

METAMORFOSE E TRANSCENDÊNCIA

Rosa Maria Severino Araújo*

ABSTRACT: *This article aims a comparative analysis of the tales “Pueblerina” – by the Mexican Juan José Arreola – and The Metamorphosis – by the Czech Franz Kafka. Both the textual comparison and the process of zoomorphism are the reading object of the two tales. What is also sought, above all, is the way both texts lead the reader to deeper reflexions on the absurd of the existence and the drama of “being in the world”.*

Arreola e Kafka

O escritor mexicano Juan José Arreola (1918–2001) e o tcheco Franz Kafka (1883–1924) unem-se não só pela atitude arredia diante do mercado editorial, mas também pelo mal-estar ante um mundo de-sumanizado. Nesse sentido, neste artigo, busca-se aproximar os dois escritores a partir dos elementos presentes tanto no conto “Pueblerina”, de Arreola, quanto em *A metamorfose*, de Kafka, em especial a associação do humanismo à irracionalidade como uma resposta possível para o drama de ser e estar no mundo. Nesses textos, o eu e o duplo zoomorfizado reforçam a idéia de “mundo ao revés”. A distância temporal e geográfica entre as duas narrativas – 1912/Tchecoslováquia e 1952/México – tanto revela territórios constituídos por uma malha cultural variada quanto mostra a possibilidade de relações possíveis entre elas, muitas das quais bem à superfície. Aqueles que tecem essa trama são o caixeiro-viajante Gregor Samsa e o advogado don Fulgencio, protagonistas de *A metamorfose* e “Pueblerina”, respectivamente.

Arreola é considerado um dos escritores *del silencio*¹, graças a uma relação discreta com o mercado editorial e a uma condensação

* Mestranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; professora da FAZU – Faculdades Associadas de Uberaba.

¹ Título dado a alguns escritores por terem produzido pouco – se comparados a outros autores que fizeram parte do “boom” da literatura hispano-americana; e principalmente pelo fato de que, na escritura de Arreola, assim como na de Juan Rufo, há sempre o prenúncio de um *dizer* que não se manifesta por meio da palavra, mas que paira sobre o texto e lhe confere um significado muito mais amplo que o literal.

que, muitas vezes, resulta em prosa poética: pela tensão máxima da palavra – que aponta para a polissemia; e, especialmente, pelos vazios simbólicos – que abrem espaço para uma reflexão mais profunda acerca da existência humana. O próprio Arreola dizia que a obra de arte deveria ser oferecida como um botão ou uma semente: assim, ela estaria em estado embrionário do qual adviria sua fertilidade. O escritor de *Confabulario*² almeja a linguagem absoluta, comparando-a a um tronco desnudo, com várias possibilidades de florescimento.

[...] sus textos crean un vacío interpretativo en su interior, pero ese vacío sólo puede percibirse después de que el espacio literario ha sido cruzado por múltiples vectores interpretativos. Al final el texto sonríe, con sonrisa de Buda, siempre idéntico a sí mismo, siempre otro y siempre más allá de sí.³

Assim como em Arreola, em Kafka os vazios simbólicos sugerem o absurdo e provocam estranhamento. Em *A Metamorfose*, Kafka inaugura “uma nova fase na narração como arte literária”⁴. Surpreendido pelo inusitado a partir da primeira frase do conto, o leitor reage, a princípio, com certa estranheza, porém logo se identifica com a sensação de “irrealidade” da vida. Mais: *A metamorfose* trouxe à tona uma reflexão profunda sobre a condição do homem moderno, “explorando, com a intuição infalível do Artista, os labirintos escuros e trágicos do inconsciente”⁵ humano. Para o escritor argentino Jorge Luis Borges, a importância de Kafka reside, ainda, na atemporalidade e na desterritorialização de sua obra:

... a Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que estos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor.⁶

O texto de Arreola explora o recurso da zoomorfização presente em *A metamorfose*. Para esse autor, os animais representam uma espécie de espelho oblíquo através do qual o homem poderia ver a si mesmo não apenas em sua forma, mas, acima de tudo, naquilo que

² Livro de Juan José Arreola em 1952.

