



O FANTÁSTICO MODERNO NAS OBRAS DE FRANZ KAFKA E MURILO RUBIÃO

Juliana Cavalcante do Amaral¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Flávio García²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Segundo Tzvetan Todorov (2017), o fantástico tradicional ou clássico é caracterizado pela hesitação, sentida por uma personagem, que cumpra, especialmente, a função de narrador autodiegético. Essa hesitação é comunicada ao narratário e transmitida ao leitor. Para Todorov, o gênero surgiu na viragem do século XVIII para o XIX e chegou ao fim na viragem do XIX para o XX. O estudioso é considerado o teórico basilar da perspectiva genológica do fantástico em distinção às perspectivas modal e categorial, por exemplo. Por considerar que as narrativas de Franz Kafka não produzem hesitação e que a Psicanálise teria fragilizado o fantástico, ele defende que, a partir do início do século XX, ter-se-ia inaugurado outro fantástico, fundado pela publicação de *A metamorfose*, de Kafka. O objetivo deste artigo é discutir as particularidades desse fantástico inaugurado por Kafka e demonstrar proximidades entre sua obra e a de Murilo Rubião, valendo de uma leitura comparativa de *A metamorfose* com “Bárbara”, de Rubião. Há muitas similaridades entre essas duas narrativas, o que permite a reunião do escritor tcheco e do brasileiro na seara do fantástico moderno ou contemporâneo.

Palavras-chave: Fantástico tradicional ou clássico. Fantástico moderno ou contemporâneo. Franz Kafka. Murilo Rubião. Comparativismo.

ABSTRACT

According to Tzvetan Todorov (2017), the traditional or classical fantastic is defined by the hesitation, that is experienced by a character that is preferably also the autodiegetic narrator. This hesitation is communicated to the narratee and passed to the reader. Based on Todorov, the genre appeared at the turn of the eighteenth to the nineteenth century and disappeared at the turn of the nineteenth to the twentieth century. The researcher is considered one of the fundamental theoreticians of a perspective that considers the fantastic as a literary genre, in distinction from the ones that consider it as a mode or a category, for example. He believes that Franz Kafka's narratives do not produce the hesitation and that the Psychoanalysis has undermined the fantastic. Therefore, he argues that since the beginning of the twentieth century, another kind of fantastic has dawned with the publication of *The metamorphosis*, by Kafka. The objective of this paper is to discuss the characteristics of the fantastic begun by Kafka and to show the resemblances between his and Murilo Rubião's works, presenting a comparative reading between *The metamorphosis* and “Bárbara”, by Rubião. There are a lot of similarities between these two texts, which allows the Czech and the Brazilian to be considered as writers of the modern or contemporary fantastic.

¹ É graduanda em Letras - Português/Francês pela UERJ; bolsista PIBIC/CNPq. E-mail: juliana.cavalcante22@yahoo.com.br

² É professor titular da UERJ; bolsista prociência UERJ-FAPERJ. E-mail: flavgarc@gmail.com.



Keywords: Traditional or classical fantastic. Modern or contemporary fantastic. Franz Kafka. Murilo Rubião. Comparative reading.

INTRODUÇÃO

Conforme Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, texto publicado em 1970, o fantástico, por ele adjetivado de clássico ou tradicional, é, no geral, um gênero efêmero e demarcado cronologicamente, que teria surgido em finais do século XVIII, com Jacques Cazotte, e desaparecido em finais do XIX, com Guy de Maupassant. Uma das razões que explicariam o desaparecimento da literatura fantástica seria o surgimento da Psicanálise, que, segundo ele,

substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. (2017, p. 169)

Todorov segue refletindo sobre as transformações da narrativa do sobrenatural no século XX e se refere a *A metamorfose*, de Franz Kafka, obra publicada em 1915. Ele observa como a hesitação, condição que considera fundamental para a existência do gênero, está ausente no texto, acrescentando que as “indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante [...] [do] acontecimento inaudito” (TODOROV, 2017, p. 177). Ele ressalta como a personagem protagonista, que não cumpre função de narrador, aceita sua situação absolutamente incomum como sendo naturalmente possível:

“A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação se torna de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2017, p. 179-180, grifo do original)

Para Todorov, o mundo retratado por Kafka é completamente bizarro, impossibilitando a hesitação e encenando “um fantástico generalizado” (2017, p. 182).

