

05

O SONHO DE GREGOR SAMSA

Lívia Penedo Jacob (UERJ)

*Recebido em 28 set 2017.**Aprovado em 24 out 2017.*

Lívia Penedo Jacob é Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ (2016-2020). Mestre em Linguística pela PUC Rio com apoio financeiro do CNPQ (2008-2010), tendo pesquisado formação de palavras e teoria lexical. Graduiu-se e licenciou-se em Letras Português-Literaturas pela UERJ (2003-2007) quando foi bolsista do Programa de Estudos Galegos (PROEG). Atualmente pesquisa Literatura Contemporânea com ênfase em pós-colonialismo e alteridades na literatura indígena e nos autores Bernardo Carvalho e Milton Hatoum.

Resumo: Neste artigo, empreenderei uma leitura crítica sobre “Samsa Apaixonado”, do escritor japonês Haruki Murakami, conto que se encontra em *Homens sem Mulheres*, livro homônimo a um título de Ernest Hemingway e cuja contextualização cultural buscarei explicar a partir das conclusões publicadas em *The Fantastic in Japanese Modern Literature*, de Susan Napier. Em “Samsa Apaixonado”, um inseto acorda metamorfoseado em Gregor Samsa durante certa manhã. A intertextualidade explícita com *A Metamorfose* de Franz Kafka enseja uma série de reflexões sobre as implicações de um texto fantástico construído a partir de referências textuais canônicas da própria ficção fantástica. Procuro explicitar, então, o significado desta meta-metamorfose, correlacionando-a com estudos de Todorov e Roas sobre esse gênero literário e a

partir das leituras referenciais à obra kafkiana feitas por alguns autores tais como Camus, Flusser, o próprio Todorov, dentre outros.

Palavras-chave: Haruki Murakami; Kafka; Metamorfose; Literatura Fantástica.

Abstract: In this paper, I present a critical view over “Samsa in love”, by Haruki Murakami. This short story is part of Murakami’s *Men without women*, a book whose title is a reference to Ernest Hemingway’s same name book, provoking the misunderstanding that as lectors, we are facing a Western publication. Thus, to understand this story under a cultural Japanese point of view, I used as theoretical background, *The Fantastic in Japanese Modern Literature*, by Susan Napier. According to the first paragraph of “Samsa in love”: “He woke to discover that he had undergone a metamorphosis and become Gregor Samsa”. The intertextuality with Kafka’s *Metamorphosis* is a renewal, once this is a fantastic fiction created from canonical references of Fantastic Literature. Therefore, I try to explain the meaning of this meta-metamorphosis, correlating it to Todorov’s and Roa’s points of views. Yet, I retake some canonical lectures on Kafka’s metamorphosis written by Camus, Vilém Flusser and Torodov.

Keywords: Haruki Murakami; Kafka; Metamorphosis; Fantastic Literature.

Se ainda vivêssemos na época das fotografias feitas com películas, poderíamos dizer que “Samsa Apaixonado”, de Haruki Murakami, é o negativo de *A Metamorfose*, de Franz Kafka. A analogia, porém, não pode ser aplicada porque as metáforas envelhecem. Ou se tornam baratas. Mas nem todas.

É nesse sentido que a criação do escritor japonês é uma ode à perenidade da mais famosa das obras do tcheco que fora

considerado por Nabokov “o maior autor da língua alemã”. O estado de permanência atravessa a narrativa e toca o personagem-corpo da obra, Gregor Samsa, que ressurge no texto de Murakami meta-metamorfoseado. A transformação dessa vez se dá surpreendentemente na ordem inversa: um inseto acorda um dia convertido em Gregor Samsa.