³ Vázquez, 2003, p. 76.

⁴ Ribeiro, 1964, p. 19.

⁵ Ribeiro, 1964, p. 15.

⁶ Borges, 1983, apud Mora 1986, p. 47.

se esconde por trás das aparências. “En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales”⁷.

Mutações

A *metamorfose* relata a história de um jovem – Gregor Samsa – que trabalhava como caixeiro-viajante para manter a si e à família. Ao acordar certo dia, ele descobre-se metamorfoseado em um gigantesco inseto. Passado o impacto de ter que reconhecer naquele inseto o próprio Gregor, é Grete, a irmã, quem o alimenta enquanto ele passa os dias adaptando-se à nova vida, escondido naquele ambiente que antes era seu quarto. Após alguns encontros nefastos entre Gregor – o inseto – e os familiares, especialmente o pai, Grete resolve que não é mais possível conviver com aquela criatura, pois cometeram um grande erro ao crer que o inseto fosse Gregor. Assim, ela propõe à família que se livre dele – por não agüentarem mais aquela presença asquerosa. Ao ouvir as palavras da irmã, Gregor – então fisicamente ferido pelos encontros anteriores com o pai – fere-se na alma e acaba morrendo naquela mesma noite. Depois de sua morte, a família se sente livre, vê no futuro boas perspectivas e decide mudar-se para outra casa.

Em “Pueblerina”, conto que pertence à obra *Confabulario*, a metamorfose é vivida por um advogado – don Fulgencio – que morava em uma pequena cidade e que, em certo dia, acorda com chifres na cabeça. Sua mulher, apesar de ter notado a nova aparência, não faz nenhum comentário e age normalmente. Ao sair para trabalhar, don Fulgencio sofre um choque ante a reação negativa das pessoas ao vê-lo. Convertido em um homem-touro, ele – diante do sarcasmo e das agressões da sociedade – vai modificando sua forma de agir. À medida que a visão manifestada no sarcasmo e na agressão – isto é, a visão que recusa o não familiar – prevalece, intensifica-se a agressividade de don Fulgencio. Nesse momento, o campo semântico utilizado pelo narrador acompanha a metamorfose: o léxico se contamina

⁷ Arreola, 1986, apud Vázquez, 2001. p. 48.

pela zoomorfização, que se traduz em palavras alusivas à arte das touradas. Em um determinado dia, ao atravessar uma praça, ele é surpreendido pelo som de um clarim e se depara com uma grande arena – comparada ao vale de Josafat⁸ –, cheia de pessoas vestidas com roupas luminosas; depois disso, sofre uma congestão e morre imediatamente. O desejo, manifestado em um testamento rascunhado, de ser enterrado sem os chifres não foi atendido, pois o corpo foi acomodado em um caixão adequado àquela anatomia – feito por um carpinteiro da cidade como “presente especial”.

Cumplicidade e distanciamento

O gênero fantástico é aquele que se caracteriza não pela oposição à realidade, mas pela capacidade de provocar a dúvida entre as polaridades real-irreal, as quais não são necessariamente antagônicas, como se possa imaginar, e sim, elementos que se complementam na obra de ficção. Se o fantástico não é uma oposição à realidade – mas nasce da percepção que se tem –, ele pressupõe a existência de um leitor “conhecedor” das leis naturais e capaz de sentir um certo estranhamento ante determinados fatos narrativos. Segundo Todorov, é justamente a categoria de “real” que serve de base à definição do fantástico; portanto, pode-se dizer que o fantástico só se realiza na noção de realidade experimentada pelo leitor, e é por meio de tal noção que este duvida dos fatos e passa a experimentar o efeito pendular daquele: cumplicidade e distanciamento.