A perspectiva genológica de Todorov é bastante redutora. Por um lado, o estudioso aponta a necessidade da hesitação face à irrupção do fenômeno insólito, levada para além do desfecho da narrativa, como condição essencial para a consumação do fantástico. Por outro lado, subordinando-se àquela condição, determina a existência efêmera do gênero, delimitando-a entre as viragens do século XVIII para o XIX e deste para o XX. Contudo, vislumbrando a emergência de novas tendências ficcionais, com destaque para a obra de Kafka, ele acaba por admitir que se constituam duas



vertentes da literatura fantástica, uma que se adjetiva por tradicional ou clássica e outra, por moderna ou contemporânea.

Nessa encruzilhada, na qual se pode seguir direções e sentidos diversos, têm-se estudos de Renato Prada Oropeza, acerca dos “novos discursos fantásticos” (2006), nos quais ele observa terem despontado, a partir das segunda e terceira décadas do século XX, obras cujo gênero não estaria subordinado à hesitação, mas à instauração do insólito, seja na composição de personagens, tempo, espaço ou no encadeamento da fábula. Em um de seus textos, Prada Oropeza aborda “La cena” (1912), de Alfonso Reyes, “El otro” (1972), de Jorge Luis Borges, e “Casa Tomada” (1946), de Julio Cortázar. Em sua ótica, nessas narrativas, “o insólito emerge em um clima [...] de aparente normalidade, sem configurações ou codificações que sobressaltem o leitor”³ (PRADA OROPEZA, 2006, p. 57, tradução nossa).

Prada Oropeza considera que fica evidente uma tensão semântica estabelecida pelo contraste entre os acontecimentos que se desenrolam no mundo ficcional e os seus referentes acessados no mundo objetivo. Para ele,

Neste discurso fantástico não existe explicação que restabeleceria a “ordem” realista: esta deve permanecer deslocada e aqui baseia a sua contribuição à concepção do mundo pós-moderno: mostrar a ruptura, sem maior explicação, arrependimento ou temor ao escândalo; isso constitui o cerne da nova articulação de sentido, a nova atitude estética que nos demanda este subgênero narrativo.⁴ (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58, tradução nossa).

A nova atitude estética a que se refere diz respeito a uma “espécie de *sem sentido*, ‘da razão da desrazão’”⁵ (2006, p. 58, grifos do original, tradução nossa).

A contística de Murilo Rubião, escritor mineiro que publicou seu primeiro livro, *O ex-mágico*, em 1947, pode ser admitida como um exemplo desses novos discursos fantásticos. De acordo com Antonio Candido, foi justamente com a publicação de *O ex-mágico* que Rubião teria instaurado, no Brasil, “a ficção do insólito absurdo” (1989, p. 207). O historiador e crítico ainda acrescenta que o ficcionista escreveu “os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram” (1989, p. 207).

Maria Cristina Batalha, refletindo sobre a importância de Rubião para a literatura nacional, advoga que o escritor “ocupa um lugar único na literatura brasileira porque, se não é o primeiro a escrever contos fantásticos, foi o primeiro a ter o seu nome identificado exclusivamente com o gênero” (2021, p. 31). Ela defende que o autor inaugura uma modalidade do fantástico que pode ser denominada “absurdo-existencial” (2021, p. 31), tendo Kafka por principal referência. Em sua opinião,

³ “lo ‘insólito’ emerge en un ‘clima’ [...] de aparente ‘normalidad’, sin configuraciones o codificaciones que sobresalten al lector”.

⁴ “En este *discurso fantástico* no hay la ‘explicación’ que restablecería el ‘orden’ realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar a fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escándalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido, la nueva actitud estética que nos pide este subgénero narrativo.”

