

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS HABILITAÇÃO LÍNGUA PORTUGUESA**

FERNANDA VELOSO DA SILVA

**DUAS OBRAS, DUAS VERTENTES DO INSÓLITO FICCIONAL: *AMETAMORFOSE*
E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

CAMPINA GRANDE

2022

FERNANDA VELOSO DA SILVA

**DUAS OBRAS, DUAS VERTENTES DO INSÓLITO FICCIONAL: *AMETAMORFOSE*
E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Letras – Português como requisito parcial à obtenção do Título de Graduada pela Universidade Estadual da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino.

**CAMPINA GRANDE – PB
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586d Silva, Fernanda Veloso da.
Duas obras, duas vertentes do insólito ficcional
[manuscrito] : A Metamorfose e Memórias Póstumas de Brás
Cubas / Fernanda Veloso da Silva. - 2022.
42 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Educação , 2022.
"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino ,
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."
1. Insólito ficcional. 2. Realismo. 3. Experiência existencial.
4. Literatura. I. Título

21. ed. CDD 801.95

FERNANDA VELOSO DA SILVA


**DUAS OBRAS, DUAS VERTENTES DO INSÓLITO FICCIONAL: A
METAMORFOSE E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS**

Monografia apresentada ao Departamento de
Letras – Português como requisito parcial à
obtenção do Título de Graduada pela
Universidade Estadual da Paraíba.

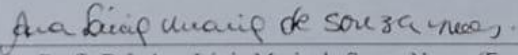
Área de concentração: Literatura

Aprovada em: 28/11/2022.

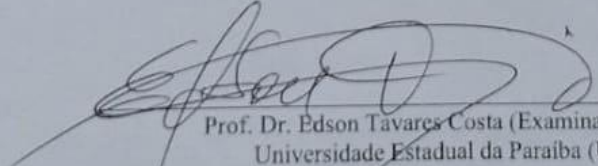
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) Nota: 9,0



Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia Maria de Souza Neves (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) Nota: 9,0



Prof. Dr. Edson Tavares Costa (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) Nota: 9,0

Média: 9,0

Dedico esse trabalho ao meu pai, (*in memoriam*),
que não está mais entre nós, mas continuando
minha maior força na vida. Sua lembrança me
inspira e me faz persistir.

“A literatura é sempre uma expedição à verdade.”
(Franz Kafka)

AGRADECIMENTOS

Expresso meus agradecimentos a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para que a minha trajetória acadêmica se tornasse mais leve.

A Deus, pela oportunidade de viver e colocar em prática a vocação que me foi dada. Sem ti Senhor, nada disso seria possível.

A meu pai, José Fernandes da Silva (*in memoriam*), que sempre esteve ao meu lado, me apoiando e incentivando e sendo sempre um porto seguro para mim, e que, se estivesse entre nós, estaria muito feliz de compartilhar desta vitória.

À minha mãe, Marinalva Veloso da Silva, que me educou e criou.

À minha mãe biológica, Maria José (*in memoriam*), que, com suas palavras de apoio e incentivo, me fez mais corajosa para caminhar na vida.

Aos meus filhos amados, Maria Alane e Nicolas Fernando, que ressignificaram minha existência e que me deram e dão forças para continuar e querer cada vez mais um futuro melhor.

À minha mãe de vida, Maria Marinalva da Costa Oliveira, que me apoiou, incentivou e vibra com todas as minhas conquistas.

À minha amiga/irmã Kezia Rosa, por compartilhar deste sonho de infância, no qual traçamos e hoje podemos viver certas de que sonhar vale a pena, obrigada por tudo, minha amiga.

Aos meus colegas de curso, Dayane Mendes e Armstrong Souto, por todas as palavras de incentivo a mim depositadas, gratidão por tudo.

A Erick Macedo Erazo, por me acompanhar em boa parte deste trajeto.

A todos os mestres que passaram pela minha vida, em especial ao professor Carlos Santos, fonte de inspiração como educador e profissional de Letras.

À minha querida professora, Rosângela Queiroz, por toda a paciência e contribuição para a realização deste trabalho.

E, por fim, mas não menos importante, àquela garotinha que "devorava" os livros nos intervalos da escola. Ela cresceu e tornou realidade o seu sonho de menina periférica da rede municipal de ensino.

RESUMO

A presente pesquisa, de base bibliográfica e qualitativa, tem como objetivo geral analisar, num plano de cunho comparativo, duas obras de ficção narrativas qualificadas como representantes do *insólito ficcional*, denominação literária que corresponde a uma categoria de vários subgêneros. Em caráter mais específico, revisitamos características do Realismo Mágico e do Realismo Fantástico em *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Compete-nos, num primeiro momento, observar o contexto extraliterário que dá forma ao real mágico/fantástico como escritura e como experiência existencial humana em *A metamorfose*, considerando as características apresentadas pelo romance nesse sentido. Num segundo momento, procederemos da mesma forma à análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, visando ao estabelecimento de um liame entre essas duas obras, não somente como peças de linguagem, mas como evocativas da experiência humana, unidas pela constatação inicial do elemento insólito por elas compartilhado. Interessa-nos, sobretudo, tomar como eixo da investigação a autorreflexão de caráter existencial que os dois protagonistas, Gregor Samsa e Brás Cubas, fazem a respeito de si mesmos e de suas vidas, incidindo diretamente sobre a construção de uma autoimagem negativa, cada um a seu modo.

Palavras-chave: Insólito ficcional. Realismo. Experiência existencial. Literatura.

ABSTRACT

The present research, which nature is bibliographical and qualitative, has as a main objective to analyze, in a comparative plan, two works of narrative fiction qualified as representative of the *fictional unusual*, a literary terminology that corresponds to a category of several subgenres. More specifically, we revisit characteristics of Magical Realism and Fantastic Realism in *The Metamorphosis* (1915), by Franz Kafka and *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1881), by Machado de Assis. It is up to us, at first, to observe the extraliterary context that shapes the Magical and Fantastic Realism as scripture and as human existential experience as well in *The Metamorphosis*, considering the characteristics presented by the novel in this sense. In a second moment, we will proceed in the same way to the analysis of *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*, aiming to establish a link between these two novels, not only as language pieces, but as evocative accounts of human experience, both united by the initial observation of the unusual element shared by them. We are interested, above all, in taking as an axis of research the existential self-reflection that both protagonists, Gregor Samsa and Bras Cubas, do about themselves and their lives, focusing directly on the construction of a negative self-image, each in their own way.

Key-words: Fictional unusual. Realism. Existential experience. Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	PARA INÍCIO DE CONVERSA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO INSÓLITO FICCIONAL, DO REALISMO MÁGICO E DO REALISMO FANTÁSTICO.....	13
3	O INSÓLITO FICCIONAL EM “A METAMORFOSE”: NUANCES DO MÁGICO E DO FANTÁSTICO.....	17
4	DO OUTRO MUNDO: MEMÓRIAS DE UM INÚTIL.....	27
4.1	Um verme, um inseto: Brás Cubas, Gregor Samsa.....	35
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
	REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado *Duas obras, duas vertentes do insólito ficcional: “A metamorfose” e “Memórias póstumas de Brás Cubas”* contempla, respectivamente, como corpus de pesquisa, as obras mencionadas de Franz Kafka (1915) e Machado de Assis (1881), tem por objetivo refletir acerca do conceito de Realismo Mágico e Fantástico na Literatura. Surgido no século XX, também confundido com o Realismo Fantástico ou Maravilhoso, o Realismo Mágico tem como característica fundamental a inserção no mundo ficcional do elemento insólito, por vezes sobrenatural, que, ao contrário de desafiar o sistema de crenças do leitor, mescla-se de alguma forma à realidade concreta, problematizando-a, uma vez que lança dúvidas sobre aspectos da experiência cientificamente aceitos como incontestáveis, axiomáticos, como por exemplo o fato de, em *Memórias Póstumas* um narrador recém-desencarnado contar a sua história, partindo do presente até as memórias mais antigas da infância. Em *A Metamorfose*, o elemento insólito presentifica-se na transformação do protagonista em barata, a qual, em que pese o caráter metafórico da linguagem, com o alcance filosófico daí resultante, torna-se eminentemente física para o leitor, pela força dessa mesma linguagem, bem como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual um defunto-autor se apresenta. Interessante perceber que, em ambas as obras, o mesmo elemento insólito dominante já está no título, funcionando como chamariz para uma espécie de dimensão paralela para a qual a narrativa abrirá as portas.

A sugestão desta pesquisa é trazer, numa perspectiva temporal, o conceito do Realismo Mágico e do Realismo Fantástico, desde a sua formulação e surgimento, até a sua aparição em toda a América Latina e as posteriores discussões feitas a partir disso. Por meio de autores como Rogel Samuel (2010) e Tânia Carvalhal (2006), utilizaremos os pressupostos da Literatura Comparada para as devidas análises. É fundamental ressaltar, nesse sentido, a nossa preocupação em contribuir, de alguma forma, para a continuidade do estudo do Realismo Mágico/Fantástico, na perspectiva comparativa.

No que concerne à Literatura Comparada, já no contexto brasileiro e dentro do escopo desta pesquisa, em sua revista intitulada “*Literatura Comparada*”, Carvalhal (2006) traz o conceito de *comparativismo literário* de forma ampla. A autora diz que, mesmo usada no singular, a Literatura Comparada é compreendida no plural, pois designa uma forma de estudo literário que confronta duas ou mais literaturas (ou literatura e outra arte: cinema, pintura...). Desta forma, quando começamos a ter contato direto com o que Carvalhal chama de “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular

estudos bem variados, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Paralelamente, há um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências. Encontramos outros trabalhos, ainda, que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou estudam processos de estruturação das obras. De certa forma, a pesquisa abrangeu esses dois planos, pois buscamos identificar tanto esses sinais de influência que a autora cita, quanto autores que tem praticamente o mesmo sistema literário, que trabalham praticamente na mesma linha, mesmo que em épocas diferentes, situações diferentes, locais diferentes. Supomos que é isso que traz importância para essa pesquisa, pois acentua a complexidade da questão. Os estudos comparativistas atuais da literatura são voltados para a história da literatura comparada e de suas relações com as teorias e a crítica literária, bem como para o estudo das relações da Literatura brasileira com outras Literaturas (e é nessa que nos debruçaremos) e da Literatura com outras artes.