A construção narrativa intertextual torna-se plenamente plausível porque em *A Metamorfose* a morte do inseto é consentida, ocorrendo um “falecimento voluntário” ou uma mera “saída de cena” de Gregor. Assim, “Samsa Apaixonado” pode ser lido como uma hipótese imaginativa sobre o texto kafkiano – o inseto não teria morrido e se desmetamorfoseia. O conto integra a compilação *Homens sem Mulheres*, cujo título faz alusão explícita à obra homônima de Ernest Hemingway. Na variada produção de Haruki Murakami, aliás, não são poucas as referências ocidentais, muitas vezes voltadas à arte pop contemporânea. Na referida obra, por exemplo, os títulos de dois contos – “Drive my car” e “Yesterday” – remetem o leitor a músicas do conjunto britânico The Beatles.

Kafka à beira mar, publicado no Japão em 2002 e no Brasil em 2008, é obra anterior de Murakami que faz menção ao autor tcheco. O título traz o nome do principal personagem do romance: Kafka Tamura, um jovem criado sem mãe que foge de casa para encontrar sua genitora e escapar do relacionamento conturbado estabelecido com o pai. Embora o romance seja lido sob a ótica do fantástico e dialogue indiretamente com *O Veredicto* e *Carta ao Pai*, *Kafka à beira mar* apenas referencia a obra de Franz Kafka, enquanto “Samsa Apaixonado” a reverencia, reelaborando-a com extrema delicadeza.

A primeira frase do conto de Murakami é uma paráfrase, e soa tão inusitada quanto a abertura de *A Metamorfose*: “Quando certa manhã acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em Gregor Samsa” (MURAKAMI, 2015, p.97). Todo o cenário do quarto de Gregor durante os momentos finais de sua vida é reconstruído à perfeição na narrativa e, desta forma, o inseto acorda homem em um ambiente já sem mobília, fragmentado e enodado. “Desinsetizado”, Gregor assume que nada sabe: “Então, antes de me tornar Gregor Samsa, quem fui eu? O que fui eu?” (MURAKAMI, 2015, p.97).

Esse é o primeiro ponto de contato entre o Gregor Samsa de Murakami e o de Kafka. Em *A Metamorfose*, o excessivo conhecimento de Gregor o conduz à tragédia, pois quanto mais ciente de sua situação, de seu corpo metamorfoseado, da realidade familiar e social na qual estava inserido, mais sua condição abjeta se explicita e se agrava, ficando ao fim relegado à miserabilidade de uma não existência. Conforme relembra Helio Pellegrino: “Gregor Samsa é um alienado que, no ato de sê-lo, assume sua alienação e a esgota, exprimindo-a toda, ao mesmo tempo que desmascara as forças alienantes que a esmagam” (1968, s/p). O Gregor Samsa de Haruki Murakami, em oposição, parece se respaldar em uma inocência pueril ao assumir a ignorância de estar no mundo. Mas a pergunta filosófica – “quem eu era antes da metamorfose?” – é a dúvida que permeia toda a obra de Kafka e que se repete em Murakami.

A esse respeito, Juliano Garcia Pessanha, em texto que escreveu adotando como voz narrativa de primeira pessoa a própria figura de Kafka, revela a recorrência da questão existencialista na obra do autor:

Ontem mesmo, lá no bar, com o Werfel, o Max¹ e os outros, eu os via tanto que me assustava!! Eu os percorri um a um e fui soletrando a identidade deles até que chegou a minha vez e eu percebi que seria impossível dar a mim mesmo alguma localização. Levantei-me e fui até o banheiro e pude, então, perceber que o meu umbigo era um ponto de interrogação. E mais, ao olhar melhor e mais detidamente para meu umbigo, notei que nele se abria um buraco sem fim. (2015, s/p)