⁵ “Una especie de *sin sentido*, ‘de la razón de la sin razón’”.



Esse modelo narrativo é característico do fantástico moderno, isto é, aquele que provoca, citando os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a “desterritorialização” da existência e do próprio homem. Vemo-nos diante de textos nos quais surge a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como sugere Zygmunt Bauman. (2021, p. 31-32)

São frequentes as comparações feitas entre o escritor brasileiro e Kafka. Em uma carta de junho de 1943, que Mário de Andrade endereçou a Rubião, opinando sobre três de suas narrativas, Andrade afirma que “o mais estranho é o seu dom de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais” (*apud* MORAES, 1995, p. 32).

Marcelo Pacheco Soares elenca semelhanças entre o brasileiro e o tcheco:

A propósito, não serão poucas as semelhanças entre Rubião e Kafka, desde a forma de narrar os contos até o próprio enredo de alguns. Por exemplo, todas as narrativas em que há atribuição de culpa sem evidências, e não são poucos os casos, já fariam lembrar o romance *O processo*, entretanto, o conto “A cidade” acende uma aproximação ainda maior porque nele o protagonista Cariba, tal qual Joseph K, desconhece o teor das acusações que explicariam a perseguição da justiça. Também o conto “A fila”, no qual o personagem principal passa meses esperando a sua vez para entrar numa empresa e ter audiência com o gerente, pode ser comparado a *O castelo*, de Kafka, em que um agrimensor é contratado para realizar certo serviço, mas esbarra em inúmeros obstáculos burocráticos e não consegue penetrar no castelo para obter detalhes de suas funções. Ainda mais notório é o caso da novela kafkiana *A metamorfose*, cujo tema é explorado em diversas narrativas de Rubião [...]. Entretanto, a principal semelhança entre os dois autores reside na característica que perpassa toda a obra de ambos: a falta de espanto diante do insólito (a qual Sartre se referia ao definir o fantástico contemporâneo), ou seja, a total supressão da hesitação todoroviana, enfim, o efeito que, em Murilo Rubião, Davi Arrigucci Jr. chamou de “o sequestro da surpresa”. (2016, p. 92-93)

Batalha observa que o crítico Álvaro Lins também aproxima as obras de Kafka e de Rubião, mas menospreza as narrativas do brasileiro, ao dizer que não “vamos cometer o exagero de proclamar que o Sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka; antes indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka” (LINS, 1963 *apud* BATALHA, 2021, p. 21).

Em entrevista a José Adolfo de Granville Ponce, contudo, Rubião procurou afastar a ideia de que Kafka tivesse influenciado sua contística:

Eu fui conhecer o Kafka em 1943, e ele não teve influência sobre a minha literatura porque eu já fazia este tipo de literatura. Tive notícia de sua existência numa carta de Mário de Andrade. [...] Eu só fui ler o Kafka completo quando trabalhei na Embaixada brasileira na Espanha, entre 1956 e 60 [...]. Eu tive uma série de influências de escritores que influenciaram Kafka. De livros como, por exemplo, a Bíblia, o Velho Testamento. Os judeus leem muito o Velho Testamento. Também a



mitologia e os contos do folclore alemão, como as histórias de fadas, em que era normal a transformação de uma pessoa em animal e vice-versa. O conto “Teleco, o coelhinho” foi fruto de leituras demoradas da mitologia e do mito de Proteu que, por detestar predizer o futuro, transformava-se em animais. A metamorfose, de Kafka, é a mesma coisa. (RUBIÃO, 1999, *apud* SOARES, 2016, p. 93-94)

Como Amanda Berchez (2020) assinala, Rubião garantia já ter finalizado os contos da coletânea *O ex-mágico* quando recebeu a carta de Mário de Andrade, em 1943. No entanto, ainda que a obra do tcheco não tenha influenciado diretamente a do brasileiro, o próprio Rubião reconhece a afinidade entre suas narrativas e as kafkianas. Em resposta à referida carta, ele escreve: li “*O Processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo” (*apud* MORAES, 1995, p. 42-43).