Esta pesquisa é de natureza analítica e interpretativa de material bibliográfico. O seu viés comparativista reforça o seu caráter qualitativo, conceito que, segundo Godoy (1995), diz respeito ao exame de um fenômeno ou objeto de estudo que pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada.

O *corpus* foi trabalhado visando ao estabelecimento de um paralelo entre as semelhanças e diferenças entre o Realismo Mágico/Fantástico de Kafka e o de Machado, de modo que as obras em análise pudessem dialogar entre si, dentro de uma perspectiva crítica, com a temática citada e, por conseguinte, com a época em que foram escritas, tanto no Brasil, no caso de Machado, quanto na República Tcheca e Alemanha, no caso de Kafka.

O insólito ficcional, segundo Flávio García, ao contrário da narrativa realista-naturalista, é considerado como sendo uma categoria comum a vários gêneros literários. Este compreende diversas modalidades que o representam, tais como: o maravilhoso, o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo animista, o absurdo, o sobrenatural e “toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva” (GARCÍA, 2012, p. 14). No entanto, o uso representativo do insólito na prosa de escritores europeus, latino-americanos e africanos, diverge devido ao uso leigo das diferentes modalidades supracitadas. Isso pode ser verificado quando falamos do Realismo Fantástico, do Realismo Mágico e do Realismo Maravilhoso, que têm relação com o Realismo Animista e o Real Maravilhoso Americano. Diante disso, cabe revisitarmos, em

caráter mais específico, a teorização do Realismo Mágico e do Fantástico, representadas no corpus da pesquisa.

Neste trabalho, os conceitos serão examinados a partir da análise comparativa entre as duas obras acima mencionadas. A pesquisa pretende identificar traços individuais do insólito ficcional em ambas, tendo em vista que provém de culturas e épocas diferentes, de modo a identificar os pontos convergentes e divergentes entre elas, bem como apontar, mediante análise, o realismo expressado literariamente em seu sentido mágico/fantástico. O *corpus* do presente projeto remete ao romance realista machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e a novela de cunho realista Kafkiano *A Metamorfose*. Então, buscando resgatar esse diferencial para os estudos literários, principalmente trazendo dois autores tão importantes para a Literatura mundial, desenvolver este trabalho torna-se fundamentalmente relevante, seja como aprofundamento pessoal nos estudos da crítica literária, seja como contribuição para outros estudantes/leitores que desejem verticalizar uma incursão no âmbito da Literatura Comparada.

Franz Kafka (1883–1924) foi um escritor de língua alemã, autor de romances e contos, considerado pelos críticos como um dos mais influentes do século XX. Em 1912, Kafka escreveu a novela “A Metamorfose”, publicada em 1915. Segundo Reis e Lopes (2002), o termo *novela* (Novelle/novella/nouvelle) se refere a um tipo específico de ficção em prosa – embora com limites imprecisos. Já nos países de língua inglesa e espanhola, a expressão *short novel/novela* concorre com o uso do estrangeirismo italiano *novella* para diferenciar a novela do romance e do conto. É deste adjetivo latino, *novus* – o que é novo, o que traz notícia de eventos desconhecidos –, que provém aquilo que tradicionalmente se atribui ao início da tradição europeia desse tipo de narrativa e, também, a sua origem românica. A novela Kafkiana começa com um caixeiro-viajante acordando e descobrindo-se metamorfoseado em uma criatura repulsiva (uma suposta barata). Os críticos a consideram como sendo uma das obras essenciais da ficção do século XX.

Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908) foi um escritor brasileiro, considerado por muitos críticos, estudiosos, escritores e leitores um dos maiores, senão o maior nome da literatura brasileira. Ele escreveu em praticamente todos os gêneros literários, sendo poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, jornalista e crítico literário. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado rompe com a narração linear e objetivista de autores da época, para retratar o Rio de Janeiro de sua época, em geral com pessimismo, ironia e indiferença — um dos fatores que fizeram com que fosse considerada a obra que iniciou o Realismo no Brasil.

Com esse romance, Machado de Assis precedeu elementos do Modernismo e do Realismo Mágico de alguns escritores e, de fato, alguns autores a consideram como sendo a "primeira narrativa fantástica do Brasil". Para o leitor atento, isso se comprova logo no início do romance, onde um defunto autor passa a contar sua história, num processo de analepse.

2 PARA INÍCIO DE CONVERSA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO INSÓLITO FICCIONAL, DO REALISMO MÁGICO E DO REALISMO FANTÁSTICO

Este trabalho propõe-se a analisar comparativamente as obras selecionadas e identificar como cada uma se configura no âmbito do insólito ficcional, na visão de seus dos críticos literários. Interessa-nos examinar esse aspecto não somente pelo fato de buscar compreender as nuances do elemento insólito ficcionalizado na narrativa, mas por refletir sobre como essa forma de escritura se configura a partir destas obras, provindas de autores com vivências sócio-históricas e culturais distintas. Consideramos também como relevante o fato de que tais obras ainda hoje repercutem num público consideravelmente grande, o que ratifica o seu caráter significativo como elemento catártico. Essa pesquisa possibilita, também, a abertura de novos caminhos para discussões e trabalhos analíticos mais específicos.

O Realismo Mágico, surgido no contexto histórico, estético e cultural do século XX, mais precisamente, nos anos 60 e 70, (apesar de existirem indícios de seu surgimento nas décadas de 30 e 40), incorpora elementos místicos/míticos que causam estranhamento em seus romances, trazendo-os como aspectos da própria realidade.

Para os leitores da literatura hispano-americana, o Realismo Mágico tem uma história ligada aos movimentos literários mais importantes do século XX, tendo sido capaz de situar a América Latina no mapa global da literatura e que por muitos foi considerado como a superação da crise do romance ocidental, em função de uma revitalização que inovou o modo de vermos o mundo.

Petrov (2016) citando Franz Roh (1925) descreve que, para o alemão, havia, no final dos anos 20, uma tendência em oposição ao expressionismo, reivindicando um compromisso artístico maior com os temas da realidade social das grandes metrópoles industriais europeias, numa linguagem mais serena e representativa. O expressionismo, diretamente relacionado, na literatura, ao realismo-naturalismo, buscava projetar/externar na imagem, a partir da palavra, a verdade mais contundente, em descrições cujo grafismo poderia ser chocante para as plateias burguesas e bem-educadas da época. A escolha pela demonstração de um real despido de enfeites e metáforas suavizantes, por outro lado, reduziu significativamente as possibilidades criativas do universo ficcional. É nesse ambiente de ideias que surge, como alternativa, o Realismo Mágico.

O fenômeno do Realismo Mágico na literatura latino-americana foi decisivo para a consolidação do romance deste continente, dentro das correntes literárias do pós-guerra e, ao mesmo tempo, considerado como uma contribuição importante à superação da crise criativa do romance ocidental, frequentemente anunciada como a "morte do romance". O nome central na divulgação do realismo mágico no meio literário foi o escritor caribenho Alejo Carpentier, que fez referência à expressão pela primeira vez no prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949), e posteriormente se apropriou do conceito, rebatizando-o para o "real maravilhoso".

Petrov (2016) citando Carpentier (1964), diz que o ensaísta cubano considera que o conceito do Realismo Mágico recebeu a tradução de real maravilhoso, que permaneceria na história Literária latino-americana. O real maravilhoso era formulado por Carpentier como parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos, que visava a mobilizá-los em torno de uma autenticidade cultural do continente, redescoberta e resgatada após séculos de colonização. O que fica claro, nessa perspectiva, é a mudança radical na interpretação do conceito de Realismo Mágico no contexto latino-americano.

Trouxemos dois autores: Franz Kafka, considerado um dos maiores escritores modernistas do século XX, com *A Metamorfose*, uma ficção inverossímil, na qual um homem acorda metamorfoseado numa barata, e Machado de Assis, considerado pela maioria dos estudiosos como o maior romancista brasileiro de todos os tempos, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual temos um defunto-autor, que narra os acontecimentos de sua vida recém-finda.

O Realismo Fantástico apresenta um rompimento lógico que estrutura o mundo, por introduzir um conflito, que é construído por uma representação realista e verídica do mundo, cujos delineamentos acabam por ser submergidos pela drástica contraposição de um dualismo sobreposto (real e sobrenatural). Episódios inaceitáveis na realidade ordinária ou a existência de seres incompreensíveis, na sua forma, brotam num determinado contexto, evocado num cotidiano, até então, hipoteticamente tido como normal. Dessa forma, podemos considerar que a primeira característica representativa do fantástico é o "surgimento do sobrenatural, mas (...) sempre delimitado, (...) por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida" (FURTADO, 1980, p. 19). O fantástico nada mais é do que uma problematização do racional que se baseia, culturalmente, em motivações e processos retóricos, pertencentes a uma tradição cultural, a saber: fantasmas e/ou demônios, metamorfoses, transgressão do casual e desconstrução do espaço e do tempo. A exemplo, uma

das obras analisadas, “A Metamorfose”, de Kafka, pertence, também, ao mundo fantástico, uma vez que rompe com a atmosfera da “normalidade”, trazendo em sua narrativa um ser metamorfoseado, caracterizado pelo narrador como uma barata. A personagem objeto da transformação é Gregor Samsa, que, dentro da normalidade da vida cotidiana, exercia, até então, a função de comerciante (caixeiro-viajante), que se tornara, acordando de “sonhos intranquilos”, em nada menos do que um ser repugnante, desprezível, detestável, inamável. Nesta obra, utiliza-se o fantástico para tratar do isolamento do indivíduo dentro de seu contexto social.

Para Garcia, citando David Roas, o fantástico representa:

Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se transforma em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E, diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo (*apud* GARCÍA, 2012, p. 12).

Como se pode inferir da passagem, o autor considera que o efeito psicológico resultante do fantástico é o medo derivado do insólito, que inviabiliza a coexistência do real e do irreal de forma agradável, como é constatado na convivência da família com Gregor Samsa depois de metamorfoseado, principalmente no que se refere à relação entre ele e seu pai. É emblemática a repulsa deste ao filho metamorfoseado, em contraponto à empatia da irmã e à piedade da mãe.