Seguindo essa lógica, na obra de Kafka, o inseto se dá conta de quem era a partir da perda de sua identidade, ou seja, ele existe por meio daquilo que deixou de ser. É com sua transformação em inseto asqueroso que Gregor Samsa compreende a posição desprezível que ocupou ao longo dos anos no seio de sua família, sendo visto tão somente como mero sustentáculo econômico e tendo suas necessidades emocionais ignoradas. Em seu ambiente de trabalho, Gregor igualmente se reduz a uma força produtiva que, a partir do momento que se torna inválida, é totalmente descartada pelo sistema de produção capitalista. Em decorrência dessa consciência, em *A Metamorfose* o nojo inicial causado pela figura repugnante de um inseto gigantesco vai lentamente sendo transferido para os demais personagens da história que revelam toda a sua crueldade e frieza. A empatia do leitor para com o inseto, algo que seria inicialmente impensável, é construída ao longo da leitura, na medida em que o autor estabelece a incerteza de nossas relações como única certeza possível. No mundo em que o sólido se desmancha no ar, a consciência de que estamos cercados exclusivamente pela fragilidade dos elos sociais, revela a inevitabilidade de que, cedo ou tarde, cairemos em um abismo.

1 Franz Viktor Werfel e Max Brod, ambos escritores e amigos de Kafka.

Porque o leitor é conduzido a crer na plausibilidade e na naturalização de uma situação absurda, torna-se inevitável o riso inicial, dado o ridículo de alguém, algum dia, acordar transformado em um inseto. Esse riso, porém, contém uma autoironia, pois se Gregor só soube quem ele era depois de não mais sê-lo, não sabemos, então, quem somos. E provavelmente nunca o saberemos, só nos restando o choro ou a gargalhada. Reside aí um elemento evidente de humor judaico que na ficção kafkiana se torna extremamente refinado.

Sobre esse tipo de humor, no artigo “Jewish? You Must be joking” (2009), Linda e Hershey Friedman afirmam que os judeus não constituem uma raça, uma vez que geneticamente não estão ligados por traços de DNA característicos. Por outro lado, tampouco se pode falar em uma “cultura judaica” exclusiva que integre todos aqueles que se denominam judeus. Indo além, os autores estabelecem que nem mesmo uma fé comum pode ser apontada como interseção entre as diferentes pessoas desse grupo, uma vez que há vários judeus, a exemplo de Kafka, que são ateus e não compartilham das crenças talmúdicas. Os Friedman concluem que somente as práticas ritualísticas cotidianas conhecidas pelas comunidades geram identificação entre estas e, para além desse elemento, apontam a literatura (não religiosa) e o senso de humor judaico como um elemento coesivo:

Então, talvez os judeus não possam ser bem definidos como raça, religião coesa, cultura própria nem nação. Nós, porém, nos identificamos uns com os outros – certamente porque nos opomos ao anti-semitismo. De alguma forma, estamos conectados pela noção de legitimidade

de certos rituais – quer os pratiquemos ou não, quer acreditemos neles ou não; ou ainda por uma história de opressão compartilhada, e de alteridade; pode ser ainda por uma literatura comum – pois afinal de contas, somos pessoas literatas; outro motivo seria o senso de humor compartilhado. (2009, p.10 - tradução minha)²

Essa forma de humor, calcada na auto-ridicularização por parte daquele que é oprimido objetivando revelar sutilmente a ridicularização ainda maior do sujeito opressor, está presente em *A Metamorfose*. Justamente por isso, conta-se que quando o autor leu a novela pela primeira vez a seus amigos, a zombaria teria sido generalizada. Junte-se a esse fato conhecido, outro. Para Gustav Janouch, Kafka teria dito que a história não se tratava de uma confissão. Posteriormente, porém, teria declarado que a novela se referia aos percevejos de sua família e não a si mesmo³, declaração que por si só constitui extremo deboche, visto que não se fala da família a qual se pertence sem falar em nome próprio – o que em Kafka, aliás, é renitente⁴. Mas o inseto de Murakami difere do inseto de *A Metamorfose*, pois após se metamorfosear em gente, se vê em sua própria casa, sem que lá encontre nenhum membro familiar.

2 No original - So, perhaps Jews are not quite a defined race, not quite a cohesive religion, not quite a distinct culture, not quite a nationality. We are, however, an identifiable people (am) – certainly, to the anti-Semite. Somehow, we are connected to each other be it by recognized ritual, whether we all do these rituals or not, whether we all believe in what we're doing or not; be it shared history of oppression and otherness; be it a common literature – we are, after all, the people of the book; be it by a shared sense of humor.