O escritor mineiro, em entrevista à Elizabeth Lowe, em 1979, explica sua opção pelo fantástico:

A minha maior convivência foi sempre, desde a infância, com o fantástico. Talvez tenha sido a leitura dos contos infantis, dos contos de fada, a leitura do D. Quixote, uma leitura em que eu acredito plenamente. Dom Quixote e Sancho Panza eram para mim figuras absolutamente reais, aliás o Dom Quixote era sempre para mim muito mais real do que o Sancho Panza, se bem que ele também tenha alguma coisa de fantástico. Mais tarde li uma série de pensadores que levam a gente a pensar em outra realidade, que não é essa em que nós vivemos. Isto também foi um convite para o fantástico.⁶

Fora essas influências, não se pode deixar de citar o impacto da obra do “Bruxo do Cosme Velho” nas narrativas rubianas: “o fantástico já existia entre nós, mas só no Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca” (SCHWARTZ, 1981, *apud* BERCHEZ, 2020, p. 447). Além disso, em entrevista a Alexandre Marino e Francisco Mendes, em 1989, Rubião cita outro grande autor de importância para a sua contística, Edgar Allan Poe: “[e]u tive influência de vários [...] escritores – Poe, contos de fadas.”⁷

Na entrevista à Lowe, Rubião reflete sobre a concepção de fantástico todoroviana, bem como sobre as diferenças entre o fantástico moderno e o tradicional:

Acho que a definição estruturalista de Todorov do fantástico é muito precária. O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é *muito diferente daquele do século dezenove*. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. *Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado*. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. *No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade*

⁶ Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowea-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 abr 2023.

⁷ Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/as-facanhas-de-um-escritor-magico-entrevista-a-alexandre-marino-e-francisco-mendes-1989>. Acesso em: 2 de abr de 2023.



como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria, se bem que os contos de fadas ainda sejam obras do melhor realismo fantástico, no sentido moderno ou antigo da expressão⁸. (grifos nossos)

Observa-se que, apesar da relutância em admitir a influência de Kafka sobre sua obra, Rubião reconhece o papel do tcheco como precursor do que se identificaria por fantástico moderno.

Em carta de dezembro de 1943 a Rubião, Andrade volta a compará-lo a Kafka, relatando sua dificuldade em compreender “esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia” (*apud* MORAES, 1995, p. 56), que seria comum a ambos. Andrade faz observações sobre essa “ficção ‘fantasia’” (*apud* MORAES, 1995, p. 57), em conformidade com o que pensam teóricos do fantástico, como Prada Oropeza e Todorov. Traçando paralelos entre o tcheco e o brasileiro, o autor de *Macunaima* observa:

Si, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extra-natural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não correspondendo ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, satírica, trágica, da ficção “fantasia”. (ANDRADE, 1943, *apud* MORAES, 1995, p. 56-57)

Tal observação de Andrade vai ao encontro do que aponta Prada Oropeza sobre os novos discursos fantásticos, já que, para o semiólogo boliviano, esses se estabelecem “na presença de ambos os códigos: o realista e o que o anula”⁹ (2006, p. 58, tradução nossa).

No final da carta de dezembro de 1943, Andrade opina sobre a obra rubiana: “[p]ois o meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, freqüentemente não me convencem, não por serem irrealis, mas por não serem suficientemente irrealis, suficientemente inesperados, é melhor dizer” (*apud* MORAES, 1995, p. 58). Percebe-se que essa observação parece estar em conformidade com o conceito de adaptação de Todorov, que pressupõe a passagem do sobrenatural ao natural, pois o escritor e estudioso modernista constata que os fenômenos insólitos são descaracterizados como tais, na obra rubiana, devido a uma certa naturalização.

Partindo de Prada Oropeza, Flavio García defende que,

⁸ Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowee-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 de abr de 2023.

