

A METÁFORA DA METAMORFOSE EM KAFKA OU A LÓGICA DO SONHO

The Metamorphosis Metaphor Of Kafka In Or Dream Of Logic

Adonay Ramos Moreira²⁰⁸
Wellington Lima Amorim²⁰⁹

RESUMO: O presente trabalho tem como finalidade analisar como a metáfora, na obra *Metamorfose*, de Franz Kafka, aparece como um dado ao mesmo tempo da lógica e do sonho, ultrapassando, assim, a noção comum de metáfora até então tratada. Nessa obra do escritor alemão, obra que representa um divisor de águas na história da literatura ocidental, a metáfora é extrapolada em seu sentido, sendo que as suas duas funções, a retórica e a poética, não conseguem minar o símbolo proposto pela obra kafkaesca, o que faz com que *A Metamorfose* seja uma obra totalmente original, elevando o seu autor ao patamar de último grande gênio da literatura moderna.

Palavras-chave: Metáfora; Metamorfose; Revolução; Literatura

ABSTRACT: This study aims to analyze the metaphor of "Metamorphosis " by Franz Kafka. It appears as a given the same time of logic and dream, surpassing thus the common notion hitherto treated metaphor of the German writer's work, a work which is a watershed in the history of Western literature, the metaphor is extrapolated in its meaning, and its two functions, rhetoric and poetics, can not undermine the proposed symbol Kafkasque work, what makes "Metamorphosis" a totally original work, bringing its author to the pinnacle of modern literature.

Keywords: Metaphor; Metamorphosis; Revolution; Literature

Introdução

Na história da moderna literatura ocidental, formada por autores das mais variadas correntes e gênios, poucos foram aqueles que conseguiram, de fato, imprimir em seus leitores, quer contemporaneamente, quer postumamente, uma visão de mundo na qual qualidade literária e reflexão estivessem em pleno acordo, sem que, com isso, nem a forma nem o fundo saíssem ganhando separadamente, mas, sim, fundindo-se de forma altamente coesa e coerente, formando uma só unidade estética e reflexiva. A esse

²⁰⁸ Graduado em Filosofia (UFMA). Contato: fernandodrummond74@yahoo.com

²⁰⁹ Doutor em Ciências Humanas. Docente da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) Contato: wellington.amorim@gmail.com

grupo infelizmente limitado pertencem autores tão distantes como Baudelaire, Dickens, Rilke e Proust, apenas para serem citados alguns.

No entanto, se são raros os autores que unem fundo e forma, ainda mais raro são aqueles que, além de conseguirem fundir estética e pensamento sem que nenhum dos dois saia logrado, conseguem revolucionar a obra de arte a tal ponto que seus nomes venham a ser símbolo de revolução, de sutileza de estilo, de pensamento e de grandeza. A esse grupo ainda mais raro, cujos membros se poderia contar nos dedos, pertencem os autores maiores da História da Literatura Ocidental, tais como Homero, Shakespeare, Cervantes, Dante, Goethe, Milton, Dostoiévski e Franz Kafka. Esses são autores que não só aliaram a um estilo inconfundível uma reflexão profunda da vida, da morte e de todos os problemas humanos, mas também revolucionaram as regras da arte de seu tempo, enriquecendo-as sobremodo, sem cair, contudo, no exagero e em cambalhotas sem sentido.²¹⁰

Esses homens são o que há de mais alto em matéria de criação estética e não só ultrapassaram o que até então se tinha como regra em arte, mas deram a ela, à regra, um direcionamento completamente novo, que a enriqueceu e que a dotou de uma nova forma de humanidade, levando os futuros criadores que a estudem a se enriquecerem ainda mais nesse manancial, cuja fonte é inesgotável. Para esses indivíduos, a força criativa é muito mais do que o uso da inteligência ou da técnica. Ela é a própria vida, o que torna, assim, seus textos ainda mais incomparáveis.

Tais criadores estão acima de seu tempo, sejam reconhecidos em vida ou não, e foram eles que legaram à arte moderna, mais especificamente, nesse caso, à literatura, toda a riqueza e grandeza das quais se dispõe atualmente, e são eles que formam o rol daqueles que compõem o cânone ocidental. E, assim como Goethe foi a última mente

²¹⁰ Cabe aqui notar que nem sempre o conceito de Revolução ou de Modernidade em arte condiz com um aprofundamento positivo tanto da técnica quanto da reflexão. Por exemplo: é inegável que um autor como Samuel Beckett (pertencente ao chamado Teatro do Absurdo) tenha introduzido no teatro do século XX formas novas de encenação, contudo, as suas peças às vezes consistem mais em um certo exagero do que propriamente em uma mudança positiva. É o caso de sua peça *Dias Felizes*, cujo enredo consiste, basicamente, numa mulher que vai aos poucos sendo soterrada sem que dê por isso. Ou um artista como Duchamp, que acreditava ter revolucionado as Artes Plásticas de seu tempo, mas cuja fama decorre, basicamente, de ter levado um urinólio, que ele denominou *A Fonte (La Fontaine)* a um museu e ter afirmado ser aquilo uma obra de arte. Esses dois exemplos mostram, de forma clara, que nem sempre o que se entende por Revolução em Arte consiste realmente em uma mudança positiva, pois, se comparado a Shakespeare, as peças de Beckett se tornam boas ideias levadas ao palco; e, comparada a *Monalisa* de Da Vinci ou a *Pietà* de Michelangelo, as obras de Marcel Duchamp, sobretudo *A Fonte*, não passam de uma piada de mau gosto, e as verdadeiras obras de arte não consistem nem em boas ideias (pois, parafrazeando o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, boa ideia é a Caninha 51) nem muito menos em piadas de mau gosto.

universal em literatura (GASSNER, 2002, p. 378), talvez Kafka venha a ser o último dos gênios modernos, aquele que, mesmo depois do evento de um Dostoiévski, ainda conseguiu impor seu nome ao mais alto nível da literatura ocidental, mudando profundamente os rumos do que até então se entendia sobre literatura.

