animal milhas e milhas num torpe voo’

Depois dessa descrição pela qual podemos aceitar que o fruto da metamorfose é, de fato, um inseto específico, Gustavo pode também chamar nossa atenção para outro fato que Nabokov observa. Trata-se de algo que *não* acontece no romance: “o escaravelho Gregor *não* sabe e não descobre que possui asas sob a carapaça das costas”. Se ele soubesse, talvez sua metamorfose fosse uma transformação para a liberdade, como é a de alguns contos de fadas. Mas ele não sabe. E com isso, sua metamorfose é, a princípio, para o aprisionamento: sua maleabilidade é menor, e, como aponta o autor, ele não consegue se comunicar com ninguém, apesar de escutar e entender o que todos dizem. Esta observação que aponta para o desconhecimento sobre as asas tem duas implicações possíveis que incidem sobre duas percepções de seu processo de metamorfose. Uma delas é trazida por Gustavo Bernardo dentro do contexto geral das interpretações clássicas do protagonista, para as quais Gregor é um homem que vive como um inseto indigno, esmagado pela vida burocrática e pela estrutura familiar. Ele levanta hipótese de que o escaravelho não voe não porque não sabe que pode fazê-lo, mas porque deseja implodir de dentro toda a estrutura que o subjuga. Se assumimos esta hipótese e consideramos a ideia de implodir no sentido de destruir ou de enfraquecer a partir de dentro, Gregor fracassa. Este fracasso é apontado pelo próprio texto de Gustavo Bernardo, quando identifica um terceiro tipo de metamorfose, que se dá com a família de Gregor. Inicialmente, a sua família parece ser formada de pessoas boas e fracas. Ao longo da narrativa, frente à condição passiva, frágil e abjeta do caixeiro-viajante, os membros se tornam cada vez mais fortes e cruéis, expondo o que para Kafka é de fato a família burguesa, ou seja: vindo a ser o que sempre foram. Gregor apenas fortaleceria aquilo que poderia estar desejando implodir. Em contrapartida, é esta força que traz à tona para o leitor o verdadeiro caráter da família burguesa, que a torna visível. E aqui talvez, no mundo extraficcional, Gregor encontre seu sucesso. Assim, a metamorfose aparentemente negativa, torna-se positivada se tomada a partir da perspectiva do leitor.

Mas há outra implicação. Podemos também considerar que não é por opção que Gregor não voa; que ele simplesmente ignora ser dotado de asas. Isto significa dizer, em última instância, que ele não tem consciência da sua própria condição. Nesse caso, a metamorfose é potencialmente positiva. E o grande problema de Gregor torna-se outro: ele não chega, de fato, a vir a ser o que ele é. A transformação é incompleta. Prova disso é que apesar de não ter a forma humana, Gregor ainda compreende tudo o que se passa em volta dele, ainda domina a linguagem humana, apesar de fisiologicamente ser incapaz de falar. Para que o processo se complete falta principalmente que o produto da transformação ganhe consciência daquilo que ele de fato se tornou: um inseto dotado de asas, capaz de voar, escapar, ganhar os espaços livres entre as brechas da janela para enfim, se tornar livre. A falta do autoconhecimento pleno de seu ser, do estabelecimento de uma identidade, limita a existência plena desta coisa que aparece sobre uma cama certa manhã.

Como um ser de dois mundos, resta a ele a última metamorfose, comum a todos: Gregor morre. Mas esta não é a última transformação. Haruki Muramaki traz sua figura à tona mais uma vez no conto “Samsa apaixonado”. Ele começa com uma reversão literal da ficção de Kafka: “Quando certa manhã acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama

metamorfoseado em Gregor Samsa”. Gustavo Bernardo lê esta nova metamorfose como uma metamorfose reversa, posto que há uma inversão da ordem das coisas. O espaço é o mesmo que Gregor ocupava, os objetos do cômodo, o mesmo quarto, as mesmas roupas, a mesma porta, e, ao que parece o mesmo corpo. Mas há um aspecto importante: o escaravelho, este é outro. O ensaísta chega a chamar esta metamorfose de meta-metamorfose, apontando para a existência de uma identidade entre os dois personagens e para a ideia de uma metamorfose que sofre uma transformação secundária. Contudo, esta identidade é apenas aparente. Enquanto o primeiro Gregor era originalmente humano, este é naturalmente inumano. O aspecto instintivo de sua existência ainda é muito forte: carrega o medo de seus predadores naturais e aprende a mover-se como um bebê aprendendo a andar. Também como uma criança, mas que já se percebe pensante, ele reconhece seu próprio nome como Gregor, o nome que lhe deram, mas percebe que não sabe o porquê. Diferentemente do que ocorreu com a primeira metamorfose, esta aqui parece completa. E o maior sinal disso é que o novo homem transformado é capaz de fazer a única coisa que, dentro da história do pensamento ocidental, é considerado o meio de se obter a liberdade: ele é dotado de razão - mais do que isso: ele a utiliza. Isso fica claro quando ele questiona: “Essa coisa aqui sou eu mesmo? Será que com esse corpo irracional e frágil (sem uma casca para proteger nem arma para atacar) eu consigo sobreviver nesse mundo? Por que não me tornei um peixe? Por que não me tornei um girassol? Haveria mais lógica se tivesse me tornado um peixe ou um girassol. Pelo menos faria muito mais sentido do que me tornar Gregor Samsa”. Se consideramos esses aspectos, a ideia de reversão aqui parece bem mais apropriada a de uma metamorfose secundária (ou meta-metamorfose). Se a forma de Gregor e a de elementos do cenário são as mesmas, o conteúdo transformado é bem diferente. Se em Kafka o conteúdo é obscuro, se há uma promessa que não se cumpre, aqui o conteúdo é completado, digamos assim. Isso fica mais esclarecido se pensamos que Murakami insere na história, como um fato consumado, a invasão de soldados nazista à Praga. Como o próprio Gustavo Bernardo reconhece: “Murakami ‘realiza’ a profecia dos romances de Kafka”. Não só a profecia, em sua reversão, ele realiza também, de modo pleno, a metamorfose anterior, que havia ficado como promessa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2008.  
BERNARDO, Gustavo. *A lei da metamorfose*. Pinheiros, SP: Annablume, 2018.  
SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

### **Naiara Martins Barrozo**

Mestre em Estética e Filosofia da Arte (PFI-UIFF) e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (PPGL-Uerj). Bolsista CNPq. Pesquisa sobre modos de exposição do pensamento, especialmente sobre o ensaio e sobre o romance.