⁹ “en la presencia de ambos códigos: el realista y el que lo anula”.



A instauração da incoerência, frente à racionalidade imanente no sistema literário real-naturalista, que conduziria determinada narrativa ao universo da literatura fantástica, [...] seria produto de procedimentos de construção discursiva, implicando eleição de estratégias. Trata-se da subversão intencional dos “elementos da discursivização”, por ele distribuídos em “temporalização” – aludindo à categoria tempo –, espacialização – a espaço –, actorialização – à personagem – e “níveis de relação ‘pragmática’” – às relações entre autor e leitor, sujeitos, e narrativa, objeto, que promoveriam a manifestação do insólito. (2014, p. 36-37)

Em *A metamorfose*, de Kafka, a narrativa inicia com destaque à transformação corporal sofrida pela personagem protagonista:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo da qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (1997, p. 5)

Gregor tenta se adaptar ao novo corpo, já que, ao acordar, percebe ter sido transformado em inseto. Ele busca provas de que não estaria sonhando, a fim de se assegurar de que aquilo era real. Observa o cômodo, “um autêntico quarto humano [...] [que] permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas” (1997, p. 5), e a janela, através da qual verifica a chuva. Diante da situação incomum na qual se encontra, pensa em voltar a dormir e esquecer “todas essas tolices” (1997, p. 5). Ao decidir se levantar da cama, percebe que:

ele era incomumente largo. Teria necessitado de braços e mãos para se erguer; em vez disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar. Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender; se finalmente conseguia realizar o que queria com essa perna, então todas as outras, nesse ínterim, trabalhavam na mais intensa e dolorosa agitação, como se estivessem soltas. (1997, p. 8-9)

A subversão da categoria personagem, além da transformação do corpo de Gregor, é evidenciada por outras mudanças por que passa, como a modificação da voz, que, segundo o gerente da firma em que trabalha, é “uma voz de animal” (1997, p. 15).

O processo de adaptação identificado por Todorov na narrativa kafkiana também pode ser observado no conto rubiano. Tanto em “Bárbara”, quanto em *A metamorfose*, tem-se a passagem do sobrenatural ao natural, com o fenômeno insólito sendo encarado com relativa naturalização e aceitação. Nesses textos, não é o aspecto absurdo, inaudito ou incoerente do fenômeno narrativo o que mais angustia sejam as personagens, seja o narrador ou o narratário e, mesmo, o leitor.

A maior parte do primeiro capítulo de *A metamorfose* retrata o esforço de Gregor para se levantar da cama e conseguir cumprir seu dia de trabalho: “[a]ntes de soar sete e um quarto preciso de qualquer modo ter deixado completamente a cama. Mesmo porque até então virá alguém da



firma perguntar por mim, pois ela abre antes de sete horas” (1997, p. 10). Não é o fenômeno insólito que o perturba, mas a impossibilidade de honrar seus compromissos laborais e prover sustento à família. Sua maior angústia advém da preocupação com aqueles que ama. Quando o gerente da firma em que trabalha vai até a sua casa, tenta se ajustar ao novo corpo e fazer o possível para abrir a porta do quarto:

Gregor deslocou-se devagar até a porta empurrando a cadeira, largou-a lá, lançou-se de encontro à porta, conservando-se em pé apoiado nela – as extremidades das suas perninhas tinham um pouco de substância adesiva – e ali descansou por um instante do esforço. Mas depois começou a girar, com a boca, a chave na fechadura. Infelizmente, ao que parecia ele não tinha dentes de verdade – com o que devia logo agarrar a chave? – mas em compensação as mandíbulas eram sem dúvida muito fortes; com a ajuda delas pôde de fato pôr a chave em movimento e não dar atenção ao fato de que estava seguramente causando alguma lesão em si mesmo, pois um líquido marrom saiu da sua boca, escorreu sobre a chave e pingou no chão. (1997, p. 15-16)