Tzvetan Todorov (2010), adota um critério comum que caracteriza as narrativas fantásticas de um modo mais geral. Embora o estudioso búlgaro admita que o medo esteja presente durante a recepção do leitor da literatura fantástica, afirma que esta é uma condição desnecessária. Segundo ele, o medo e o horror dão lugar à inquietude intelectual do leitor, sendo este associado a uma diegese extraordinária. O elemento insólito presente na narrativa provoca intelectualmente o leitor, que procura identificação – catarse - em possibilidades interpretativas que encaixem na experiência ordinária a vivência do extraordinário.

Assim, o dilema do fantástico é aceitar ou recusar os componentes metaempíricos que são propostos. Como afirma Todorov:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos (...) se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 2010, p. 15).

No que concerne ao realismo mágico, Petrov (2016) afirma que sua teorização também revela imprecisões quanto à sua conceituação, considerando sua indefinição e a categoria fantástica. Segundo ele, em 1985, Chanady (1985) dá a melhor definição de realismo mágico, estabelecendo as divergências entre ele e o fantástico. Ela considera o fantástico como uma narrativa caracterizada por três traços: - presença de duas realidades coexistindo, o natural e o sobrenatural; a existência de uma antinomia irresolúvel entre os dois níveis que aparentemente se excluem que funciona como garantia da *fantasticidade*, ou seja, a presença simultânea de dois objetos distintos, cuja conflitualidade acarreta a ambiguidade, a hesitação e a desorientação do leitor; por fim, reticência deliberada, por parte do autor, em fornecer explicações sobre o universo desconcertante representado na ficção. Em seguida, Chanady (1985) define o Realismo Mágico da mesma forma, mas com uma diferencial: na segunda característica mencionada, a contradição entre o natural e o sobrenatural não existe, pois o segundo é tratado como sendo natural.

Assim, ambas situam-se no mesmo plano, coexistem, entrelaçam-se e confundem-se e isto se deve à conotação autoral, que acaba por naturalizar o estranho, bem como a atmosfera de incerteza e de mistério. Daí a constatação: o fantástico estaria para a literatura europeia e ocidental e o mágico para a latino-americana.

Em se tratando do conceito de Realismo no seu sentido mágico, Frans Roh (1925) é o responsável por acentuar a dimensão construtiva e idealizadora do Novo Realismo, o chamado Realismo Mágico. Assim, o historiador alemão se encontrava diante do projeto de batismo de um conceito, em que uma realidade sem nome adequado deveria ressuscitar narrativamente. A história do Realismo Mágico pode, do ponto de vista contemporâneo, despertar interesse como uma forma de representação da ficcionalização da narrativa que encontra eco na psicologia e no inconsciente coletivo popular e seus simbolismos. No Brasil, o Realismo Mágico nunca se materializou em forma de movimento literário, ainda que haja obras que se configurem como tal, mesmo sem a devida classificação, a exemplo, as obras de Murilo Rubião, publicada em quatro etapas a partir da década de 1940. No conjunto de contos que forma a obra do autor, há uma oscilação entre real e mágico, pois, todos os contos possuem elementos dos dois pólos. Por fim, cabe citar a obra de José J. Veiga, que desenvolve um ambiente fantástico na sua obra. Em *Os cavalinhos de Platiplanto* (2015), faz a utilização de elementos que causam estranhamento no leitor. Veiga faz um retrato do cotidiano, onde praticamente todos os contos se passam no universo rural. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pode ser destacada como uma das realizações que se aproximam, neste sentido.

3 O INSÓLITO FICCIONAL EM “A METAMORFOSE”: NUANCES DOMÁGICO E DO FANTÁSTICO

Franz Kafka escreve, no ano de 1912, sua novela mais conhecida, que seria publicada somente em 1915, *A Metamorfose*. O lugar de Kafka na Literatura Fantástica aparece nas discussões do teórico búlgaro Tzevan Todorov (2010), no clássico “Introdução à Literatura Fantástica”, que, por sua vez, busca sistematizar as manifestações do fantástico em categorias. Em sua investigação, Todorov buscava definir características para o gênero fantástico, surgido no século XVIII com a obra “Diabo Enamorado”, de Jacques Cazotte. Todorov, em seu livro, discute as características de base dos subgêneros atualmente inclusos no domínio do Insólito Ficcional, a saber, o Estranho, o Absurdo, o Realismo Maravilhoso, o Realismo Fantástico e o Realismo Animista. Considerando o fato de que *A Metamorfose* foi escrita nas primeiras décadas dos anos XX, ocorre-nos a seguinte indagação: Onde a obra se encaixaria no que concerne aos segmentos definidos por Todorov? Segundo a perspectiva deste estudioso, o gênero fantástico se caracteriza pela apresentação que o criador faz da realidade ordinária e, posteriormente, o surgimento do elemento sobrenatural, fantástico, problematizador da realidade ordinária, que pode assumir diferentes formas, ou seja, primeiro temos a percepção de que estamos no nosso mundo real, do qual o elemento insólito emerge. Kafka inverte esta sequência proposta por Todorov e já inicia a narrativa com o elemento sobrenatural dividindo a cena com o real, por meio da fabulosa transformação de Gregor Samsa em um inseto repugnante:

Quando Gregor Samsa, certa manhã, despertou de sonhos intranquilos encontrou-se metamorfoseado em um inseto monstruoso. Estava deitado sobre as costas duras como couraça e viu, quando ergueu um pouco a cabeça, a barriga abaulada, marrom dividida em segmentos arqueados, sobre a qual o lençol, pronto para deslizar por completo, já mal se segurava (*A.M.*, p.32).

Assim, a transformação de Gregor em inseto é tomada, em sua bizarra estranheza, como um aspecto da realidade, não imanente a ela, mas a ela justaposto, decalcado, sugerindo, da parte do plano da enunciação, uma espécie de fatalismo inicial. Importante percebermos que o personagem Gregor Samsa não hesita diante de sua própria transformação de homem em inseto, transformação que é um enigma, não só para o personagem, mas para o leitor. Depois da descrição de seu corpo metamorfoseado, Gregor Samsa se pergunta: “O que houve comigo?”, e o narrador afirma assertivamente, sem deixar brechas para ilusões: “Não era um sonho”. Isso significa que a metamorfose é inegável, talvez irreversível, definitiva, e não fruto

de um pesadelo do qual se pudesse acordar. Depois desse momento inicial de perplexidade do personagem, o narrador, buscando ancorá-lo no novo quadro, passa a descrever o quarto de Samsa e o tempo do lado de fora, que combina perfeitamente com o universo interior melancólico do metamorfoseado, como que para dar ênfase à realidade. Assim, incorporam-se real e mágico:

Seu quarto, um autêntico quarto de ser humano, apenas pequeno demais, permanecia tranquilo entre as quatro paredes bem familiares. Acima da mesa, na qual estava espalhado um mostruário de tecidos desembalado, estava pendurada a imagem que ele recortara havia pouco de uma revista ilustrada e colocara em uma bonita moldura (...) O olhar de Gregor voltou-se então para a janela, e o tempo encoberto o deixou muito melancólico. (*A.M¹*, p.33)

Neste caso de inversão Kafkiana, Gregor Samsa é quem desperta para viver no mundo real o pesadelo de sua transformação. Diante dessa naturalização do sobrenatural, há um desvio das categorias descritas por Todorov. Nesse sentido, *A Metamorfose* acaba apontando essas transformações que a Literatura Fantástica estava a sofrer. Então, a naturalização feita logo na abertura de sua obra, nos permite fazer uma leitura de Realismo Mágico. Como já dissemos, o choque causado pela abertura da obra não recorre à magia dos contos de fada, como afirma Modesto Carone:

Essas desventuras são introduzidas com efeito de choque pela abertura, que sem dúvida alguma se pode considerar como uma das mais drásticas da história da literatura. Pois apesar de estar falando de algo empiricamente inaceitável, ela não recorre à magia tranquilizadora do “era uma vez”, característico do conto da carochinha (com o qual, aliás, Kafka aprendeu muito); pelo contrário, a fleugma e a sem-cerimônia com que este “era uma vez” é substituído por algo que simplesmente “é”, vale por uma pancada na moleira do leitor. (CARONE, 2019, P.239)

Mas, como foi dito, a obra não é rigorosamente fantástica, visto que nela não é apresentado um mundo paralelo, e sim uma incorporação do sobrenatural ao real.

Tania Lopes (2011) afirma que para o crítico americano Willian Spindler (1993), *A Metamorfose* de Kafka é uma obra do Realismo Ontológico, pois não há uma tensão entre o elemento fantástico e a realidade cotidiana; temos, sim, um entrelaçamento do fantástico e do real, quase como uma naturalização do insólito.

Para Tania Lopes, O Realismo Ontológico:

Descreve textos nos quais a presença do sobrenatural – não vinculada a mitos e crenças locais – é apresentada naturalmente, sem necessidade de explicações, ou

¹ KAFKA, F. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

seja, resolve a contradição entre o elemento realista e o mágico sem recorrer a qualquer perspectiva cultural. Trata-se, segundo Spindler (1993), de uma forma “individual” do Realismo Mágico, em que o sobrenatural é apresentado de maneira mais realista. É necessário lembrar que a palavra “mágico” não desvaloriza nem simplifica o procedimento em questão, e sim corresponde aos acontecimentos inexplicáveis que contrariam as leis do mundo natural. (SPINDLER *apud* LOPES, 2011, p.23)

Percebemos que o narrador de *A Metamorfose* não tem a preocupação de explicar o porquê da transformação e sim de descrever, abordar e refletir sobre ela, depois de passado o susto da família, quando vê que Gregor transformou-se em um inseto. Então, os acontecimentos iniciais representam, simbolicamente, a realidade, subvertendo a proposta todoroviana do fantástico como forma de hesitação entre o natural e o sobrenatural. Especificamente sobre *A metamorfose*, afirma o autor:

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não produz vacilação, pois, o mundo descrito é totalmente estranho, tão anormal como o acontecimento ao qual serve de fundo. Encontramos, pois, o mundo (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, o natural, ou normal, para poder logo batê-lo em brecha– que Kafka conseguiu superar. Trata do irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, quando não de pesadelo, que já nada tem a ver com o real (TODOROV, 2010, p. 90).

Na tentativa de encaixar o escritor tcheco dentro de seu rigoroso projeto conceitual, Todorov afugenta o fantástico, porque na sua obra não há nada real que possa se opor ao “fantástico generalizado; o mundo inteiro do livro e o próprio leitor nele estão incluídos” (TODOROV, 2010, p. 90).