Todorov afirma ainda que “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à realidade, tal qual ela existe para a opinião comum”⁹. Mas a hesitação nem sempre é comum a leitor e personagem, pois, no caso de “Pueblerina”, don Fulgencio não hesita frente à nova situação; ao contrário, sabe que está diante de um absurdo irreversível. Assim, a aparente oposição

⁸ No Antigo Testamento, no livro de Joel, 3,2, há uma referência a este vale como o lugar do Juízo Final: “...congregarei todas as nações e as farei descer ao vale de Josafat; ali entrarei em juízo contra elas por causa do meu povo e de minha e da minha herança...”. Esse vale também seria, ainda segundo Joel, o lugar onde os valentes e os justos estariam ao lado de Deus.

⁹ Todorov, 1979, p. 156.

entre o real e o fantástico contribui para uma percepção ambígua que leva o leitor a experimentar algo mais que um estranhamento; uma realidade mais profunda: “a realidade meramente dada aos olhos como normal passa a ser um ludíbrio. O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo”.¹⁰

No que se refere à hesitação como um ponto-chave da narrativa fantástica, Todorov afirma que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”¹¹. No entanto, em *A metamorfose*, Gregor parece conhecer as leis naturais, pois seu primeiro pensamento após ter despertado é “que me aconteceu?”, e mais adiante: “que tal, se dormisse mais um bocado e esquecesse todo este disparate?”¹². Mas sua percepção torna-se ambígua quando ele supõe que tal fenômeno poderia ocorrer a qualquer pessoa – inclusive a seu chefe de escritório: “Gregor tentou supor que um dia poderia acontecer ao chefe de escritório qualquer coisa como a que lhe acontecera; não se podia efetivamente negar que era possível”.¹³

Ao mesmo tempo em que ele considera a possibilidade de tomar o próximo comboio, admite que está em uma situação de incapacidade para exercer o ofício:

*[...] de qualquer maneira ainda posso apanhar o comboio das oito; estou muito melhor depois deste descanso de algumas horas. Não se prenda por mim, senhor; daqui a pouco vou para o escritório e hei de estar suficientemente bom para o dizer ao patrão e apresentar-lhe desculpas! [...] vou já vestir-me, embalar as amostras e sair. [...] A profissão de caixeiro-viajante é dura, mas não posso viver sem ela.*¹⁴

Em “Pueblerina”, don Fulgencio descobre seus cornos também ao amanhecer e se levanta disposto a manter a rotina diária. Não se sente impossibilitado de cumprir os afazeres; pelo contrário, parece até aceitar a transformação com bastante naturalidade:

Como tener cuernos no es una razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones, don Fulgencio emprendió la tarea de su ornato personal, con minucioso esmero, de pies a cabeza.

¹⁰ Arrigucci Jr., 1987, p. 147.

¹¹ Todorov, 1979, p. 148.

¹² Kafka, 1988, p. 5-6.

¹³ Kafka, 1988, p.13.

¹⁴ Kafka, 1988, p. 16–20.

Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por si resplandecientes.¹⁵

O sobrenatural ganha status de natural para a personagem, o que gera a dúvida no leitor. Em “Pueblerina”, o narrador joga com as palavras de forma a deixar o leitor ainda mais incerto a respeito do que realmente aconteceu a don Fulgencio: “A decir verdad, nadie le echaba sus cuernos en cara, nadie se los veía siquiera”¹⁶. Nesse ponto da narrativa, o leitor se desestabiliza, e sua percepção fica ambígua; ele não sabe dizer se o insólito realmente aconteceu – isto é, se don Fulgencio tem os cornos ou se apenas se sente como se os tivesse. Já *A metamorfose* não permite ao leitor tal percepção ambígua, pois Gregor não se sente como um inseto; ele o é¹⁷. Logo, o insólito deixa de ser insólito; o sobrenatural passa a ser regra, e não exceção. Não há, no texto, elementos que coloquem em xeque o fato de Gregor ter se tornado um inseto.