A primeira noite de Gregor como inseto é intranquila, uma vez que se pergunta como será o futuro de sua família agora que não pode sustentá-la – “como seria agora, se todo o sossego, todo o bem-estar, toda a satisfação chegassem assustadoramente ao fim?” (1997, p. 23). Abrigado debaixo de um canapé, pensa sobre o porvir. Suas angústias não decorrem de sua metamorfose, mas do sofrimento que causaria à família:

Ali passou a noite inteira, em parte num semissono do qual a fome continuamente o acordava com um sobressalto, em parte às voltas com preocupações e esperanças imprecisas que levavam à conclusão de que no momento precisava manter-se calmo e tornar suportáveis, pela paciência e pela máxima consideração com a família, as inconveniências que estava simplesmente compelido a lhe causar no seu estado atual. (1997, p. 24)

A família, confrontada com a metamorfose, também não se inquieta propriamente com o fenômeno. Apesar do choque e da repulsa iniciais, eles aceitam o fato com relativa resignação, buscando maneiras de prosseguir com a rotina, como se a transformação em inseto fosse algo a ser superado. Nos primeiros dias que se seguiram à metamorfose, a família discute sobre como proceder, “sobre como agora deviam se comportar” (1997, p. 26).

A irmã de Gregor, ao perceber que ele não havia bebido o leite que ela deixou no quarto, busca encontrar outras opções para alimentá-lo:

Ela trouxe, para testar o seu gosto, todo um sortimento, espalhado sobre um jornal velho. Havia ali legumes já passados, meio apodrecidos; ossos do jantar, rodeados por um molho branco já endurecido; algumas passas e amêndoas; um queijo que, dois dias antes, Gregor tinha declarado intragável; um pão seco, um pão com manteiga e um pão com manteiga e sal. Além de tudo ela ainda acrescentou a tigela – provavelmente destinada de uma vez por todas a Gregor – na qual havia despejado água. (1997, p. 24-25)



Observa-se que o espanto inicial se torna muito rapidamente superado. A família passa a procurar maneiras de reorganizar a rotina, naturalizando a transformação de Gregor em inseto.

A irmã é a única a demonstrar certa gentileza para com Gregor, enquanto a mãe parece ignorá-lo por conta do sofrimento que experimenta ao vê-lo metamorfoseado em inseto, e o pai lhe tem repulsa e desprezo. Ele passa, então, a viver escondido, confinado em seu quarto, que, com o passar do tempo, é transformado em uma espécie de depósito no qual os familiares guardam móveis e outros objetos que não mais lhes têm serventia.

Embora, no início, a irmã aja com certa gentileza, no final da narrativa, ela passa a encará-lo como contratempo, um inconveniente para a prosperidade da família, sentimento também compartilhado pelos demais. No último capítulo, enquanto a irmã toca violino para entreter três inquilinos que alugavam um quarto na casa, Gregor decide sair do seu esconderijo para apreciá-la, mas é flagrado. Os inquilinos, enojados, decidem encerrar o contrato de locação. Diante do ocorrido, a irmã declara:

— Queridos pais— disse a irmã e como introdução bateu com a mão na mesa —, assim não pode continuar. Se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos tentar nos livrar dele. Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura.

[...]

— Precisamos tentar nos livrar *disso* — disse então a irmã exclusivamente ao pai, pois a mãe não ouvia nada com a tosse. — Isso ainda vai matar a ambos, eu vejo esse momento chegando. Quando já se tem de trabalhar tão pesado, como todos nós, não é possível suportar em casa mais esse eterno tormento. Eu não aguento mais. (1997, p. 50-51, grifo do original)

Constata-se, então, a dissolução das relações afetivas e familiares. Gregor perde sua identidade humana, não é mais filho ou irmão, não é mais alguém, passando a ser coisa. Esquecem-se todos os seus esforços, por anos, para dar uma vida confortável à família.