O Fantástico e a Literatura: Um Esboço

O termo *Fantástico* ficou conhecido em literatura, sobretudo, com o advento do Realismo Fantástico ou Realismo Mágico, denominação dada a uma corrente literária nascida na segunda metade do século XX na literatura latino-americana, que conta, dentre seus cultores, autores do porte de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Murilo Rubião, Érico Veríssimo (notadamente em *Acidente em Antares*) e José J. Veiga, dentre outros.

Essa corrente se caracterizou pelo uso do sobrenatural e do estranho introduzido na realidade como algo comum. O grande símbolo desse tipo de literatura é, sem dúvida alguma, o romance *Sem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, que narra a história da família Buendía, habitante do povoado Macondo. Nesse lugar afastado da civilização pelo tempo e pelo espaço, onde as coisas são tão novas que às vezes carecem de nome e, para se referir a elas, é-se necessário apontá-las com o dedo, nesse lugar tudo acontece, desde moças que são suspensas ao céu por lençóis, chuvas de borboletas, crises coletivas de amnésia, até o nascimento de crianças com rabo de porco.

Contudo, o uso do fantástico em literatura remonta a muito antes do que aparentemente se crê, e, se se permitiu que um autor como Gabriel García Márquez compusesse uma história com esse teor de fantástico e de estranho²¹¹, é porque, antes dele, vários autores já haviam introduzido em suas obras o sobrenatural como um elemento comum, como um dado normal da realidade. São mais do que conhecidos os deuses de Homero, as bruxas de Shakespeare ou os demônios encontrados no inferno de Dante. E ninguém em sã consciência, ao ler *O Paraíso Perdido* de Milton, pode acreditar que o Satanás que ali fala pertence à realidade fantástica tal como pertence um

²¹¹ Deve-se notar aqui que Gabriel García Márquez foi influenciado por Franz Kafka, e deve a este o seu estilo, como ele mesmo confessou em conversa ao amigo Plínio Apuleyo Mendoza, depois reunida em livro sob o título *Cheiro de Goiaba*. Diz Gabo, (apelido através do qual o autor de *Sem Anos de Solidão* era conhecido na Colômbia) ao ser perguntado se foi a sua avó quem o influenciou a ser escritor: “Não, foi Kafka que, em alemão, contava as coisas da mesma maneira que a minha avó. Quando li aos dezessete anos *A Metamorfose*, descobri que ia ser escritor. Ao ver que Gregor Samsa podia acordar uma manhã transformado num gigantesco escaravelho, disse para mim mesmo: 'Eu não sabia que se podia fazer isso. Mas se é assim, escrever me interessa'”.

personagem como Joseph K., do romance *O Processo*, de Kafka, ou Gregor Samsa, da novela *A Metamorfose*, do mesmo autor. Ao contrário de Samsa e de Joseph K., os outros personagens acima referidos, embora também fantásticos, tinham a seu favor o contexto social e a época em que foram criados.

Com efeito, na época de Shakespeare não era nada absurdo que se falasse em bruxas ou coisas do gênero. Nem se poderia acreditar que, na época de Homero, os deuses não tivessem de fato existência real entre os homens, sendo o mito muito mais, naquela época e naquele contexto, do que meramente uma ficção. De igual modo, a ideia vale para os personagens de Dante e de Milton. Em um mundo em que a imaginação ainda estava permeada de superstições de vários tipos, como era a época de Shakespeare, personagens como bruxas e demônios eram figuras comuns e faziam parte do imaginário coletivo herdado. Nesse sentido, lembra Jean Delumeau, em sua *História do Medo no Ocidente*:

[...] os séculos XI e XII veem produzir-se, ao menos no Ocidente, a primeira grande “explosão diabólica” (J. Le Goff) que ilustram para nós o Satã de olhos vermelhos, de cabelos e asas de fogo do Apocalipse de Saint-Sever, o diabo devorador de homens de Saint-Pierre-de-Chauvigny, os demônios imensos de Autun, as criaturas infernais que, em Vézelay, em Moissac ou em Saint-Benoît-sur-Loire, tentam, possuem ou torturam os humanos. Assimilado pelo código feudal a um vassalo desleal, Satã faz então sua grande entrada em nossa civilização. Anteriormente abstrato e teológico, ei-lo que se concretiza e reveste nas paredes e nos capitéis das igrejas toda espécie de formas humanas e animais. [...] Ao mesmo tempo sedutor e perseguidor, o Satã dos séculos XI e XII certamente assusta. No entanto, ele e seus acólitos são por vezes tão ridículos e divertidos quanto terríveis: por isso, tornam-se progressivamente familiares. A hora do grande medo do diabo ainda não chegou. No século XIII, os nobres “Juízos Finais” das catedrais góticas colocam em seu justo lugar o inferno, seus suplícios e seus demônios. O essencial dos grandes tímpanos esculpidos é então reservado ao Cristo em majestade, à corte paradisíaca e à alegria serena dos eleitos [...] (DELUMEAU, 1989, p. 239-240)