3 KAFKA: 2016, pp 22. Ver nota do tradutor.

4 Muitos teóricos veem a figura de Kafka em vários de seus personagens. O quarto de Samsa, por exemplo, se assemelha ao quarto onde viveu o autor. Muitos de seus personagens também parecem referenciá-lo nos nomes que carregam como Joseph K (Kafka?) de *O Processo* e o personagem de *O Castelo*, apresentado simplesmente como K.

A famosa frase de Gide – “famille je vous hais”⁵, não se aplica, portanto, ao ditoso “percevejo” transmutado em Samsa. Nesse universo paralelo ao de Kafka, o homem recém-nascido ou renascido percebe que à sua volta “não havia ninguém. Tudo estava silencioso como o fundo do oceano” (MURAKAMI, 2015, p.99). Sem família, o mundo de Samsa entra em um profundo equilíbrio, uma perfeição celestial, similar àquela vivida por personagens de contos de fadas. É assim, por exemplo, que ao sentir fome, ele apenas se dirige à sala de jantar, onde encontra cinco pratos de refeição magicamente postos: “O café da manhã estava pronto, as pessoas estavam prestes a iniciar a refeição, mas de repente ocorreu algo inesperado, e todas elas se levantaram e foram para algum lugar — era essa a impressão que dava. E não tinha passado muito tempo desde então” (MURAKAMI, 2015, p.99).

Dentre as possibilidades de leitura que insurgem, pode-se depreender inicialmente que Murakami estaria retratando o retorno do Gregor Samsa kafkiano à sua forma humana original. Essa parece ser a suspeita do narrador, que aposta na memória do personagem para justificar por que esse conhecia intuitivamente a necessidade de cobrir sua nudez: “Por alguma razão ele sabia disso. Não era nenhuma suposição, nenhum conhecimento, era pura percepção. Samsa não sabia de onde, nem por qual canal vinha essa percepção. Talvez fosse parte da lembrança que voltava” (MURAKAMI, 2015, p.99-100 - grifo meu). No entanto, o *status quo* do protagonista de *A Metamorfose* não existiria em uma casa vazia e sem as obrigações laborais rotineiras. A partir da leitura da obra tcheca, seria então mais coerente entender “Samsa Apaixonado”

5 Família, eu vous odeio. A frase está na obra *Les nourritures terrestres e les nouvelles nourritures* de 1897, traduzida para o português como “Os frutos da Terra”.

como pertencente a um imperturbável universo onírico. Outro trecho, aliás, descreve um estado de confusão mental similar àquele experimentado durante o sono: “Parecia que ele observava o próprio presente estando no futuro, como se fosse uma lembrança: havia essa estranha dualidade do tempo. Parecia que a experiência e a lembrança circulavam dentro de um ciclo fechado, indo e vindo” (MURAKAMI, 2015, p.100).

Em “O parasita da família”, Modesto Carone (2007, p.237), tradutor de Kafka, enfatiza que quando Samsa pergunta, ao se dar conta que se transformou em inseto – “o que aconteceu comigo?” –, o narrador é categórico em afirmar que “não era um sonho”. Nos dizeres de Todorov, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2006, p.147). Assim, a impertinência do “sonho” na obra de Kafka é relevante para mantê-la no plano do universo fantástico, não a trazendo de volta para uma estética realista. No conto japonês, no entanto, a hipótese do sonho não inviabilizaria o viés maravilhoso da história narrada; ao contrário, o potencializaria, pois se trataria do sonho de um personagem cânone da literatura fantástica. No entanto, Murakami também revela que: “Ele acordara nesse colchão como Gregor Samsa. Não era sonho” (2015, p.104).