O conto “Bárbara” é uma das narrativas de Rubião que se podem inscrever nos novos discursos fantásticos, conforme contingenciados por Prada Oropeza. Nesse texto, assim como em *A metamorfose*, subverte-se a categoria personagem. Em ambas, o fenômeno insólito está relacionado a uma mudança física, anunciada já no início do texto, no corpo da personagem. No conto rubiano, Bárbara engorda demasiadamente, não por comer em excesso, mas à medida em que faz pedidos absurdos à personagem-narrador, seu amigo de infância e, posteriormente, marido, o qual a atende conforme adequações inusitadas que faz. Segundo a história,

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, *se avolumando à medida que se ampliava sua ambição*. (2010, p. 27, grifos nossos)



Em “Bárbara”, a perturbação que aflige o narrador homodiegético, o marido da personagem protagonista, não é exatamente o fenômeno insólito em si – o aumento demasiado do tamanho e do peso da sua esposa à medida que seus desejos e caprichos sem cabimento são atendidos –, mas a frieza e a indiferença com que é tratado por ela, apesar dos esforços que faz para agradá-la: “[s]e ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania” (2010, p. 27).

O narrador naturaliza os pedidos absurdos da esposa, e a única tentativa que faz de desafiá-la é infrutífera, pois volta a ceder aos seus caprichos sem questionamentos, buscando demonstrações de afeto, completamente condicionadas à concretização dos desejos descabidos. A personagem descreve a reação de Bárbara ao ganhar um baobá que lhe havia pedido:

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele. (2010, p. 30)

O marido afirma que as demandas da companheira começaram quando os dois ainda eram crianças, mas que tais pedidos descabidos não o incomodaram enquanto “perdurou a natural in consequência da infância” (2010, p. 27). Afinal, “Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas” (2010, p. 27). Contudo, seu corpo aumenta de maneira insólita ao longo da narrativa, a ponto de o então marido hesitar em atender aos desejos despropositados, ameaçando abandoná-la. No entanto, o corpo de Bárbara continua a sofrer modificações, apesar da recusa do marido em satisfazer aos seus caprichos:

Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. *Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre*. Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranquilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho. (2010, p. 28, grifos nossos)

Com a notícia da gravidez, o marido esperava que ela abandonasse definitivamente suas “estranhas manias” (2010, p. 28), mas temia que “a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia” (2010, p. 28), o que poderia causar a morte do bebê. Por isso, implora que lhe peça algo. Ela pede o oceano, e ele, para atendê-la, embarca “no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral” (2010, p. 28).

O corpo de Bárbara continua a passar por insólitas modificações durante a gravidez:

As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de gordura que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma



mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo. (2010, p. 28-29)

O tema da dissolução das relações familiares e afetivas também está presente na narrativa de Rubião, pois Bárbara é incapaz de manifestar afeto pelo marido, salvo em raras demonstrações logo após ter um de seus descabidos desejos atendidos. O mesmo se dá em relação ao filho, que rejeita “por não o ter encomendado” (2010, p. 29). No final do conto, o narrador reconhece que jamais conquistaria o amor da esposa – “[m]uito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre” (2010, p. 30).

Os pedidos desmedidos de Bárbara e as atitudes absurdas do marido para concretizá-los sem grandes questionamentos levam a família à ruína financeira. Ele ainda tenta alertá-la de que seus caprichos ocasionariam a morte do filho, mas ela não se importa:

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

— Seria tão feliz se possuísse um navio!

— Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

— *Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo.* (2010, p. 30, grifos nossos)

Para Todorov, o narrador mais conveniente ao gênero fantástico é a personagem protagonista da história – o autodiegético. Segundo o teórico, esse tipo de narrador

convém, pois, perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir [...]. Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida. [...]. Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode ser reconhecer. (2017, p. 91-92)

Um narrador-personagem em primeira pessoa seria, portanto, o mais favorável à hesitação, já que o seu discurso tem um “estatuto ambíguo” (TODOROV, 2017, p. 94), pois, embora não se espere que ele minta, sabe-se que essa possibilidade existe, por se tratar de uma personagem que tem grande envolvimento com os fatos narrados. Desse modo, “a hesitação pode nascer no leitor”



(TODOROV, 2017, p. 94). No texto de Kafka, tem-se um narrador heterodiegético, e, no de Rubião, um homodiegético. Tanto na narrativa kafkiana, quanto na rubiana, o narrador cumpre, no entanto, o papel de ressaltar a falta de espanto das personagens diante do acontecimento inaudito, bem como o caráter banal que o evento insólito adquire.