Sobre o fantástico e a naturalização do elemento sobrenatural na obra, afirma Nelci Müller (1993):

O fantástico é a irrupção do inadmissível no universo da inalterável legalidade, na obra de Kafka, o leitor, colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por conhecer sua naturalidade. A naturalidade está, também, no tratamento linguístico dado ao texto com o objetivo de pela “lucidez” destacar o insólito (p. 37)

As obras mais expressiva de Franz Kafka foram *A Metamorfose* (1915), *O processo* (1914) e *O castelo* (1922), responsáveis por consolidar o estilo literário do autor. A primeira é uma das histórias mais famosas e reconhecidas por leitores e críticos literários e até mesmo para quem nunca a leu. A subversão do real é sentida pelo leitor logo na abertura da história em que Gregor Samsa, ao acordar, se vê metamorfoseado, o que contradiz a classificação de Spindler de que *A metamorfose* é uma obra representante do Realismo Mágico Ontológico

(1993, p. 10).

Propõe-se que a novela de Kafka se encaixa bem com o dito Realismo Mágico Metafísico, pois, no decorrer da narrativa, é notória à quantidade de vezes em que o personagem Gregor Samsa chama a atenção para a sua condição de metamorfoseado e que, apesar da sua deformidade atual, ele continua sendo o mesmo ser, o mesmo caixeiro viajante, comerciante, que tem sua vida metodizada pelos horários de trens e pelas obrigações de caixeiro-viajante:

Ah Deus, pensou, que trabalho penoso fui escolher! Dia após dia viajando. As agitações comerciais são bem maiores que na sede da empresa e ,além disso, ainda me impõem essa vexação que é viajar, as preocupações com baldeações, as refeições irregulares, ruins, um convívio humano que sempre muda, nunca perdura nem se torna afetuoso. Que o diabo carregue tudo isso! (*A.M.*, p.34).

O processo de desumanização de Samsa é visto não só pelo viés da transformação física, mas também pelo seu aspecto existencial: Samsa se desumaniza para atender ao ritmo da vida moderna, para sustentar a família. Portanto, sua metamorfose em inseto, que lembra perda da individualidade e mergulho numa mentalidade coletivista e absorvente, é percebida pelo viés do estranhamento, o que gera no leitor um incômodo, resultante de uma possível identificação com o personagem. Segundo Tania Lopes (2011) citando Spindler (1993), teríamos aí um exemplo do Realismo Mágico Metafísico, que provoca no leitor a “impressão de ser confrontado com uma alegoria ou uma metáfora de algo que permanece quase ao alcance e ainda, desconhecido” (SPINDLER, 1993, p. 7). Portanto, o Realismo Mágico pode compartilhar de estratégias de representação simbólica do real.

Outra nuance do insólito constatada na obra *Kafkiana* é o medo, caracterizado e percebido pelo excesso de angústia do metamorfoseado e, principalmente, de seus familiares. Encerrado o momento inicial da narrativa, no qual Gregor busca incessantemente sair da cama 936e manter-se de pé, para, quem sabe, voltar à sua “normalidade”, quando o gerente da empresa onde trabalha o procura pessoalmente em casa e por detrás da porta que oculta uma realidade inconcebível para ele, faz acusações a Samsa, relativas à sua ausência do trabalho:

Considerava o senhor uma pessoa calma, sensata, e, agora, de repente, o senhor parece querer começar a exibir estranhas manias (*A.M.*, p. 56).

O chefe até insinuou, hoje pela manhã, uma possível explicação para a sua inadvertência, que se referia ao recebimento de uma cobrança que lhe fora confiada recentemente, mas, de minha parte, quase empenhei a minha palavra de honra de que essa explicação não podia estar correta. Mas, agora, vejo sua teimosia incompreensível aqui e perco toda e qualquer vontade de interceder o mínimo que for pelo senhor (Idem).

(...) seu desempenho nos últimos tempos tem sido muito insatisfatório(A.M, p. 57).

Nesse meio tempo, Samsa, percebendo a fúria do gerente, que estava indo embora, decide sair do quarto para ir a seu encontro e acaba revelando o novo aspecto físico à sua mãe, que tem a primeira reação diante do filho metamorfoseado: “Socorro, pelo amor de Deus, socorro!”(p.73). A fúria toma conta de seu pai ao perceber que o gerente se fora e que a senhora Samsa estava em desespero. Passa, então, “a enxotar Gregor de volta para o quarto, brandindo a bengala e o jornal.” (p.75). O inseto-homem busca, com dificuldade, voltar para o quarto, mas acaba ficando preso na porta sem poder se mover; “então o pai lhe deu uma pancada por trás... e ele voou longe, sangrando violentamente, para dentro de seu quarto.” (p.79). Aqui percebemos o primeiro indício de desprezo, furor e nojo do senhor Samsa para com Gregor. A atmosfera de medo também é percebida no fato de que Gregor, assim como um inseto, passou a temer a presença das pessoas (“até mesmo a entrada da irmã era apavorante para ele.”, p.108). Digno de nota é o fato de que tanto a mãe, quanto o pai e a irmã de Samsa não o questionam quanto à metamorfose sofrida; apenas se surpreendem e se horrorizam diante dela: a mãe, com o terror mesclado de compaixão maternal; o pai, com o horror, o nojo e o desprezo de quem se reconhece superior; a irmã, com uma empatia inicial, que paulatinamente cede lugar ao horror, ao nojo e ao desejo de extermínio do ser abjeto.

Além do medo, o nojo é um aspecto do insólito retratado na obra. Podemos dizer que se trata de um nojo “natural”, que qualquer pessoa sentiria ao se deparar com uma barata... gigante. O tamanho do inseto, compatível com o do homem representado, desumanizado, potencializa o sentimento de aversão e de rejeição profundas associadas ao medo, à sua simples visão. A irmã de Gregor, Grete, tomada pela curiosidade e por uma certa empatia, é a encarregada de alimentá-lo. No primeiro retorno que faz a seu quarto, para constatar se havia se alimentado, “a irmã imediatamente percebeu, com surpresa, a tigela ainda cheia, da qual apenas um pouco de leite havia sido derramado ao redor, então a ergue de pronto não com as mãos desprotegidas, mas com um trapo e a levou para fora.” (p.92). Na passagem, percebemos o nojo presente no momento em que ela pega a tigela na qual aquele repugnante ser poderia ter tocado, com as mãos envolvidas num trapo.

Gregor, assim como uma barata, era considerado pelos seus familiares como mero parasita, nojento, indesejável, repulsivo e sua presença, mesmo que isolada dentro de um quarto, era totalmente desagradável. Um dos momentos de tensão da narrativa é demonstrado a partir da hesitação e do medo, constatados quando a mãe, levada por Grete a modificar os móveis de lugar do quarto do inseto, o avista e desmaia:

As palavras da garota tinham servido para intranquilizar a mãe, que deu um passo para o lado, avistou a imensa mancha marrom sobre o papel de parede florido e, antes mesmo de realmente tomar consciência de que era Gregor aquilo que via, clamou rouca: – Aí, meu Deus, meu Deus! – e caiu com os braços estendidos sobre o canapé, como se tivesse desistido de tudo, sem se mover. (*A.M.*, p.124)

Posterior a isso, Grete, procurando por algo que tirasse sua mãe daquele estado de desmaio, quebra uma garrafa que fere o rosto de seu irmão-inseto e derrama sobre ele um líquido corrosivo. Desesperado por pensar ter matado sua mãe, o homem-inseto rasteja e, já cansado, cai enfraquecido. Quando seu pai chega e constata tal situação, se enche de furor e vai em direção a Gregor “–Ah! – Gritou ele, logo na entrada, em um tom que o fazia parecer ao mesmo tempo furioso e contente” (p.128). Nesse momento, o narrador faz uma reflexão importante acerca da figura paterna e sua atitude com relação a Gregor, antes da metamorfose, e depois dela:

Mas, apesar disso, apesar disso tudo, aquele ainda era seu pai? O mesmo homem que, cansado, ficava enterrado na cama quando Gregor saía em uma viagem de trabalho; que nas noites em que regressava o recebia de roupão na cadeira de braços (*A.M.*, p.128).

E, como numa maratona, o senhor Samsa ia em direção a Gregor para puni-lo de alguma maneira, e, o homem-inseto tinha a sensação de que seria esmagado, pois seu pai “levantava os pés a uma altura nada habitual, e Gregor se surpreendeu com o tamanho imenso da sola da bota” (p. 130). Num misto de raiva e nojo, o senhor Samsa perseguia seu filho-inseto, correndo em círculos (como quando se quer matar um bicho) e lançou contra ele maçãs:

Uma maçã atirada sem força passou de raspão pelas costas de Gregor, e deslizou sem causar dano. Porém, uma que voou na sequência literalmente se cravou em suas costas; Gregor quis continuar rastejando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de local, mas se sentia como se estivesse pregado e se estirou em uma confusão completa de todos os sentidos. (*A.M.*, p. 133)

Naquele momento, tomada por seu sentimento materno e, quem sabe, de um pouco de piedade, sua mãe intercedeu por ele, implorando ao marido enfurecido, que queria “salvar” a família de um ser monstruoso, que não o matasse.

No relato bíblico, a simbologia da maçã aparece no livro de Gênesis, representando o fruto proibido, que levaria o pecado ao mundo, mediante a desobediência de Eva. Nos contos

de fada, a maçã é símbolo de envenenamento, de contaminação e de alerta, por meio do conto clássico “Branca de Neve”. Mais uma vez, a maçã é colocada como centro da narrativa, cravada em Gregor como forma de representar, além da culpa inconsciente de haver engendrado no seio da família semelhante criatura, o furor e o nojo dos familiares. A maçã, como um carimbo atestando a hediondez e bizarrice daquela criatura, mas também como uma faca cravada nas costas representando a traição paterna, mais tarde apodreceria em suas costas (“permaneceu cravada na carne, como uma lembrança visível, pois ninguém ousava tirá-la.”, p.142).

Depois do episódio da maçã, o leitor é levado a perceber que a vida de Gregor está por um fio. Aqui, evidencia-se o prelúdio de seus últimos dias, que seriam cada vez mais isolados até se findarem de vez. A atitude de Grete com relação à Gregor havia se modificado, e nem ao menos pensava no irmão com preocupação ou pena, demonstrando, ao contrário, desprezo e nojo por ele.