A hesitação, portanto, nem sempre é experimentada pela personagem da narrativa fantástica. Mas quando é transferida ao leitor, ganha força, pois ele duvida e se pergunta: como é possível a outras personagens aceitar as transformações sem questioná-las? Por que ninguém discute sobre o ocorrido? Como é possível os familiares de Gregor terem entendido que aquele inseto era o próprio Gregor?

Davi Arrigucci Jr., a propósito da cumplicidade entre o narrador e o leitor do conto fantástico, afirma que este:

Ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo que se vê de fora. É que o mediador para o mundo ficcional, sendo parte integrante deste, está até certo ponto distanciado, na posição de quem sonha acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando. Não se espantando, ele nos encaminha para a familiaridade com o insólito, fazendo do mundo de fora uma extensão do de dentro e sugerindo uma continuidade efetiva entre o fantástico e o real.¹⁸

Sendo assim, o leitor pactua com o narrador à medida que aceita o enredo e a verossimilhança interna dos contos. Mas, ao mes-

¹⁵ Arreola, 1986, p. 90.

¹⁶ Arreola, 1986, p. 91.

¹⁷ Rosenfeld, 1996.

¹⁸ Arrigucci Jr., 1987, p. 146.

mo tempo, ele hesita em relação aos processos em que se deram as transformações, pois tem a capacidade de tomar distância e “se ver de fora” do universo narrado. A dúvida, então, o conduz automaticamente a outra sensação que se relaciona com essa dualidade fantástico-real: o estranhamento.

Transformação e reação

Pelo olhar do outro, torna-se evidente que as novas formas não são toleradas pelas pessoas: sociedade/família. Em se tratando do aspecto físico, a metamorfose de don Fulgencio é parcial, pois ele continua com corpo de homem, porém acrescido dos chifres. No entanto, seu comportamento é totalmente novo e condizente com o comportamento de um touro, muito embora ele continue a trabalhar e a conquistar outros clientes em virtude da nova condição: torna-se, assim, ao mesmo tempo, um homem-touro e um advogado famoso por ter chifres.

Os cornos de don Fulgencio apontam para um elemento simbólico que pode referir-se ao tema do adultério¹⁹, ao mito do Minotauro, ou ainda à representação do próprio touro das touradas – animal que pode ser visto como uma vítima tanto do toureiro como da diversão do público. Nesta leitura, trabalhamos com o mito do Minotauro e a questão existencial.

Na mitologia grega, o Minotauro é criado pelo rei Minos e representa sua própria bestialidade. Como o rei não queria que as pessoas conhecessem sua faceta perversa, ele aprisiona o Minotauro no Labirinto de Creta. Tal atitude simboliza que a característica animal que cada homem carrega em seu interior é ocultada dentro do labirinto da personalidade e das aparências. Em “Pueblerina”, o mito do Minotauro se evidencia em uma ambivalência: há as pessoas que combatem o homem-touro, mas há também o próprio don Fulgencio que precisa encontrar-se com seu minotauro interior e decidir pela morte deste. Assim, quando a personagem encontra a morte, libera-se do aspecto inferior e bestial do animal: se o Minotauro é mantido escravizado no labirinto da existência, é preciso chegar ao centro deste

¹⁹ No prefácio de *Confabulario Definitivo*, Carmem de Mora faz uma análise sintética deste conto com base no tema do adultério.

por meio de um processo de autoconhecimento que resulte na liberação do touro em seu aspecto superior – a própria essência primordial que habita cada homem. “Domesticar o monstro não é mais assegurar-se do domínio da potência animal, nem fazer calar o arrebatamento sexual, mas reconciliar o irreconciliável (o espírito e a matéria) para refugiar-se, esgotado porém salvo ‘no cerne do enigma’.”²⁰

Em algumas culturas antigas, como a grega e a egípcia, touro estava relacionado às forças da criação e do Verbo. Para os povos destas culturas, o sacrifício do touro simbolizava a possibilidade de um “renascer para a vida eterna”²¹:

Força vital, potência de reprodução, epifania telúrica, o touro védico, egípcio ou grego afirma-se, entre outros, como o símbolo do sangue primordial das coisas. O exemplo mais significativo é o tauróbolo, trazido da Ásia Menor para a Itália no início da era cristã, rito que consistia em fazer escoar pelo “místico”, colocado em uma fossa o sangue ainda quente de um touro degolado, para um renascer para a vida eterna.²²

A metamorfose de Gregor Samsa também ocorre em duas vertentes: transformação física e transformação psicológica – as quais refletem novos comportamentos, novos sentimentos e novas opiniões. No caso da mudança física, a transformação, ainda que bizarra, é definitiva, radical e incontestável; quanto à mudança psicológica, a adaptação de Gregor ao novo corpo e seu comportamento se alteram lentamente.

Durante toda a primeira parte do conto, Gregor confunde sua condição atual – a de inseto – com a anterior – a de humano. Por outro lado, don Fulgencio se adapta rapidamente à nova condição física embora sofra as conseqüências da mutação. Don Fulgencio, como homem, não perde a capacidade de exercer a profissão, mas age como um animal. Gregor, ao contrário, ainda que animalizado, pensa como homem e, apesar de estar isolado, não consegue deixar de pensar: “Poderia ser realmente um animal, quando a música tinha sobre si tal efeito?”²³

Nos dois contos, o leitor é surpreendido pelo inusitado já nas primeiras linhas. Em *A metamorfose*, lê-se de imediato: “Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na

²⁰ Brunel, 1998, p. 135.

²¹ Brunel, 1998, loc. cit.

²² Brunel, 1998, p. 135.

²³ Kafka, 1988, p. 55.

cama transformado num gigantesco inseto”²⁴. Em “Pueblerina”, o fato insólito manifesta-se também a partir das primeiras linhas:

[don Fulgencio] Abrió los ojos. Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió una certeza puntiaguda. [...] Frente al espejo no pudo ocultarse su admiración, convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas.²⁵

É fácil notar que o início dos dois contos apresenta um elemento de tensão que se desenvolve no decorrer da narrativa. Portanto, ambos cumprem com o que Cortázar qualifica como um dos principais elementos para que se tenha um bom conto: “Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”²⁶.

Nas três partes em que está dividido o conto de Kafka, pode-se observar algo muito significativo: o final de cada uma delas. Não é difícil perceber que o mesmo processo de intensificação dos ataques e defesas vividas por don Fulgencio – isto é, um processo gradativo – ocorre, também, em *A metamorfose*. Essa gradação consiste no dano físico e moral a Gregor. Ao término da primeira parte, Gregor foge do pai – que ameaça agredi-lo com a bengala do chefe de escritório ao mesmo tempo em que bate firme com os pés no chão e assovia para afugentá-lo. No fim da segunda, Gregor novamente foge do pai, que, dessa vez, lhe atira maçãs, das quais uma o atinge, penetrando-lhe nas costas e provocando um dano irreversível, que persistiria até o fim de sua vida. O final da terceira parte culmina com a morte de Gregor. Já não é mais o pai quem ataca, e sim a irmã, que ele mais amava e de quem, portanto, não poderia vir pior ataque: ela propõe à família que Gregor seja excluído de suas vidas – proposta reveladora de um sentimento que ele talvez apenas desconfiasse: que ele era um estorvo para a irmã e para a família. “A sua decisão de partir era, se possível, ainda mais firme do que a da irmã”²⁷.

Grete convence os pais de que todos os problemas vividos pela família eram provenientes da presença daquele inseto. Dessa forma, ela condena Gregor ao exílio e, por conseqüência, à própria morte:

²⁴ Kafka, 1988, p. 5.

²⁵ Arreola, 1986, p. 90.

²⁶ Cortázar, 1974, p. 52.