De fato, embora tidos hoje como seres fantásticos, as três bruxas de *Macbeth* estavam justificadas em seu contexto e, se não eram seres nada atraentes e que inspiravam pouco ou nenhuma confiança, é inegável que elas pertenciam à realidade, sendo, portanto, impossível considerá-las como seres fantásticos tal qual se entende o termo fantástico hoje. Quando se lê atualmente a trágica história de Édipo, por exemplo, um homem contemporâneo não acredita que a Esfinge exista na realidade. Ela é, no máximo, um dado da imaginação, só vive durante o tempo em que esse mesmo homem gasta em ler ou assistir a essa peça. Ao contrário dos contemporâneos de Édipo, que acreditavam nos deuses que a tradição nos legou, um homem contemporâneo não

acredita jamais que esse personagem possa ter alguma existência real além das páginas do livro que ele tem entre as mãos.²¹²

É inegável reconhecer, portanto, que o fantástico e o sobrenatural sempre estiveram presentes na vida dos seres humanos e que a sua presença na literatura é totalmente compreensível, dado o fato de que a literatura, como fazer humano, necessariamente está impregnada de tudo que inquieta os homens de todas as épocas e todos os povos. Esse apelo ao sobrenatural, essa recorrência ao fantástico para explicar o mundo não é, senão, a consequência de que, em determinadas épocas primitivas da história da humanidade, o ser humano não encontrou senão o mito e as lendas para explicar os fenômenos os quais presenciava. Contudo, como afirma Shelley no seu polêmico *A Necessidade do Ateísmo*:

Se a ignorância da natureza deu luz aos deuses, o conhecimento da natureza é feito para a sua destruição. Na proporção em que o homem aprendia, suas forças e seus recursos aumentavam com seu conhecimento; a ciência, as artes, a indústria, foram-lhe úteis; a experiência reafirmou-lhe ou assistiu-o com os meios de resistência aos esforços das muitas causas que deixaram de alarmar assim que foram compreendidas. Em uma palavra, seus terrores dissiparam-se na mesma proporção que sua mente iluminou-se. O homem culto deixa de ser supersticioso. (SHELLEY, 2008, p. 130).

Shelley resume perfeitamente as razões pelas quais o fantástico passou do plano da realidade vivenciada ao plano da ficção, ou seja, a dado meramente literário e fictício. Se antes se poderia tomar a existência de seres fantásticos como real, essa mesma crença não pôde ser sustentada pelo homem moderno e nem pode sê-lo pelo homem contemporâneo. Quando, por exemplo, um poeta romântico fala das musas, ele não o faz com a mesma convicção com que Homero ou Hesíodo faziam-no. Não que um poeta romântico não possa acreditar em sua musa criadora. Pelo contrário. O caso consiste apenas no fato de que, mesmo que ele creia em tal musa, ela agora não é, senão, um dado de sua imaginação, não é mais um personagem real coletivo. Se esse mesmo poeta falasse de uma tal musa a um vizinho seu, dependendo do nível de cultura deste, esse pobre poeta ou passaria por um gênio ou por um excêntrico. A sua época não

²¹² É válido notar aqui, no que diz respeito a esse ponto, o conceito de ficção proposto pelo escritor e ensaísta argentino Juan José Saer, em seu texto *O Conceito de Ficção*: “Mas a ficção não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romaneada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”. Esse conceito de Saer é o que tem em mente um leitor moderno de Sófocles ou de Dante. Contudo, quando Homero escrevia ou mesmo o próprio Dante, a noção que tinham em mente é a de que eles estavam a tratar da mais pura realidade. Para Homero e o povo grego, os mitos e os seres fantásticos existiam, bem como o Inferno sugerido por Dante vai muito além de uma fantasia de cunho teológico.

comporta mais esse personagem como algo real. No máximo, os homens contemporâneos acreditam em inspiração, e a ideia de um contato permanente com as musas é completamente rejeitada.²¹³

De fato, o que antes era real agora é levado ao nível da imaginação. A sensibilidade do homem moderno e do homem contemporâneo não pôde e nem pode aceitar mais em seu cotidiano a presença desses seres como entidades reais. Como bem nota Shelley, a ciência, o progresso, as transformações tanto no campo social quanto no campo cultural acabaram por relegar ao passado o culto desses seres fantásticos. Um homem moderno, sobretudo um homem contemporâneo, não utiliza a presença de tais seres e dos mitos senão como uma alegoria ou como uma metáfora para a sua realidade imediata ou a um pensamento que se deseja expressar. Assim é com, por exemplo, com *O Mito de Sísifo* de Albert Camus, *Caim*, de José Saramago, *Pan*, de Knut Hamsun, *Pigmaleão*, de Bernard Shaw, *As Feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, *Guesa Errante*, de Sousândrade e *Electra e os Fantasmas*, de Eugene O'Neill, dentre outros.²¹⁴

Assim, a presença do fantástico ou do mágico em literatura se limitará a uma menção metafórica ou alegórica da realidade, expressando, quando muito, o subjetivismo de seu autor. Se antes a presença da Esfinge ou das bruxas chocava, era antes pelo que de terror elas apresentavam em si mesmas para a realidade, tal como se sente terror, por exemplo, quando, numa narrativa qualquer, aparece um assassino em série ou qualquer outro fenômeno do campo da atual realidade que causa repugnância.

²¹³ É mais do que sabido o fato de que muitos pensadores olham para a Antiguidade Clássica como a grande época do gênero humano e chegam mesmo a louvar a beleza e a força dos homens que viviam em contato com as musas e que louvavam o mito. Pensadores como Heidegger e Nietzsche são alguns dos maiores representantes dessa espécie de pensamento meio saudosista e meio sonhador, fazendo notar em suas obras que o contato com os deuses e com o mito representava uma época genuinamente mais ingênua e virtuosa da arte e da humanidade. Contudo, é improdutivo tomar aqui algum partido nessa questão. Isso porque não é a tarefa do presente trabalho fazer uma descrição exaustiva da história da fantasia na literatura ocidental e também porque, fale-se o que se falar, essa questão ganha sempre uma conotação subjetiva: para um artista como Fernando Pessoa ou Hölderlin os mitos eram fundamentais e de grande importância, o que o fazia manter contato direto com ele. Já para homens como Francis Bacon e Bertrand Russell, extremamente racionais, a humanidade vai muito bem sem deuses e coisas do gênero, e tanto estes como aquele criaram grandes obras em filosofia ou no campo das artes, o que permite concluir que tomar partido em tal discussão, além de inapropriado para o presente trabalho, é excessivamente cansativo e infrutífero.