Antes de correr de manhã e à tarde para a loja, empurrava com o pé, da forma mais apressada, qualquer comida para dentro do quarto de Gregor, para à noite, não importando talvez se ele havia gostado da comida ou não – como era mais frequente – a tivesse deixado totalmente intocada, puxá-la para fora com um arrastar de vassoura. A arrumação do quarto, da qual ela cuidava agora apenas à noite, não podia ser feita com mais rapidez. Faixas de sujeiras corriam pelas paredes, aqui e ali havia emaranhados de pó e lixo. (A.M, p.151)

Ela o chamava também para si com palavras que, provavelmente ela considerava amigáveis, como “Venha cá, velho bicho nojento!” ou “Vejam só o velho bicho nojento!”, Gregor não respondia a esses chamados, permanecia imóvel em seu lugar, como se a porta não tivesse sido aberta. (A.M, p. 154)

Outra evidência do nojo e do desprezo é que, o quarto de Gregor havia se tornado uma espécie de depósito, de sótão, onde todo tipo de coisa imprestável e/ou sem uso, como o próprio ocupante do quarto, era ali depositado, pois haviam alugado outros quartos da casa a três inquilinos exigentes que “não suportavam inutilidades nem muito menos tranqueiras sujas” (p.157). Até mesmo a lata de lixo da cozinha ficava em seu quarto, como se Gregor fizesse parte daquilo, isto é, dos rejeitos da família. Os inquilinos eram muito bem tratados por todos e, certa vez, quando jantavam na sala, Gregor ficou à espreita: “Eu tenho apetite”, dizia Gregor a si mesmo, todo preocupado, “mas não por essas coisas. Como se alimentam esses inquilinos, enquanto eu estou morrendo!” (p.160). Naquela mesma noite, sua irmã Grete pôs-se a tocar violino para os inquilinos e Gregor, ao ouvi-la, sentiu-se atraído pela música, ousando avançar para fora de seu quarto:

Ele nem se surpreendia que nos últimos tempos tivesse os outros em tão pouca conta; antes essa consideração tinha sido seu orgulho. E justamente por isso agora ele teria tido motivo para se esconder, pois, por causa do pó que se depositava em todos os cantos de seu quarto e que voava ao menor movimento, ele também estava coberto de poeira; arrastava consigo nas costas e nas laterais fios, cabelos, restos de comida (...), E, apesar de seu estado, não teve vergonha de avançar um tanto sobre o assoalho imaculado da sala de estar (*A.M.*, p. 163).

O inseto já mórbido e delirante desejava intimamente ir até a irmã, (“puxá-la pelas saias e indicar para ela que poderia ir a seu quarto com o violino, pois ninguém ali dava valor à música como ele queria dar”, p. 165). Parecia não perceber ou nem mesmo se importar com o perigo que corria e decidiu avançar até a sala para demonstrar à irmã o quanto valorizava a música que ela tocava, diferente dos inquilinos que fumavam seus charutos diante da janela com ar de decepção. Foi nesse momento que um deles avistou Gregor: “— Senhor Samsa! — Gritou o homem do meio ao pai e, sem gastar mais uma palavra, apontou com o indicador para Gregor, que avançava devagar.” (p. 166). Nesse momento, o senhor Samsa preocupou-se mais em levar os inquilinos (que queriam explicações sobre o vizinho de quarto) até seus aposentos, do que enxotar Gregor de volta para o dele. Da parte dos inquilinos, as consequências do ocorrido não se fizeram esperar:

— Doravante declaro que — disse o homem, erguendo a mão e buscando o olhar tanto da mãe quanto da irmã —, considerando as condições repulsivas dominantes nesta casa e nesta família (...) obviamente não pagarei nem o mínimo pelos dias que aqui vivi. (...) Seus dois amigos em seguida tomaram a palavra: — Nós também rescindimos a locação imediatamente. (*A.M.*, p. 169).

Gregor permanecia imóvel no mesmo lugar para o qual se atrevera a ir e, sua irmã, despojada de qualquer piedade, afirmou veementemente: “Precisamos nos livrar disso” (p. 172). O pai, concordando com a filha, indagou “O que deveríamos fazer então?” (p. 172) e Grete respondeu: “É preciso que suma, é o único meio, pai.” (p. 173). E, já fraco e doente, com certa dificuldade para se locomover, Gregor virava para tentar regressar a seu quarto. Quando o conseguiu, Grete o trancou e suspirou aliviada um “finalmente”. Agora era chegada a hora de sua morte oficial, pois ele, interiormente, já havia morrido há muito tempo:

O corpo inteiro lhe doía, mas para ele é como se as dores fossem ficar aos poucos mais e mais fracas, até por fim desaparecerem por completo. Mal sentia a maçã apodrecida em suas costas e o entorno inflamado, totalmente encoberto por uma camada fofa de poeira. Recordava-se da família com afeição e amor. A sua opinião de que precisava desaparecer talvez fosse ainda mais decisiva do que a da irmã (...). Então, sua cabeça se afundou sem que fosse de sua vontade, e das ventas correu seu último suspiro (*A.M.*, p. 177-178).

Quando a faxineira chega para seus habituais serviços domésticos e vê Gregor em seu quarto, nem percebe que ele já está morto, pois acredita que ele está quieto propositalmente; com “a vassoura na mão e, da porta, tentou com ela fazer cócegas em Gregor.” (p. 179). Assustada ao perceber que ele não fazia qualquer movimento, avisou a família: “Vejam só uma coisa, senhores, ele bateu as botas; está lá caído, bateu as botas para valer!” (p. 179). “E, como comprovação, empurrou o cadáver de Gregor com a vassoura” (p. 180). A reação da família foi de alívio, tanto que o pai agradeceu a Deus pela morte. Grete fez considerações sobre seu corpo magro e seco e a mãe permaneceu muda e, juntos, saíram do quarto. A faxineira ficou encarregada de jogá-lo fora e assim o fez, descartando-o como um dejetivo. Com a morte de Gregor, a família Samsa, que já havia buscado outras maneiras de sobreviver durante o tempo em que o antigo mantenedor da casa esteve metamorfoseado, vê novas perspectivas para o futuro e percebem em Grete uma nova fase:

A grande melhoria imediata da situação deveria advir, claro, da mudança de casa; queriam um apartamento menor e mais barato, mas mais bem localizado e, sobretudo, mais prático do que o atual, que fora escolhido ainda por Gregor” (A.M, p. 189).

O senhor e a senhora Samsa perceberam quase ao mesmo tempo, em vista de sua filha cada vez mais animada, como, nos últimos tempos, apesar de todo o esforço que empalidecera suas bochechas, ela havia florescido como uma moça bela e viçosa (...) (A.M, p. 190).

E para eles foi como uma confirmação de seus novos sonhos e boas intenções, quando, no fim de sua viagem, a filha se levantou primeiro e alongou seu corpo jovem. (Idem).

Percebemos que, em várias passagens da obra, Gregor já não era mais tratado por sua família como Gregor, comerciante, filho, mantenedor da família, e passou a ser visto, como “isso”, “aquilo”, ou seja, o “eu” o “ele” é perdido, resta apenas à adjetivação de homem-inseto, e, mesmo que ele ainda se reconhecesse como humano, ninguém mais o enxergava da mesma forma. Samsa, agora, era encarado como uma espécie de “fera” – numa analogia ao conto de fadas, Samsa reflete no exterior assustador e horrendo, o inverso daquilo que constitui sua interioridade sensível, sua humanidade. Resta saber se, do mesmo modo que o príncipe enfeitado, condenado a humilhar-se diante da exibição física de suas deformidades morais, Samsa atravessa o próprio ordálio (julgamento de fogo), autoimposto, resultado de seu autodesprezo diante da mediocridade e da mesmice sem perspectivas à qual estava destinado e com a qual se satisfazia, porque a considerava estável. O que lhes restou, em sua atual condição de metamorfoseado, era aceitar as sobras de comida, de afeto, de consideração de amor e de pertencimento familiar, que escassearam até se extinguir de vez. Neste caso, o

medo é aliado às dinâmicas de poder dos personagens.

A identificação do leitor é percebida pelo medo daqueles que, diante da complexidade da vida, de caminhos e escolhas, acabam buscando, contra aquilo que acreditam e desejam, uma carapaça atrás/dentro da qual possa se esconder. Kafka busca, por meio da linguagem, fazer refletir sobre a monstruosidade do “bicho” em que Samsa, despojado de sua humanidade – isto é, de sua essência e identidade primordiais – se transformara, como que para exprimir aspectos como o feio, o estranho e o repulsivo, associados à natureza humana.

4 DO OUTRO MUNDO: MEMÓRIAS DE UM INÚTIL

Machado de Assis escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance publicado, primeiramente, em formato de folhetim, no ano de 1880 e, só no ano seguinte, em 1881, o lançou em forma de livro. A prosa machadiana se apropria de traços do Realismo Fantástico para fazer uma espécie de reconstrução da realidade. Com *Memórias Póstumas*, Machado explora diversas temáticas, que, num conceptismo, retratam a realidade social e o contexto histórico da época em uma narrativa fantástica na qual o real e o sobrenatural passeiam pelo mesmo território.

Na obra, o fantástico é utilizado para alastrar as nuances advindas do gênero, o que revela uma leve diferença entre realidade e ficção na trama narrada por Brás Cubas, um defunto autor. É justamente esse estranhamento que o leitor sente que revela o fantástico. No romance, Machado nos leva paradoxalmente a acreditar no relato humano e plausível do narrador, ao mesmo tempo em que duvidamos interiormente da possibilidade de existência real e palpável dessa testemunha *sui generis*, erguida do próprio túmulo, que narra a sua história em primeira pessoa, e que, sendo sabedora de todo o arranjo narrativo, apresenta-o ao mesmo tempo de modo pessoal, mas imparcial, emocional, mas profundamente irônico.

O narrador, a par de seus sonhos de realização e grandeza pessoal – aos quais ele trata com profundo desdém e fino sarcasmo – apresenta-se, no final das contas, como um homem rico e solitário, inútil e medíocre, cansado e desinteressado da vida, cujas experiências considera repetitivas, tediosas, trabalhosas, e por vezes, aterrorizantes. Então, o insólito ficcional, por meio do elemento fantástico, é usado como instrumento que assessora e conduz a travessia do leitor pela estrada existencial do narrador, na qual, em vários pontos de, digamos, parada se podem encontrar mesclando-se entre si, aspectos idiossincrásicos como o real, o fictício, o diálogo filosófico acerca da existência e o delírio.