²⁷ Kafka, 1988, p. 60.

– Queridos pais [...] as coisas não podem continuar neste pé. Talvez não percebam o que está a passar, mas eu percebo. Não pronunciarei o nome de meu irmão na presença desta criatura e, portanto, só digo isto: temos de ver-nos livres dela. Tentamos cuidar desse bicho e suportá-lo até onde era humanamente possível [...].

[...] Quando se tem de trabalhar tanto como todos nós, não se pode suportar, ainda por cima, este tormento constante em casa. Pelo menos eu já não agüento mais.²⁸

Na verdade, a intolerância da qual don Fulgencio e Gregor são vítimas mostra que o homem “deve” seguir o modelo imposto pela sociedade, isto é, deve ajustar-se a um padrão comportamental e até físico. Esse é o drama do “estar no mundo”.

O cômico-irônico

O tratamento cômico de ambos os contos é semelhante. “Pueblerina” carrega em si um elemento cômico-festivo: as touradas. Nesse conto, encontramos um homem que tem conhecida sua condição animalesca e passa a ser ridicularizado pela sociedade do lugar onde vive – “el pueblo”. Mas, talvez o ápice do humor aconteça depois da morte de don Fulgencio. O fato de ser enterrado com um caixão especial – com vistosos “añadidos laterales” – já é algo muito hilário. Mas é, sobretudo, no momento final do enterro que se entende o fino sentido de humor e ironia presente em vários contos arreolianos.

Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura. Y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada.²⁹ (*Grifo meu*).

A palavra *mascarada*, assim como outros elementos do conto, confere uma ambivalência ao discurso, pois pode significar tanto uma festa de máscaras quanto falsidade ou fingimento. Arreola revela-se mestre na arte de economizar recursos, ao mesmo tempo em que abre seus textos para grandes e múltiplos significados.

[...] el humor y la ironía son estrategias que enriquecen el concepto de oblicuidad escritural. [Arreola] Sabe que esta mirada crítica de modo

²⁸ Kafka, 1988, p.57–58.

²⁹ Arreola, 1986, p. 92.

revelador, la esencia de cierta realidad; y que pese al humor, o quizá por ello mismo, no pocas veces nos planta en el centro del misterio y el desasosiego.³⁰

O tom cômico-irônico da expressão “risueña mascarada” parece abranger dois sentidos de uma vez, já que tal expressão pode referir-se a risos disfarçados ou uma alegre festa burlesca em que o festejado é motivo de chacota e diversão. Nesse segundo significado – do riso festivo –, o comportamento do povo que acompanhava o enterro coincide com a idéia de riso carnavalesco discutida por Bakhtin, que tem caráter popular e, ao mesmo tempo, universal e ambivalente. Os participantes do enterro podem estar rindo tanto de don Fulgencio quanto de si mesmos e da condição de mortais, à qual não é possível transcender. Assim, de nada valeria chorar, uma vez que a chegada da morte – seja esta temida ou desejada – termina sendo o destino de todos. Então, por que não debochar de um destino tão inevitável?

O riso, como carnavalesco, é em primeiro lugar patrimônio do “povo” [...]; “todos” riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é “universal”, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval); o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é “ambivalente”: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.³¹

A palavra “arrastre”, também confere uma dupla significação ao à passagem do funeral de don Fulgencio: pode ser entendida – no contexto das touradas – como o momento em que o corpo do touro é arrastado por mulas após morrer ou, em uma leitura metafórica, o próprio cortejo fúnebre. O enterro de don Fulgencio reflete a maneira peculiar de como a morte é encarada pela cultura mexicana. Nela, existe uma espécie de desafio e deboche em relação à própria morte, fato que revela elementos remanescentes da cultura popular: oposição ao caráter sério e religioso dado aos acontecimentos da vida em todos os aspectos, dentre os quais, a própria morte³². No México, nas festas do “Día de los Muertos”, por exemplo, os vivos comem caveiras de açúcar com seus nomes gravados nelas, riem da morte e recitam versos de humor em sua homenagem.