²¹⁴ É claro que não está em jogo aqui, de forma alguma, até que ponto um autor pode ou não acreditar realmente naquilo sobre o qual fala e que um tal artista pode muito bem ter como real a presença de seres fantásticos e míticos. Contudo, o que aqui se trata é o fato de que tais crenças, ou se limitam a um culto pessoal ou são expressões do subjetivismo do artista, não alcançando, às vezes, o status de concreto pela ampla maioria de uma cultura. Que um poeta como William Blake visse realmente anjos pousados, como pombos, em árvores é algo curioso e até poético, é verdade, mas é de igual modo verdadeiro que nem todo inglês do final do século XVIII e início do século XIX, época em que viveu o poeta, estava inclinado a acreditar em semelhante coisa. E saber qual destes, se o poeta ou se os seus contemporâneos, está certo é tarefa que ultrapassa, em muito, o alcance do presente artigo.

O fantástico, que antes era real ou dado da realidade, passou a ser símbolo. E, quando é tratado em literatura, não deixa de ser acompanhado pelo ar de “faz de conta” que permeia a obra, como se o autor estivesse a dizer: “Isso sobre o qual falo é absurdo.”²¹⁵ Contudo, o fantástico ganhará, com Franz Kafka, um novo tratamento. A partir dele, ainda que o fantástico não possa de fato ser tomado como concreto e real por toda uma cultura, ele será de volta inserido na realidade, não na realidade concreta, mas na realidade narrativa. Agora, o absurdo é tratado como algo normal, um acontecimento como outro qualquer na vida de um homem, como um passeio ou um jantar em um domingo qualquer. Com Kafka, o fantástico reconquista, de forma nunca antes vista, seu *status* de realidade.

Um Homem Além Do Seu Tempo

Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, em Praga, filho de Hermann Kafka e Julie Kafka. Era uma criança aparentemente comum, franzina e tímida, que, como a maioria das crianças de sua classe, foi criada por empregadas. Esse menino franzino e tímido viria a escrever uma das obras mais importantes e influentes da literatura ocidental. Como lembra o grande crítico Otto Maria Carpeaux, em sua *A História Concisa da Literatura Alemã*:

Franz Kafka (1883-1924) é, ao lado de Rilke e Thomas Mann, o autor alemão moderno mais lido e mais imitado no mundo inteiro. Os estudos sobre ele, livros e ensaios, contam-se aos milhares. Seu nome se tornou proverbial: coisas e situações complicadas e absurdas são chamadas “kafkianas”. É difícil dissipar a nuvem de equívocos em torno desse escritor misterioso, que era tão pouco escritor que em seu testamento mandou destruir todos os seus originais. Não quis ser escritor, bastava-lhe ser testemunha. (CARPEAUX, 2013, p. 235).

De fato, Kafka veio a ser uma das testemunhas mais agudas de seu tempo e

²¹⁵ Isso é bem notório, por exemplo, nos textos *O Nariz* e *Almas Mortas*, ambos do grande escritor russo Nicolau Gógol. No primeiro, o major Kovaliov perde repentinamente seu nariz, o que é um acontecimento sem precedentes e que muito assusta não só a ele, mas a Ivan Iákovlevitch, barbeiro que encontra o tal nariz dentro de seu pão, durante seu café da manhã. No segundo, o personagem Pável Ivánovitch Tchítchicov, um aventureiro que ambiciona fortuna, sai pelo interior da Rússia comprando almas mortas, ou seja, servos mortos cujo nome ainda esteja nas listas do fisco. Ambos os textos trazem um relato fantástico, mas agora, como não se acredita mais em fatos sobrenaturais como parte da realidade, os personagens da obra se escandalizam ou se impressionam com os acontecimentos narrados. É nisto que consiste, pois, a inovação da obra de Kafka: assim como Gógol, seus textos contêm elementos fantásticos e absurdos, mas, ao contrário do que acontece com Gógol, os personagens kafkianos tratam-nos como se fossem reais. Não há nem espanto nem assombro. O absurdo e o ilógico são aceitos de forma normal.

talvez por isso a sua obra tenha conseguido refletir, de forma tão fiel, a atmosfera de absurdo e de estranho que pairava sobre o seu tempo. É inegável que em sua obra haja muito de sua personalidade, uma personalidade fragmentada, atormentada e lúcida a um só tempo.²¹⁶ Talvez por isso seja tão difícil uma análise em profundidade de sua obra, já que ela apresenta o mesmo aspecto fragmentado e atormentado de seu autor. Isso reconhece o mesmo Carpeaux. O trecho é relativamente longo, mas é igualmente esclarecedor. Aponta o grande crítico:

Uma interpretação definitiva é provavelmente impossível, porque quase todas as obras de Kafka são fragmentos. A própria natureza de seu tema exclui a conclusão, o desfecho. Mas são “completos” os numerosos aforismos em que Kafka resumiu, com plasticidade extraordinária, suas teses. E esses aforismos ampliam-se, às vezes, formando parábolas como a literatura universal não possuía comparáveis depois dos tempos bíblicos: *Vor dem Gesetz* (Perante a Lei), *Odradek*, *Die Botschaft des Kaisers* (A Mensagem do Imperador). Parábolas assim, maiores, são também os romances de Kafka. É um novo gênero literário. Mas não convém falar em literatura, a propósito de Kafka. Se há, nele, uma nova técnica de ficção, não é propriamente técnica nem propriamente ficção: são manifestações de sua metafísica. É uma metafísica do terror cósmico. Kafka nunca escreveu uma linha que não inspirasse ao leitor um *frisson* inédito (os ingleses diriam *weird* ou *uncanny*). Mas essa qualidade contribui para nem todos perceberem o estranho e quase diabólico humorismo de Kafka, manifestação de sua descrença neste mundo. Também era, à sua maneira, nihilista. Mas enquanto seu mundo ainda existia, já se sentia nele como um daqueles inúmeros fugitivos e refugiados que, pouco depois da morte, começarão a percorrer o mundo sem encontrar paradeiro: as *displaced persons*. Kafka foi *displaced persons* no Universo. (CARPEAUX, 2013, p. 237)

De fato, as obras de Kafka têm algo de uma “*metafísica do terror cósmico*”, um terror que ele descreveu de forma extremamente genial, ainda que fragmentada. Suas parábolas constituem, como bem pontuou o crítico, um novo gênero, um gênero que deixará para sempre marcas no pensamento e na sensibilidade ocidentais. E se por um

²¹⁶ O estudo entre a personalidade de um artista e a obra de arte que ele elabora deita as suas raízes desde a Grécia clássica aos dias de hoje. É claro que não se trata aqui de afirmar que o estudo da vida de um criador possa ser o único caminho para a análise de sua obra. Pelo contrário. Quanto mais olhares se possa lançar a uma determinada obra de arte, mais verdades se pode arrancar dela. Contudo, é inegável que conhecer certos traços da personalidade de um artista pode lançar luz sobre a sua obra. Os gregos já sabiam disso, e na *Poética*, IV, pode-se ler: “A poesia assumiu formas diversas, de acordo com o temperamento dos poetas. Alguns, de índole mais elevada, imitam as ações nobres e as das mais nobres personagens; outros, mais vulgares, fazem imitações desprezíveis, compondo vitupérios enquanto aqueles compõem hinos e encômios”. Outra coisa não nos diz Ferreira Gullar, em sua coluna no jornal Folha de São Paulo. O artigo se denomina *Arte e Personalidade*, e data de 01-11-2015. Diz o poeta, acerca das possibilidades das linguagens artísticas: “Essa especificidade das linguagens artísticas, por sua vez, determina sua maior ou menor receptividade. É essa mesma especificidade que define a necessidade e a possibilidade do indivíduo que se torna criador de arte. Trata-se certamente de uma questão complexa, mas que, conforme percebo, está diretamente vinculada à natureza de cada linguagem artística e de cada personalidade criadora.” O filósofo e o poeta estão de acordo nesse ponto, o que prova que, se não se pode de todo afirmar ser a personalidade de um indivíduo o que define a sua criação estética, ao menos ela tem uma influência considerável sobre sua capacidade criadora.

lado é difícil uma análise completa de sua obra, devido ao caráter mesmo que elas apresentam, por outro é possível que se possa lançar em alguns de seus textos um olhar mais atento e disso retirar alguma conclusão. Muitas são os relatos, fragmentos, parábolas e romances de Kafka que permitem uma tal análise, mas, dentre todos, *A Metamorfose* vem a ser a que mais desperta a atenção dos leitores.

Obra relativamente curta, escrita durante 20 dias, *A Metamorfose* narra a história de Gregor Samsa, um caixeiro viajante que, em certa manhã, acorda-se transformado em um grande inseto. Toda o centro narrativo se concentra em seu quarto, no qual ele permanece até a sua morte, esquecido pela família, que agora não mais via nele, senão, um ônus a ser suportado. Não se chega a saber propriamente em que espécie de inseto ele se transforma. O máximo que se chega a saber disso, de forma objetiva, é dito por parte de uma velha faxineira que é encarregada de limpar o seu quarto e que o chama “rola-bosta”. Isso pode dizer tudo e, ao mesmo tempo, nada, pois o termo utilizado é comum a muitos tipos de insetos.

Muito já se foi dito a respeito dessa obra, e as interpretações vão desde as análises psicanalíticas, que veem na obra um exemplo típico de revolta contra o pai e contra Deus, até análises sociais, que juram notar na obra uma sátira social aos costumes da burocracia austríaca da época. Seja como for, o caso é que a obra permite, de fato, uma miríade de interpretações, desde as mais sensatas até às mais absurdas.²¹⁷ Contudo, seja qual for a análise que se tome, um fato é inegável: nunca antes o absurdo e o fantástico tomaram, em literatura, a dimensão que Kafka lhes dá. E é nisso que constitui a sua grandeza.