No Brasil, o gênero fantástico só apareceu de forma oficial por volta dos anos 40 do século XX. No entanto, já no século XIX, Machado de Assis havia incorporado o sobrenatural em sua obra como experiência literária com o romance que aqui analisamos, tomando-o como representativo do insólito ficcional. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um marco que refletiu grandes mudanças na literatura brasileira, ofuscando modelos antigos, rompendo padrões e trazendo inovação. A obra inaugura, ainda, o Realismo no Brasil, revelando elementos e situações característicos da existência humana por meio de uma análise muito à frente de seu tempo, em oposição ao Romantismo. O trecho abaixo, no qual o narrador se descreve nos seus primeiros arroubos de paixão juvenil por Marcela, brinca com o imaginário

da estética romântica ainda dominante à época, ironizando-o:

Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lezeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (MPBC, p.73)

Um aspecto do insólito bastante presente na obra é a hesitação, que segundo Todorov (2010), configura o gênero fantástico, diferenciando-o de gêneros como o estranho e o maravilhoso. É a hesitação, a incerteza, a dúvida que dá consistência ao fantástico. Se, como esclarece Todorov, ao ler um texto literário, o leitor decide que as leis que regem a realidade devem permanecer intocadas e que os acontecimentos incomuns, extraordinários acontecem isoladamente e, por si só, não são capazes de exterminar a certeza de que aquilo é real para o leitor, há evidências do gênero estranho na obra. Ao contrário, se esse mesmo leitor decidir que se devem procurar novos fenômenos da natureza dos quais o aspecto anormal pode ser desvendado, temos o gênero maravilhoso. No entanto, se tal leitor tiver dúvidas quanto ao que é apresentado, não conseguindo decifrar os acontecimentos, muito menos desprendê-los completamente da realidade, estamos na presença do gênero fantástico. Ainda sobre o discurso fantástico, afirma Todorov:

O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova. (TODOROV, 2010, p. 46).

Machado de Assis inova o Realismo em seus propósitos, trazendo a atmosfera fantástica para sua obra. As memórias do narrador-protagonista-defunto fluem e tornam-se tentadoramente críveis pelo tom de testemunho atribuído ao relato, que é conferido pelo uso da primeira pessoa. Ainda segundo Todorov, temos uma experiência pessoal que se dispõe na categoria autobiográfica, aumentando os limites da ficção, enquanto ganha em veracidade e realidade... fingida. Talvez seja esse o grande diferencial da trama e o que faz com que o leitor fique preso a ela.

O enredo de *Memória Póstumas de Brás Cubas* envolve o leitor de maneira tão absorvente que ele passa a ter uma experiência vicária, projetiva, catártica, colocando-se no papel do personagem e vivenciando suas experiências. Desde o princípio da obra, na sua

dedicatória e, inclusive, no próprio título chamativo indicado por Machado de Assis, é antecipada ao leitor a ambiguidade e as incertezas que ela nos apresenta (um morto que volta do Além para contar a sua história?). Como já foi dito, a dedicatória revela as incertezas sentidas pelo leitor mais atento: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu corpo dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas” (MPBC², p. 13). O fantástico revela-se, também no romance machadiano como ironia, na utilização desses vermes aos quais são dedicadas as memórias do personagem e que, como comitê de recepção às experiências de além-túmulo, ao invés de um mentor iluminado que fala ao espírito, nelas o iniciam, deflagrando não o processo sublimatório da alma, mas o processo de decomposição do corpo, situação que, por si, transcende a normalidade (já que um verme é algo sem significância) que faz o leitor refletir sobre o que está por vir.

A inquietude do leitor ao deparar-se com semelhante discurso é dramática, pois ele tenta compreender quais as reais intenções de um narrador-personagem desafiante, cínico, irreverente, mas talvez por isso mesmo verossímil, que dialoga diretamente com ele, como forma de aproximá-lo. O leitor, hesitante, busca respostas plausíveis para desvendar os mistérios desse narrador que parece não ter mistério algum. Brás Cubas decide então iniciar a contação de sua história pelo delírio por ele experimentado no momento de sua morte, delírio que é outra nuance do fantástico, presente em tantas obras, como no clássico *Alice no país das maravilhas*, possível influência para o eixo temático principal de *Memórias Póstumas...*, lançado em 1865 pelo escritor inglês Lewis Carroll. A hesitação funciona também, na narrativa, como meio de dialogar diretamente com o leitor, marco expressivo da obra e de seu escritor:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (MPBC, p. 38).

Em *Memórias Póstumas*, o fato de Cubas ter escolhido dedicar suas memórias a um verme está ligado ao próprio personagem que, sendo parte de uma sociedade de mesquinhos e egoístas, não achou ninguém que merecesse tanta consideração para ter o livro em sua homenagem, ou simplesmente não tinha tantas opções, por não ter assim tantos amigos, o que fica comprovado no relato de seu enterro: “[...] fui acompanhado ao cemitério por onze

² ASSIS, MACHADO. *Mémórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

amigos. Onze amigos!”. (p. 19). Tal relato nos leva a refletir também sobre temas reais, como a solidão, a velhice e o abandono de si mesmo, tédio, sensação de vazio, niilismo.

Posteriormente, já na busca por explicações sobre a realidade, o leitor é logo surpreendido pela cirúrgica e implacável idiosincrasia da autoanálise contida nos relatos do defunto autor; sua vida frustrada, sem legado, sem relevância, revelando sua inutilidade, preguiça, mediocridade, franqueza e acomodação aos privilégios de uma posição confortável. Cubas nem ao menos se reconhece como grande e/ou excepcional escritor, tendo em vista que ele próprio se intitula como um defunto-autor, não como um autor- defunto, que tem a necessidade de deixar suas memórias inúteis, mesmo não tendo realizado grandes feitos em vida.

Assim, o Realismo em seu sentido fantástico aparece logo no início da narrativa, que apresenta um narrador-personagem, um defunto-autor, relator de sua própria história. O aspecto humano que ressalta essa atitude é a vaidade; consciente da sua inutilidade em vida, já morto, busca de maneira incessante perpetuar-se na memória dos demais, mostrar-se muito maior do que foi para, quem sabe, ocultar as próprias carências, máculas e imperfeições. No capítulo intitulado “Óbito”, o protagonista se apresenta:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (MPBC, p. 19)

Como já dito, uma das ferramentas iniciais do fantástico de Machado é o delírio. Aqui, elementos sobrenaturais – por exemplo, pela mão de quem o morto escreve? – são apresentados ao leitor, o qual fica desorientado por, diante do tom verossimilhante do relato, não conseguir decidir se tais fatos devem ser encarados como realidade ou pura ficção. No capítulo intitulado “O delírio”, estabelecem-se ponderações filosóficas que levam o leitor atento a perceber estes acontecimentos como sendo parte de temas abrangentes, que resultam em inquietações e reflexões acerca da vida e da própria existência humana. O narrador-protagonista revela uma espécie de delírio inicial, ocorrido antes de sua morte para, num claro esforço de induzir à catarse, fazer o leitor se questionar sobre sua própria existência e morte:

Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim. [...] Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo,

que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino. — Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos. Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas coisas; e, perguntando-lhe, visto que ele falava se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a estes dois quadrúpedes: abanou as orelhas. Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à aventura. Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos: reflexões de cérebro enfermo. Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve. Tentei falar, mas apenas pude grunhir esta pergunta ansiosa: — Onde estamos? — Já passamos o Éden. — Bem; paremos na tenda de Abraão. [...] O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das coisas ficara estúpida diante do homem. [...] Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfiado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, — o último! Mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel(...) (MPBC, p. 38-46).

No trecho acima, o gato de Brás Cubas transforma-se num hipopótamo, sobre o qual Cubas viaja no tempo e percebe a existência de seres inacreditáveis. Nós, enquanto leitores, não temos a convicção desse momento, em que ele parece estar sonhando ou delirando, pois o elemento insólito presentifica-se na hesitação do narrador em mesclar o acontecimento transcendente do momento da morte a um ambiente real/prosaico ficcionalizado. Assim, dois mundos paralelos imiscíveis, como água e óleo, são misturados, embaralhados e apresentados como um paralelo e improvável mundo caótico ao leitor, deixando-o numa espécie de confusão mental, já que o relato se faz vívido e rico em detalhes, além de apresentar uma linearidade na descrição dos eventos. Aqui, o fantástico é descrito de uma forma engenhosa, sem que o leitor seja levado a considerar o fragmento uma ficção absoluta – fica-lhe a dúvida: e se?... houver realmente alguma coisa “do outro lado”? O sonho e o delírio criam um fluxo

de consciência do personagem e o plano da enunciação utiliza a rapidez dos acontecimentos para causar a impressão de que Brás Cubas não só não domina a sequência dos eventos que o colheram como não suporta o ritmo frenético do estado de delírio, o qual, na realidade, corresponde à passagem do limiar entre a vida e a morte. Consumada a transição, ele volta, através da memória, à sua realidade como humano, para rever e avaliar os acontecimentos da vida recém-finda. Ainda sob os efeitos do delírio, percebe surgir em cena a figura sugestiva de Pandora, a Mãe Natureza:

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga. Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

— Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo. [...] — Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada. Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos. Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me? [...]

— Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal (MPBC, p. 41- 44).

Com a figura mítica de Pandora, Machado adiciona à narrativa a mitologia grega, o misticismo. A mitologia descreve Pandora como uma deusa que seduz e que é hábil, que carrega consigo uma caixa que lhe foi entregue por Zeus para castigar os homens. Ela é conhecida por libertar todos os males da humanidade, todas as desgraças: “Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos é a esperança, consolação dos homens.” (p. 43). O elemento fantástico é usado aqui para revelar a vontade de viver do personagem, demonstrando da parte de Cubas seu egoísmo e covardia.