³⁰ Vázquez, 2003, p. 104.

³¹ Bakhtin, 1993, p. 10.

³² Bakhtin, 1993, passim.

Em *A metamorfose*, a nova situação de Gregor já é patética. Mas o tom humorístico também se revela na fuga do chefe de escritório, na maneira como Gregor se agarrou ao quadro da parede para que não o tirassem de lá e no comportamento da faxineira quando ela deseja comunicar a maneira como se livrou do corpo de Gregor:

A mulher-a-dias sorria no limiar da porta, como se tivesse boas notícias para dar-lhes, mas não estivesse disposta a dizer uma palavra, a menos que fosse directamente interrogada. A peninha de avestruz espetada no chapéu, com que o Sr. Samsa embirrava desde o próprio dia em que a mulher tinha começado a trabalhar lá em casa, agitava-se animadamente em todas as direções.

– Sim, o que há? – perguntou o Sr. Samsa [...].

– Bem – replicou a mulher-a-dias, rindo de tal maneira que não conseguiu prosseguir imediatamente – era só isto: não é preciso preocuparem-se com a maneira de se verem livres daquilo aqui no quarto ao lado. Eu já tratei de tudo.

[...] percebendo que ela estava ansiosa por começar a relatar todos os pormenores o Sr. Samsa interrompeu-a com um gesto decisivo. Não lhe sendo permitido contar a história.³³

Como se nota, o riso ocorre de maneira diferente nos dois contos. O elemento festivo é mais presente na obra do escritor mexicano. Enquanto Kafka parece manipular um tipo de humor negro que nos faz pensar o mundo e o quanto estamos presos aos sistemas sociais, Arreola atinge os mesmos objetivos fazendo uso de elementos alegóricos, conferindo ao texto um caráter mais lúdico. Tal particularidade arreoliana, segundo o próprio Borges, o diferencia de Kafka: “La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardaguijas’, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico”³⁴. Sobre esta faceta bem-humorada constante na obra de Arreola, afirma Emmanuel Carballo: “En los cuentos de Arreola el humor y la alegría se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos...”³⁵.

Por outro lado, o humor encontrado em *A metamorfose* se alia mais diretamente às “dores metafísicas” e acena para o niilismo do homem ante questões existenciais; sua fragilidade diante de si mesmo e de um sistema social burocrático e alienador em que o indivíduo perde sua essência em favor do trabalho, das necessidades

³³ Kafka, 1988, p. 64-65.

³⁴ Cf. “Prólogo” (Jorge Luis Borges). In: *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

³⁵ Carballo, 1969, apud Mora, 1986, p. 20.

materiais e das aparências. Outra forma de humor que deve ser observada é a subversão das relações de poder: a condição de parasita, que inicialmente era vivida pela família, dependente de Gregor, é invertida. Nesta nova condição a família precisa assumir novas responsabilidades, fato que é visto com certo assombro por Gregor.

O labirinto da existência

Se alguns autores contentam-se em invocar a crueldade do monstro [...], outros, particularmente nossos contemporâneos, entregam-se a uma profunda exploração do mito [...]. Assim, J. L. Borges, pesquisando mais a fundo a associação do touro com o Verbo [...], nos dá a entender, em *El Aleph*, que somos todos Minotauros encerrados no labirinto da significação, do qual só Deus pode nos libertar. Esse labirinto, extensível ao mundo [...] é o da linguagem que leva o homem a enganos consigo próprio, pois não solucionou o enigma da animalidade que o move.³⁶

O processo de animalização pelo qual passam as personagens parece ter um significado paradoxal. Don Fulgencio tem de enfrentar a animalidade tanto em si mesmo como nos demais; torna-se vítima da crueldade de uma comunidade em que impera o pensamento provinciano. Note-se que o título do conto de Arreola pode ser traduzido por: pequeno povoado ou *pueblo*. E onde se localiza “Pueblerina”? Não será esta uma metáfora do próprio universo em que vivemos? Há que se ter em conta que a palavra *pueblerina* tem ainda um segundo sentido: pessoa inculta e mal-educada.