A dimensão que *A Metamorfose* atribui ao fantástico em literatura vai muito além do que as outras obras modernas que porventura trataram do tema puderam dar. E a imagem que essa obra evoca vai muito além do uso comum que se atribui à metáfora. Como aponta Ricoeur, um dos traços da metáfora consiste no fato dela ser definida em termos de movimento, além ser algo que acontece ao nome, bem como designar

²¹⁷ Os marxistas, que se assemelham ao mito do Leito de Procusto, tentando adaptar todo o mundo à sua teoria, não se importando com o fato de que sua visão esteja ou não distante da realidade e da lógica, tendem a ver nessa obra uma crítica ao sistema capitalista, que, segundo eles, acaba por aniquilar o homem. Contudo, tal crítica é, no mínimo, forçada, pois Gregor Samsa de forma alguma pode representar nenhum sentimento de classe oprimida, (se é que uma tal coisa possa de fato existir) tanto porque ele é um sujeito remediado e tem prazer e alegria em proporcionar isso a sua família, quanto pelo fato de que a sua crítica ao seu chefe não se estende a todos os chefes, mas apenas ao dele especificamente, uma vez que ele mesmo reconhece que a grande maioria dos profissionais como ele vivem muito bem. O seu drama é de indivíduo, e não de classe. Mas, ao que parece, a crítica marxista não nota tamanho fato, ou por má-fé ou por pura e simples ignorância.

também um desvio (RICOEUR, p. 29-33). Contudo, essas designações, ainda que possam ser aplicadas à obra kafkiana, não dão conta do símbolo ali presente. *A Metamorfose* é muito mais do que desvio de sentido ou de transferência para uma coisa do nome da outra. Se se deseja analisar a obra kafkiana em questão sob o viés da metáfora, o caminho mais preciso é aquele que tenta unir as duas funções que a metáfora possui: a função retórica e a função poética, ainda que, ao que parece, até mesmo essa união não consegue minar o símbolo representado na obra. Ora, a retórica, como a definiu Aristóteles, segundo Ricoeur, consiste na arte de inventar e encontrar provas, ao passo que a poética não quer provar nada. Como afirma o próprio Ricoeur:

Ora, a poesia nada quer provar, seu projeto é mimético; entendamos por isso, como o diremos mais amplamente adiante, que seu alcance é compor uma representação essencial das ações humanas, seu modo próprio é dizer a verdade por meio da ficção, da fábula, do *mythos* trágico. (RICOEUR, p. 23).

Aristóteles, ainda segundo o mesmo Ricoeur, elaborou um vínculo entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verossímil, pois a arte do bem falar poderia, às vezes, não se ater muito à verdade. Fazendo uma tal união, que teria no silogismo seu grande ponto de apoio, o filósofo grego construiu o edifício do que se conheceria como a retórica filosófica. A morte da retórica se daria, portanto, com o seu afastamento progressivo da filosofia, e esse fenômeno acontecerá na modernidade. No entanto, o que importa aqui saber é até que ponto o uso de uma retórica filosófica poderá esclarecer a metáfora que a obra *A Metamorfose* apresenta. Como já foi dito no presente trabalho, um caminho possível de análise da metáfora da obra kafkiana residiria na união das duas funções da metáfora, a saber, a função metafórica e a função poética. Nesse sentido, é mais do que notório que, mesmo que unidas, essas duas funções não esgotam o símbolo presente na novelinha kafkaesca.

Se se aplica à obra a função retórica da metáfora, teremos o seguinte paradoxo: a obra de Kafka nem quer nos persuadir a nada e nem tampouco é lógica, pois o que ela retrata está relacionado ao mais completo absurdo. No entanto, (e aqui reside o paradoxo) a mesma obra acaba por nos persuadir e por nos convencer de que ela é extremamente lógica e verossímil. Aqui se entende porque Camus certa vez comentou que toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler.²¹⁸

Esse paradoxo é em parte afirmado pelo estilo de Kafka. Tudo na obra

²¹⁸ Camus assim fala em seu famoso estudo intitulado *A Esperança e o Absurdo na obra de Franz Kafka*, estudo esse que aparecerá como apêndice no livro *O Mito de Sísifo*.

demonstra a mais plena normalidade e pouco ou nada se percebe sobre uma possível intenção de tentativa de convencimento do leitor. Samsa acorda metamorfoseado em um gigantesco inseto e isso é tudo. Não há nenhum susto ou assombro de sua parte em relação a isso. O fato é dado como um acontecimento do cotidiano, uma brincadeira de mau gosto. O fantástico assume, assim, *status* de normalidade. Essa posição de normalidade do absurdo e do fantástico, apresentada pela primeira vez em literatura, de forma extremamente consistente, n'*A Metamorfose*, ao mesmo tempo que surpreende o leitor, quase que o anestesia em relação ao fato de que a narração se concentra em um enredo no mínimo inusitado. Tudo segue normal dentro da irracionalidade da obra, e não se nota no narrador nada que indique seu desejo de afirmar a verdade ou a coerência de tudo isso. Nem muito menos o personagem dá ao fato grande atenção. Como confessa o narrador:

O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela, e o tempo nublado – ouviam-se os pingos da chuva baterem sobre a calha da janela – deixou-o bastante melancólico. “Que tal se eu seguisse dormindo mais um pouco e esquecesse de toda essa bobajada”, pensou; mas isso era totalmente irrealizável, uma vez que estava habituado a dormir sobre o lado direito e em seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. Por mais força que fizesse na tentativa de se jogar para o lado direito, balançava voltando sempre a ficar na posição de costas. Deve ter tentado fazê-lo cerca de cem vezes; fechou os olhos a fim de não precisar ver mais suas pernas se debatendo, e apenas desistiu quando passou a sentir no lado uma dor leve e sombria, que jamais havia sentido. (KAFKA, 2010, p. 14 -15)

Como se nota, não há por parte de Samsa nenhum susto por ter acordado metamorfoseado em um inseto. Isso é incômodo apenas por perturbar seu sono. Nesse sentido, a sua situação não lhe é mais absurda do que algum barulho que porventura viesse da sala ou de alguma fresta de luz que incidisse sobre seu rosto. Nem o personagem e nem o narrador dão a menor indicação do fato se tratar de algo extremamente perturbador, ainda que, pela forma como os acontecimentos são descritos, o leitor vá a cada página se envolvendo nesse mundo estranho, absurdo, a um tempo assombrosamente impossível e assombrosamente real. Entende-se aqui o que Carpeaux quis dizer ao se referir à obra de Kafka como uma “*metafísica do terror cósmico*”.