O encontro de Pandora com Cubas é providenciado pelo plano da enunciação com o intuito de dar ainda mais relevância aos infortúnios do personagem. Segundo Todorov (2010), nas narrativas fantásticas, a hesitação causada no leitor também deve ser sentida pelos

personagens. Constatamos, então, nesse trecho, que o ambiente criado deixa o leitor repleto de dúvidas e temores que absolutamente não tem como esclarecer ou dissipar. O protagonista também vivencia as mesmas incertezas: “— Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência” (p. 42). Imediatamente, vem à resposta que lhe dá um punhado de confiança:

— Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tudirás que queres viver (MPBC, p. 42).

Digno de nota é o fato de que, em outras passagens, Cubas implora pela morte, e, logo depois, já diante de Pandora, implora pela vida, o que é constatado quando diz: “Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?” (MPBC, p. 43). Pouco tempo depois, ele pede: “Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me” (MPBC, p.45). A hesitação do leitor é gerada em função da suposta intenção da Mãe Natureza: “Não te assustes — disse ela —, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo.” (MPBC, p. 42). Para os leitores, o estranhamento nasce no fato de que, a princípio, Pandora afirma que quer Brás Cubas vivo, enchendo-lhe de esperanças e, pouco tempo depois, deseja que ele morra, devido à sua insignificância, comparando-o a um verme e, mais uma vez, expressando que Cubas não passava de um inútil para ela, e que não precisava dele para absolutamente nada.

O fantástico também se firma no capítulo intitulado “O menino é pai do homem”.

Cubas descreve suas ardeirices de criança:

Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância. (...) Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” — Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e

outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (MPBC, p.55-56).

O trecho acima demonstra a sinceridade com que o defunto autor apresenta as suas misérias; ele não as nega, não as esconde, mas, de certa forma as justifica. Os maus costumes já patentes na infância seriam resultado da prevaricação do pai como educador e disciplinador. Cubas se apoia (utilizando como desculpas) no fato de que seus pais não o educaram como deveriam e que, por isso, ele havia se tornado naquilo que era: um homem inconsequente, sem senso de proporção, desprovido de empatia, que narra as suas maldades de menino como peripécias engraçadas ou aventuras saudosas. Isso choca o leitor, pois o senso de humor demonstrado, beirando a psicopatia, é destituído de empatia, de sentimento de proporção e de limites, como se a crueldade pudesse ser admitida como uma constante das experiências de uma infância saudável.

Esta é mais uma estratégia do narrador para se eximir de culpas e deixar o leitor na dúvida: Será mesmo que Brás Cubas é mau e egoísta? É desta incerteza que o leitor não consegue se livrar. Não há como saber se de fato o objetivo dele é eximir-se da culpa, defendendo-se, ou, se há apenas a obstinação e façanha de manter falsas aparências, mesmo que para causar o efeito desejado, seja necessário se auto reduzir. Esta é mais uma das hesitações do narrador-personagem.

Outro elemento mítico e misterioso que mora no enredo do romance em análise é constatado no capítulo XXXI, a borboleta preta:

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. (...) A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu a sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu. Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça, apiede-me, tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde, a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado. “Também, por que diabo não era ela azul?”, disse comigo. E esta reflexão — uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas — me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (MPBC, p. 131-132).

A morte da borboleta preta, aparentemente, é sinônimo da malevolência do protagonista; Cubas só mata a borboleta preta porque esta não era azul, desagradando,

portanto o seu senso estético; aliás, a borboleta morre por sua própria culpa, não pela escolha de Cubas. O assassino chega, por alguns instantes, a sentir arrependimento por sua atitude perversa, mas demonstra um desejo instintivo de destruir o que o incomoda e quiçá um preconceito imanente em relação à cor da borboleta, talvez associando-a a um mau presságio – um aviso de sua morte iminente, talvez. Depois de um curto momento de inquietude, causado pelo crime cometido, ele assume sua ideia inicial, relativizadora, de que teria sido melhor que ela tivesse nascido azul, na tentativa de eximir-se da responsabilidade de reconhecer-se mau. É possível que Cubas, ao matar a borboleta por ser negra – cuja cor evoca mergulho no desconhecido, no abismo, ao contrário da cor azul, que sugere céu sem nuvens, alturas, largos horizontes ensolarados – mate-se a si mesmo, ou melhor, busque destruir o temor de enfrentar-se como realmente é.

No capítulo XXXII, intitulado “Coxa de nascença”, o narrador faz referência ao episódio da borboleta, minimizando-o, quando escreve “desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega à empulhação...” (p. 133). Dito de outra forma, Cubas crê que o leitor não percebera seus temores íntimos ou sua insatisfação consigo próprio, embora seja incapaz de escondê-los. A moça, que visitara com intenções de assumir compromisso de casamento, embora bela, era coxa, isto é, possuía um discreto defeito num dos pés que falseava o seu andar, tornando-o desgraçoso; mais uma borboleta negra na vida do protagonista, que ele, à sua maneira, descarta. Sua justificativa para a desistência do compromisso, em sua profunda ironia, beira a perplexidade diante da existência, nem sempre perfeita em todos os aspectos: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”

Tendo em vista os aspectos observados, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lançando mão do recurso irônico para (des)explicar o sobrenatural e o transcendente, descreve e desvenda, em seu protagonista, ávido por entender e/ou justificar a sua vida vazia e inútil, certas mazelas da sociedade burguesa, cientificista, positivista, niilista. O autor utiliza-se de elementos estilísticos capazes de projetar na obra uma visão particular da experiência humana por ele esposada, vertida através do Realismo, com fortes nuances do fantástico, possivelmente influenciadas pelos modelos literários europeus da época, deixando, porém, seu legado e sua linguagem literária únicos, numa escritura crítica e libertária.

4.1 Um verme, um inseto: Brás Cubas, Gregor Samsa

Machado de Assis lança, no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no ano de

1881 e, trinta e quatro anos depois, *A Metamorfose*, de Franz Kafka é publicada, em 1915, na República Tcheca. As duas obras são consideradas clássicas, em razão de terem sido produzidas há algum tempo e terem seu valor reconhecido até os dias atuais.

Nas duas obras podemos perceber semelhanças e diferenças no que diz respeito ao uso do insólito ficcional. Em ambas, temos a impressão de que o elemento sobrenatural serve como pano de fundo para o caminhar da narrativa, uma vez que em *A metamorfose*, Gregor Samsa se transforma em um inseto e é acompanhando a figura desse inseto que o leitor realiza a via-crúcis que culmina na morte do personagem. Inversamente, em *Memórias Póstumas*, o leitor logo se depara com o protagonista já morto, que volta no tempo, interessado em contar os infortúnios e peripécias de sua vida. Importante percebemos que, nas duas obras, o leitor tem um choque inicial: numa, um homem acorda na forma de uma barata; na outra, um “verme” conta a sua história. Numa, o estado interior da personagem revela-se em seu exterior, mostrando-se a todos. Na outra, a degradação é confessada, admitida: é o próprio Brás Cubas que, como se autoavaliasse em função de seus atos, se autodenomina “verme” (embora coloque a palavra incriminadora na boca de Pandora, representante de uma categoria de seres superiores à humanidade). Há uma justaposição do real e do sobrenatural, constatadas nas figuras do defunto-autor, do homem-verme e do homem-inseto. As duas obras se diferenciam das histórias fantásticas convencionais, uma vez que a caracterização dos protagonistas reflete um juízo de valor em relação a ambos, funcionando como um poderoso elemento catártico de caráter verossimilhante. De acordo com Todorov:

Desta sorte, toda vacilação se torna inútil: servia para preparar a percepção do acontecimento insólito, caracterizava o passo do natural ao sobrenatural. Aqui, o que se descreve é o movimento contrário: o da adaptação, que segue ao acontecimento inexplicável, e que caracteriza o passo do sobrenatural ao natural. Vacilação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2010, p.89)

O elemento insólito também é usado para tratar do isolamento do indivíduo dentro de seu contexto social. Em *A Metamorfose*, a transformação de Gregor em inseto não é a única mudança sofrida pelo protagonista: a metamorfose existencial, descrita de maneira subjetiva, tem a ver com seus sentimentos e desejos inconfessáveis acerca de si próprio – ser execrado, detestado, torturado física e moralmente, punido por sua degradação até a morte.

Outros aspectos relevantes da narrativa Kafkiana devem ser considerados, como a falta de fome do inseto, a frustração de querer sair do quarto e não conseguir e a forma como acaba morrendo. Tais acontecimentos não estão ligados diretamente à metamorfose inicial, que é aquela que impacta o leitor, mas escancaram em suas consequências imediatas, a natureza

humana em sua capacidade de mesquinhez e crueldade, nem sempre reveladas. A família Samsa é o objeto dessa exposição: o nojo e o desprezo pela nova aparência e condição do filho e irmão, antigo provedor de todos, sem considerar o seu sofrimento; o descaso, revelado na imundície na qual a família o deixa em seu quarto; a crueldade no tratamento; a negligência; a vergonha de sua aparência diante dos outros; o confinamento. Todos esses fatores de intenso sofrimento só progrediram ao longo da narrativa, ferindo profundamente a sensibilidade daquele que, mesmo transformado num repulsivo inseto gigante, ainda se reconhecia intimamente como um ser humano, parte daquela família, mesmo que já não fosse mais considerado como tal. Gregor estava fadado a viver na solidão de seu quarto e de seus pensamentos até a morte, que era inevitável, dada as suas atuais condições.

Em *Memórias Póstumas...*, Brás Cubas buscava ofuscar o seu isolamento, pois as fantasias que alimentava sobre si mesmo funcionavam como uma forma de defesa que, ao olhar menos atento e superficial, mantém o personagem em harmonia consigo mesmo e com a narrativa criada por ele, resultado de um ego imaturo, pois ele se vê como alguém importante, membro de uma família da elite, mas não se vê como indivíduo, com pensamentos e realizações próprias, o que o fazia indiretamente qualificar-se como um inútil. Frustrado, almejava grandes feitos que nunca realizou. Medíocre e vaidoso, ávido de reconhecimento, gastou grande soma de dinheiro, tempo e energias na idealização de um emplastro que fosse capaz de curar toda e qualquer dor humana, projeto que acabou por abandonar devido à sua inexequibilidade. Cubas parece não se conhecer verdadeiramente nem reconhecer suas vocações e capacidades e, na tentativa de eximir-se da culpa e do sofrimento causados pelo impeditivo de suas limitações ao êxito de seus projetos e desejos, na verdade desconectados da realidade. Faz uso, então, da negação, não se responsabilizando por seus erros, frustrações e insucessos, e, sim, transferindo a responsabilidade a terceiros, ou seja, àqueles com quem interagiu, como o Prudêncio, os seus pais, a garota coxa e até a borboleta negra.