O comportamento do homem nem sempre se pauta por “sentimentos humanos”. Ele atua instintivamente, e sua animalidade evidencia o absurdo geral da existência. Arreola parece dizer que, ética e moralmente, o homem “civilizado” não tem correspondido aos avanços da técnica e da ciência, pois muitas de suas atitudes se baseiam na barbárie e na autodestruição.

Arreola critica el impulso autodestructivo del hombre, cuyas facetas, evidentes y subterráneas, se manifiestan en las diversas relaciones de poder, sea éste político, sexual, científico, intelectual o económico. Aquí su prosa es irónica y roza con la sátira, pues la escritura semeja un instrumento quirúrgico contra el cuerpo corrupto de la sociedad.³⁷

³⁶ Brunel, 1998, p. 136.

³⁷ Vázquez, 2003, p. 100.

Em *A metamorfose*, Kafka faz vibrar a tênue linha entre o comportamento do animal e o do ser humano. O pai aparece desumanizado no conto: “[...] O pai de Gregor obrigava-o a recuar, assobiando e gritando <chô> como um selvagem”.³⁸

A morte não significa perda ou dor àqueles que ficaram; mas, acima de tudo, alívio aos que suportavam a presença bizarra de ambos, Gregor e Don Fulgencio. Apesar de não ter se libertado dos chifres nem após morrer – por já haver um caixão adequado àquela anatomia –, don Fulgencio parece ter encontrado o alívio de que tanto necessitava: “Con los ojos nublados, vio abrirse a su alrededor un coso gigantesco; algo así como un Valle de Josafat, lleno de prójimos con trajes de luces”³⁹. Isso simboliza ter ele encontrado o lugar que corresponde ao significado de seu próprio nome: fulgor, luz. Neste lugar o semelhante – pessoas iluminadas? – pode ser chamado de próximo, de familiar.

A Gregor Samsa, porém, não lhe é permitida a transcendência. O aniquilamento não lhe garante um lugar no vale de Josafat; ao contrário, ironiza a condição humana e põe em questão o processo de desumanização do homem.

Referências bibliográficas

ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *Confabulario Definitivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1986.

_____. *Obras*. Juan José Arreola. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Schwarcz Ltda., 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BORGES, Jorge Luís. *Otras Inquisiciones*. In: _____. *Kafka y sus precursores*. Buenos Aires: Emecé, 1964.

BRUNEL, Pierre Org. *Dicionário de Mitos Literários*. 3ª. Edição. Brasília: Editora UnB/José Olímpio Editora, 1998.

³⁸ Kafka, 1988, p.23.

³⁹ Arreola, 1986, p. 92.

- CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. In: _____. *Alguns aspectos do conto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DICCIONARIO para la enseñanza de la lengua española para brasileños / SEÑAS - Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología; tradução Eduardo Brandão e Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DICCIONARIO de la Real Academia Española / RAE – Disponível em [<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>]
- DICCIONARIO Taurino. Disponível em [<http://olympia.fortunecity.com/lipinsky/486/index.htm>]
- DICIONÁRIO Etimológico de Nomes e Sobrenomes. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda., 1981.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1982.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Coleção Biblioteca de Ouro da Literatura Universal. Chile: Editora América do Sul LDA., 1988.
- MAGALHAES, Luiz Antonio M. O círculo dos homens: Kafka e a família. Disponível em: [lulam@openline.com.br]
- RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S. A., 1964.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. In: _____. *Kafka e os kafkianos*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- TODOROV, Tzvetan . *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VÁZQUEZ, Felipe. *Juan José Arreola: La tragedia de lo imposible*. México: Conaculta – Verdehalago, 2003.