Em nenhum momento, Kafka aponta para o fato de que o que está sendo descrito é estranho. Isso é, de fato, algo realmente curioso na obra desse autor: em nenhuma de suas parábolas o absurdo é descrito como absurdo. E *A Metamorfose* é obra na qual esse sentimento é levado ao extremo. O que antes preocupa Samsa não é seu estado atual, mas, sim, o seu emprego e o fato de estar atrasado. Ele raciocina como se tudo ao seu

redor estivesse na mais plena normalidade e apenas o fato de ter se acordado um pouquinho atrasado é que se encontra desfocado de toda realidade. Isso fica evidente no trecho a seguir:

E olhou até onde estava o despertador, que tiquetaqueava sobre o armário. “Pai do céu!”, pensou. Eram seis e meia e os ponteiros seguiam adiante, tranquilos; na verdade o maior até já passara da meia hora e se aproximava dos três quartos. Será que o despertador não havia tocado? Podia-se ver da cama que ele havia sido programado direitinho para as quatro horas; e com certeza havia tocado. Sim, mas terá sido possível prosseguir no sono com seu clangor, que chegava a fazer os móveis tremem? Bem, tranquilo com certeza não se podia dizer que ele dormira, mas é provável que o sono tenha sido tanto mais pesado por causa disso. Mas o que deveria fazer agora? [...] (KAFKA, 2010, p. 16-17).

O raciocínio de Samsa pouco ou nada se preocupa com o fato de ter se tornado um inseto qualquer. O alheamento tanto do narrador quanto de Gregor é tão grande que o próprio leitor acaba por esquecer de que se trata propriamente a história. Nada de anormal se encontra aí. Para Gregor, a única coisa escandalosa de sua situação consiste no fato de ter dormido em excesso. É como se Kafka, ao mesmo tempo em que quisesse anular a imagem do inseto presente aos olhos do leitor, reforçasse o caráter do absurdo de tudo isso com o tom corrente de sua prosa. E aqui cabe mais uma observação: toda a prosa de Kafka é eminentemente cartorial, uma prosa burocrática, que, nele, acaba por amortecer o caráter retórico que um tal tipo de discurso poderia possuir. É como se ele quisesse, ao mesmo tempo, revelar e esconder a imagem absurda de sua obra.²¹⁹

Toda a obra permanece nesse mesmo tom. A transformação de Gregor Samsa em um inseto não chega a caracterizar, nem para ele e nem para a sua família, algo de absurdo ou de estranho. É apenas um fato e, em dado momento, esse fato se torna algo

²¹⁹ Esse ocultamento do absurdo sob a égide de uma prosa perturbadoramente normal pode ser salientado quando se compara, por exemplo, o tipo de reação dos personagens e do narrador ante o fantástico presente em outras obras e *A Metamorfose* de Kafka. Como exemplo, basta descrever o momento em que Ivan Iákovlevitch, personagem da obra *O Nariz*, já mencionada no presente trabalho, descobre o nariz dentro de seu pão, durante o café da manhã. Ei-lo: “Por uma questão de decência, Ivan Iákovlevitch pôs um fraque por cima da camisa e, sentando-se à mesa, descascou duas cabeças de cebola, polvilhou-as de sal, pegou uma faca e, com ar imponente, começou a cortar o pão. Cortou o pão ao meio, olhou o miolo e, para a sua surpresa, notou uma coisa esbranquiçada. Ivan Iákovlevitch cutucou cuidadosamente a coisa com a ponta da faca e apalpou-a com o dedo: “É dura! – disse para si mesmo –, o que será isso?” Enfiou o dedo e arrancou – um nariz! Ivan Iákovlevitch ficou boquiaberto; pôs-se a esfregar os olhos e apalpou a coisa: um nariz, um nariz de verdade! E mais, parecia ser de algum conhecido. A imagem do pavor estampou-se em seu rosto. Mas esse pavor nada significava em comparação com a fúria que tomou conta de sua esposa” (GÓGOL, 1990, p. 87-88). Como é visível, há uma diferença assombrosa entre as duas obras, enquanto em uma o absurdo é tratado como tal tanto pelo narrador quanto pelo personagem, em outra o absurdo é algo normal, fazendo parte da estrutura cotidiana do concreto.

incômodo para a família, mas não pelo estranho da situação, mas sim porque, como agora ele se encontra impossibilitado de trabalhar e de prover a família, ele ter-se convertido em um peso morto. Para uma família que precisa agora trabalhar para sobreviver, esse gigantesco inseto é um problema que deve ser resolvido o quanto antes. O absurdo jamais é discutido por nenhum dos personagens da obra. Chega mesmo a ser escandaloso como todos nutrem pelo assunto um alheamento gritante. E, quando o tema chega a chamar alguma atenção, não é senão pelo lado cômico disso tudo, que é bem notório no fato da velha faxineira se referir a Gregor como um “rola bosta”.