Desse modo, conclui-se que, tanto em *A metamorfose*, quanto em “Bárbara”, é possível constatar que a naturalização, aceitação e resignação se seguem à manifestação do fenômeno insólito – que Todorov chama de sobrenatural ao se debruçar sobre a narrativa kafkiana. Nesses textos, nenhuma personagem experimenta a hesitação, impossibilitando, assim, que, por sua própria inexistência, seja transmitida ao leitor intratextual e chegue, finalmente, ao leitor extratextual. Como Todorov afirma, “[e]is em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (2017, p. 183). Tal diferença também pode ser constatada no conto rubiano.

Nas narrativas kafkiana e rubiana, os fenômenos insólitos que emergem em seus mundos ficcionais rompem com os referentes acessados no mundo objetivo de base, especialmente pela subversão intencional da categoria personagem. Nos dois textos, a ordem realista é rasurada, exigindo uma nova atitude estética, um sem sentido, uma razão da desrazão.

Todorov afirma que, se “anteriormente o herói com que se identifica o leitor era um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação seja fácil e possamos com ele nos surpreender diante da estranheza dos acontecimentos), [...] [em *A metamorfose*], é a própria personagem principal que se torna fantástica” (2017, p. 182). O mesmo também pode ser observado no conto de Rubião, pois o principal fenômeno insólito da narrativa está relacionado à mudança física no corpo de Bárbara.

Sejam como representantes da “ficção ‘fantasia’”, segundo Andrade observou, ou dos “novos discursos fantásticos”, conforme propostos por Prada Oropeza, os textos de Kafka e de Rubião se inserem em uma tendência diferente daquela primeira observada por Todorov nos autores fantásticos dos finais do século XVIII até o princípio do XX, por ele denominada de fantástico tradicional ou clássico. Assim, ainda que o escritor mineiro tenha relutado em aceitar comparações com o tcheco, suas obras se aproximam. Kafka é apontado, por Todorov, como precursor do fantástico moderno, e Rubião, por Candido e pela tradição crítica brasileira, como um dos principais nomes da literatura fantástica nacional.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. O lugar de Murilo Rubião na literatura brasileira: um ponto fora da curva? *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, p. 11-34, 2021.

BERCHEZ, Amanda. O fantástico caso de Murilo Rubião na história da literatura brasileira. *Revista Crítica Histórica*, Maceió, n. 22, p. 422-456, 2020.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico – gênero. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022a. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-genero/>. Acesso em: 10 maio 2023.



GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico – modo. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022b. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/fantastico-modo/>. Acesso em: 10 maio 2023.

GARCÍA, Flavio. Estratégias de construção narrativa e novos discursos fantásticos na ficção de Mia Couto: suas incoerentes personagens insólitas. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 35-45, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4996/16133>. Acesso em: 28 abr 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (orgs.). **Novas palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 276-291. Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/?download=1&kccpid=1566&kcccounthttp://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/novas_palavras_da_critica.pdf. Acesso em: 28 abr 2023.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz** – cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. **Semiosis II**, México, n.3, p. 54-76, 2006.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROAS, David. Fantástico – categoria. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/fantastico-categoria/>. Acesso em: 10 maio 2023.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião** – obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOARES, Marcelo Pacheco. Rubião por Rubião: a poética muriliana em um conto metalinguístico. **Literartes**, São Paulo, n. 6, p. 87-107, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/116508/122613>. Acesso em: 22 abr 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowee-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 abr 2023. <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/as-facanhas-de-um-escriptor-magico-entrevista-a-alexandre-marino-e-francisco-mendes-1989>. Acesso em: 2 abr 2023.