Nas duas obras, pudemos observar que o leitor chega a profundas conclusões mais pelo que o narrador não diz claramente do que por aquilo que está explícito no texto. Em *Memórias Póstumas...*, o narrador protagonista, paradoxalmente onisciente e aparentemente impassível, revela um eu torturado pela falta de identidade, de objetivos, numa busca obsessiva das causas de seu malogro existencial na análise dos fatos de sua vida, o que faz de maneira distanciada, como se desligar-se da própria experiência e examiná-la como sendo de outro lhe permitisse entendê-la. Brás Cubas, o onisciente que se reconhece um verme, busca respostas.

Em *A metamorfose*, o narrador, cujo ponto de vista é externo à narrativa, descreve a

cena, assim como Brás Cubas, com uma espécie de objetividade e impassibilidade igualmente aparentes. Seu foco, porém, ao contrário da autojustificação e busca de respostas em que Brás Cubas incide, centra-se em evidenciar ao leitor respostas que ele já tem acerca da natureza humana, em sua mesquinhez e crueldade, no que diz respeito à família de Samsa e à sociedade em que ele vive; quanto ao protagonista, desnuda o seu autodesprezo e o desejo de autopunição pela própria degradação, justificando, de sua parte, a tortura e o sofrimento de que é vítima, culminando com a sua morte. Samsa, o pária, o inseto, busca, através da família e da sociedade, a aplicação da sentença que ele mesmo se impusera.

Os dois romances nos apresentam homens sem identidade própria, que vivem a crise daí decorrente, cada um à sua maneira, pois as antigas posições sociais já não os definem. Não existem novas fontes identificadoras, e, assim, o que resta para tais personagens é apenas o desespero e a falta de perspectivas. Em Kafka, Samsa afasta-se emocional e fisicamente de seus familiares, acreditando já estar inserido numa individualidade de autoexclusão negativa, como se estivesse desenganado, desiludido, mas ainda buscando, de maneira incessante, uma identidade, de dentro para fora, em meio a uma crise existencial, niilista e que não poderia mais ser alterada.

Em Machado, Cubas, em sua crise identitária, revela ao leitor suas memórias em vida, após sua morte física, como que para mostrar que, estando agora morto, sentia-se inexplicavelmente vivo e suficientemente capaz de entender-se frustrado, magoado consigo mesmo, consciente de que, depois de morto, já não há o que reparar. Ora, se assim é, não cabe a ele preocupar-se com aquilo que não controla: terá, por acaso, culpa de estar morto?

Tanto em Kafka como em Machado, as situações dos personagens eram descritas além do plano material, a ele transcendentais. Um indivíduo em cada obra. *Gregor Samsa*, o inseto, investindo na salvação/justificação do próximo, e *Brás Cubas*, o verme, investindo na salvação de si mesmo e de sua reputação. Esse sacrifício de ambos, transformados, metamorfoseados na própria carne, um para salvar a si mesmo, o outro para salvar a família, leva-nos a questionar e refletir: O ser humano tem valor perante si próprio e a sociedade? Uma coisa equivale à outra?

A morte de Gregor Samsa, assim como a volta de Cubas do túmulo, representam uma espécie de redenção, que é coletiva, no caso de Samsa, e individual, no caso de Cubas. Trata-se de um desencarceramento, transcendental e aceitável para os dois. Cubas vivenciou a transformação depois da morte, Samsa transformou-se fisicamente ainda em vida, mas, a verdadeira transformação ocorreu não com ele, mas com seus familiares.

O insólito ficcional apresenta-se na transformação do caixeiro-viajante Gregor Samsa

em um inseto nojento e repugnante, e, em Brás Cubas, figura da elite carioca, no retorno ao mundo espiritual. Nas duas narrativas, podemos entender a transformação como poderoso elemento desencadeador do processo catártico. A hesitação de que fala Todorov presentifica-se no fato de que o leitor pode perguntar-se: como um homem acorda metamorfoseado em um inseto? Como um defunto pode contar a sua história?

Assim, Brás Cubas faz uma verdadeira volta no tempo, trazendo as memórias escritas postumamente, nos revelando uma não-vida, uma existência humana insignificante, que fora sustentada apenas pelo status social que tivera a “sorte” de ter desde que veio ao mundo, através de uma família rica, o que o fez desinteressado perante às coisas mais cotidianas, o tornando um verdadeiro parasita que viveu esperando concretizar sua morte física, já que, interiormente, havia morrido. Por sua vez, Gregor Samsa só parece se dar conta de sua metamorfose existencial em função de sua transformação física e, ao contrário de Cubas, só percebera sua inutilidade em função da mudança física acrescida de sua perda identitária.

Talvez, Kafka quisesse representar a metamorfose física para que entendêssemos que Samsa, na verdade, estava tomado por um delírio, consequência de sua infelicidade e que, ancorado no papel de chefe de família, já havia se perdido enquanto ser humano. Já o defunto autor, na condição de morto, parece apenas afirmar e não superar sua mediocridade, pois, nem depois de morrer, ele conseguiu admiti-la de voz própria. Dito de outra forma, a sua morte o tornou um ‘algo’, um escritor que usou seu poder para escancarar, criticamente, a sociedade da época, mas, isso não foi capaz de fazê-lo admitir sua face falsificada e desumana, quando vivo.

Brás Cubas torna-se um ser abjeto, um “verme” que, diante de sua irrelevante trajetória em vida, merecera sua atual condição de defunto. Dessa forma, o elemento fantástico desvenda, de certa forma, as elites decadentes, falsas e doentes que figuravam na sociedade brasileira contemporânea do autor. Machado de Assis, o “bruxo do Cosme Velho”, brilhantemente nos revelou essas faces a partir da figura de Brás Cubas. Em contrapartida, Franz Kafka faz Samsa emergir das camadas sociais médias para revelar no ser humano metaforizado, representado como um inseto, a sua inutilidade perante a família e os demais, caso se visse alijado da posição de provedor. Assim como faziam com os loucos na Idade Média, abandonados à própria sorte em condições sub-humanas, Samsa, despido de sua função e posição, possivelmente mergulhado em depressão severa, também é jogado fora, primeiro através do confinamento, depois pelo varrer de uma vassoura que elide a sua existência para sempre. Ele havia se desumanizado para só então perceber o quanto era infeliz e aos poucos, inocente, manso e frágil, foi morrendo dentro de seu quarto.

A atmosfera do medo é matéria-prima do sobrenatural. Esta não está representada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas, em *A Metamorfose*, Samsa o provoca em seus familiares, pois o inseto torna-se uma espécie de ameaça, não só física, mas também psicológica para a família, que tem como consequência o afastamento e, como vimos, em algumas passagens, o próprio personagem sente medo de si e dos outros.

Talvez, a obscuridade de seu quarto e de sua própria condição de metamorfoseado contribuam para concretizá-la. O medo é aquilo que não aceitamos e não entendemos, e, se nossa razão não alcança, nossa imaginação toma conta. Para o autor Delumeau (2007, p. 39), o medo é “uma emoção-choque, precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo eminente ou presente.”; portanto, a atmosfera do medo nos causa surpresa, o que resulta em outro sentimento conhecido: a angústia, provocado na obra de Kafka pelo elemento insólito, desconhecido.

Assim, conseguimos encontrar um liame entre as obras analisadas, unindo-as como experiência humana, além da simples constatação inicial de seu elemento insólito, através da autorreflexão que os dois protagonistas fazem da própria autoimagem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou, de forma parcial e modesta, descrever como Machado de Assis, autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, dialoga com *A Metamorfose*, de Franz Kafka, visto que, ao nosso entender, há nas obras citadas espaços fantásticos e/ou mágicos, e que numa direção ideológica, sociológica e filosófica, há uma mensagem cabível a partir do conflito interno dos personagens Gregor Samsa e Brás Cubas, em que, conforme dito nas análises, expõem suas essências, até então ocultas, suas óticas particulares, mensagens universais e metáforas que são transformadas e descontextualizadas através dos personagens e nos trazem novos ensinamentos, sejam eles implícitos ou explícitos, para que o leitor e o pesquisador atento possam vislumbrar, nos labirintos literários, novos símbolos que só a Literatura pode revelar.

Esta análise não buscou encaixar as obras mencionadas em um dos subgêneros do insólito ficcional, e sim, identificar traços deles em cada obra e, também, compará-las para além da simples constatação do elemento sobrenatural, buscando perceber a autoanálise e autorreflexão dos protagonistas dentro de seu contexto, cada um a seu modo. Além disso, identificamos as semelhanças e diferenças entre elas, o que, de alguma forma, as une fortemente como forma de experiência humana. Considerando o Insólito ficcional, em ambas as narrativas, percebemos que há espaços mágicos e fantásticos, categorias discutidas pelo teórico Tzvetan Todorov, autor referência para a excursão do leitor pelo mundo mágico, maravilhoso, fantástico e ademais categorias e para a fundamentação deste trabalho.

A abordagem das obras está no conflito dos personagens, que se constroem a partir de uma inquietude que emerge das condições em que cada um se encontra, sendo mais do que simples representantes do insólito ficcional. Analisa-se, o elemento problematizador da realidade ordinária, calcadas na potencialização dos sentimentos internos dos personagens, presente no conflito que estrutura as narrativas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, MACHADO. **Mémórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- CARONE, Modesto. Posfácio. In: KAFKA, F. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019 p.96.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc SP, 2007.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo: RAE, v. 35, p. 20-29, maio/junho 1995.
- FURTADO, Filipe. **A Construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio & BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.
- KAFKA, F. **A Metamorfose**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- LOPES, Tania Mara Antonietti. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. 2011. 128 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011.
- MÜLLER, M. **A trajetória do fantástico**. In: **Letras de hoje**. P.31-43. Porto Alegre: PUCRS, 1993.
- PETROV, Petar. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o real maravilhoso. In: **Nonada: Letras em Revista**. Vol. 2. Núm. 27. Setembro/2016, pp. 95-106. Laureate International Universities. Porto Alegre, Brasil.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.
- SAMUEL., Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis, Vozes, 2010
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VEIGA, José.J. **Os cavalinhos de platilanto**. (E-book: 126 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.