Se, por um lado, a metáfora como retórica fracassa ao tentar esgotar o símbolo proposto por Kafka, não resolvendo o paradoxo que ele encerra, cabe ainda saber se a sua segunda função, a função poética, surtiria algum efeito. Já foi dito em alguma parte do presente trabalho do que se ocupa a poesia, segundo Ricoeur, e que ela não se propõe a provar absolutamente nada. Antes, ela “*produz a purificação das paixões do terror e da piedade*”. (RICOEUR, p. 23). Ora, no que concerne à obra kafkaesca em questão, é mais do que notório o fato de que a intenção de Kafka não está jamais relacionada a uma tentativa de purificar nem o terror, nem muito menos a piedade. Isso até soaria paradoxal em relação à sua atitude, pois a sua narração nada propõe e tudo propõe e, se fosse a sua intenção purificar o terror, a sua prosa teria que estar estruturada de forma a levar o leitor a concluir tal coisa. Mas, ao contrário, o que Kafka faz é apenas relatar o fato, sem demonstrar nenhuma opinião sobre ele, o que constitui a sua já mencionada “*metafísica do terror cósmico*”. O leitor não encontra, após a leitura da obra, nada nas palavras do narrador que possa fundamentar a sua opinião perante a história. O fenômeno foi apenas descrito, cabe ao leitor decidir acerca do destino dele. Como salienta Carpeaux:

[...] Seu tema é a irrupção do extraordinário no mundo ordinário. Um rapaz acorda, transformado em inseto. Um comum, que não fez nada de mal, é preso pela polícia e denunciado por um crime que ignora. Seria absurdo? Kafka não nada [*sic*] tem a ver com o absurdo dos surrealistas. A eliminação de qualquer veleidade de realismo em suas obras é a herança do Expressionismo. Mas seu mundo de alucinações não é o do sonho utópico de seus companheiros de geração. Não acredita em utopias, prefere a antiutopia de um mundo abandonado por Deus. Foi leitor de Kierkegaard: é intransponível o abismo dialético entre Deus e o nosso mundo, e qualquer infiltração do outro mundo no nosso significa aquela irrupção do extraordinário, o terror, a catástrofe. Mas isso já é uma das muitas interpretações possíveis da obra de Kafka. (CARPEAUX, 2013, p. 235-236)

Ao que parece, de fato não estava entre as preocupações de Kafka purificar o terror, e nem o leitor poderá encontrar isso em suas obras, sobretudo n'*A Metamorfose*. O que ele nela poderá encontrar não é, senão, aquele *frisson* sobre o qual já Carpeaux falara. Além disso, se se toma a função poética da metáfora como explicação à metamorfose sofrida por Gregor, se desconsidera o paradoxo já anteriormente citado, que é o fato de que, mesmo sem demonstrar, Kafka nos querer provar a lógica de sua narração. E, como bem notou Ricoeur: “A tríade 'poíesis' – 'mímesis' – 'káthasis' descreve de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade 'retórica' – 'prova' – 'persuasão’”. (RICOEUR. p. 23-24). Sendo assim, é mais do que notório que a metáfora, tal como foi tratada aqui, não pode dar conta do símbolo proposto por Kafka. Seria inútil e mesmo excessivamente desgastante descrever outros exemplos acerca disso.

A própria história, em si mesma, já deixa evidente o que o presente trabalho tentou expor. Nem mesmo o mais minucioso leitor de Kafka poderá afirmar ter encontrado n'*A Metamorfose* algum indício narrativo que demonstre que o autor o tenha querido persuadir ou provar a verossimilhança ou a lógica de sua história. Bem como esse mesmo minucioso e erudito leitor de Kafka não poderá negar o fato de que, após a leitura d' *A Metamorfose*, tenha saído extremamente convencido de que tal história é assombrosamente real, ao ponto dele mesmo temer encontrar algum grande inseto em seu próprio quarto. A história de Gregor Samsa é assombrosa porque é real, e ser narrada como se não o fosse a torna ainda mais assustadora e concreta. O absurdo está agora no cotidiano, é o que parece dizer Kafka, e ninguém está a notá-lo. O mais curioso é que, não muito tempo depois de sua morte, as suas parábolas iriam se tornar de fato reais. A Segunda Guerra Mundial iria mostrar que o absurdo é mais comum do que o próprio Kafka imaginara, e os alemães matariam desumanamente judeus, ciganos e negros com a mesma calma e tranquilidade com que Gregor Samsa acorda em seu corpo de barata.

Conclusão

Obra seminal na literatura moderna, *A Metamorfose* de Franz Kafka se encontra muito além de seu tempo, é uma obra quase de premeditação, que antecipa o homem contemporâneo em todos os seus conflitos e paixões. Talvez por isso a metáfora, tal qual

foi tratada no presente trabalho, não esgota a polissemia presente em semelhante obra. Há livros que são escritos para o seu tempo e há livros que são escritos para a eternidade. A essa última categoria pertence a obra de Kafka. A história de Gregor Samsa pertence ao mesmo tempo à realidade e ao sonho, é lógica e irracional, humana e absurda. O jovem escritor de Praga mostrou ao mundo uma nova maneira de escrever, retratando o absurdo e o fantástico não mais como algo estranho, mas como parte concreta da realidade. É, no fundo, um pesadelo lógico, que o autor faz questão de dizer que não é, para que, assim, entre perplexo e zozno, o leitor perceba o mundo que o cerca e, lendo, possa se dar conta de que está vivendo um terrível e grotesco pesadelo, ainda que esteja absolutamente acordado.

Referências

ARISTÓTELES, Vida e Obra. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004, coleção Os Pensadores.

CARPEAUX, Otto Maria. **A História Concisa da Literatura Alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GÓGOL, Nicolau. **O Capote e outras novelas**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Arte e Personalidade**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2015/11/1700570-arte-e-personalidade.shtml>> Acesso em 24 de março de 2016.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de Goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza**. Tradução de Eliane Zagury. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma Defesa da Poesia e outros ensaios**. Tradução de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

SAER, Juan José. **O Conceito de Ficção**, 2009. Disponível em: <

<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf> > Acesso em 24 de março de 2016

KAFKA, Franz. **A Metamorfose/ O Veredicto**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Enviado em: 01/02/2016.

Aprovado em: 20/06/2016.