A narrativa de Murakami é, portanto, uma fantasia sobre o fantástico, pois, se acordar transformado em inseto é algo inverossímil para nossas crenças, o mesmo pode ser dito sobre a transformação súbita de um inseto em ser humano. Mas Murakami é duplamente fantástico porque igualmente inverossímil quando lido a partir da realidade kafkiana com a qual dialoga, ou seja, aquela

construída em *A Metamorfose*, na qual o retorno do protagonista à forma humana é uma absoluta utopia. “Samsa apaixonado” não se pretende uma extensão da novela tcheca, mas é desta uma intenção, ou seja, trata-se de um conto sobre a obra kafkiana, porém não se limita à mesma.

Retomando a questão familiar, em *A Metamorfose*, a redenção do personagem principal só ocorre a partir de sua própria emulação, muito embora fosse ele um animal que não se prestava ao sacrifício⁶. Paradoxalmente, somente a sua morte garante um final feliz para a história, tanto para ele, que se liberta do peso de existir, como para os parentes, para quem ele havia se tornado um fardo. Em “Samsa Apaixonado”, quem aparentemente morre é a família do protagonista. Ou dessa vez, são eles que saem de cena, talvez partindo em uma viagem de verão, tal como na narrativa original, e não retornando mais. Sozinho e sem memória dos fatos anteriores à sua metamorfose, Gregor Samsa coloca um roupão para se livrar do frio e cobrir sua nudez. Abre a porta de sua casa, sem ter plena ciência de nenhum dos atos que pratica, quando a campainha toca. Entra em contato, então, com uma moça que ali estava, uma prestadora de serviços que combinara preteritamente com seus pais o conserto de uma das fechaduras da casa. A chaveira, contraponto feminino do único personagem da história, não é descrita como feia, já que o narrador não toma como ponto de vista o conceito estético vigente no mundo atual. Ela é, então, narrada tão somente como uma mulher de aparência juvenil, na faixa dos

6 Nos dizeres de Modesto Carone, a palavra que define Gregor Samsa no primeiro parágrafo da novela kafkiana – *Ungeziefer* – traduzido para o português como “inseto monstruoso”, também possui o sentido original pagão de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”. C.F. CARONE: 2007, p.242.

vingte anos, baixinha e corcunda que eventualmente contorcia o corpo devido à sua deficiência física, em uma imagem que nos remete ao movimento de um inseto: “Quando fazia isso, os braços se moviam para todos os lados, como quem pratica uma forma diferente de natação. Por alguma razão esse movimento fascinou e perturbou muito o coração de Samsa” (MURAKAMI, 2015, p.105).

O coração de Samsa se perturbou e seu corpo reagiu por meio de uma ereção. Em meio a seu estado de letargia, o personagem ignora o que estaria de fato acontecendo, mas sua “protuberância” é quase que imediatamente percebida pela mulher. Segue-se a esse fato um diálogo absolutamente *nonsense*, em que os dois personagens, desprovidos de cascas, se apresentam tal qual são. Samsa está naturalmente despido, pois é dotado de nada, somente de seu pênis. Além do próprio falo que fala a si e ao mundo a localização de sua potência criativa, o personagem não possui nenhuma outra referência que o situe no mundo onde se encontra, já que aparentemente perdeu sua memória e não sabe o que era antes de ser inseto. A mulher, por sua vez, ameaçada pela imagem do pênis ereto sob o roupão, expõe agressivamente seus medos e traumas, revelando-se vítima de abusos masculinos: “Eu tenho quatro irmãos mais velhos que não prestam, e desde que eu era pequena cansei de ver essas coisas. Eles acham engraçado e me mostram de propósito. Eles não prestam mesmo. Então posso dizer que estou acostumada” (MURAKAMI, 2015, p.106).

Notamos, aqui, uma inversão curiosa. Ora, a tradição literária de diversas culturas reservou ao feminino o lugar de passividade, dentro do qual haveria a obrigação de recolhimento e de aceitação contínua de todas as imposições masculinas. O útero acabou por

ser associado ao local de entrada ou saída daquilo que é sujo ou mesmo de transmutação e purificação do mundo⁷. Mas Samsa ouve placidamente a mulher, sem a ela reagir, servindo-lhe de depósito para a confissão das injustiças e discriminações que sofreu por conta de sua deficiência. O comportamento masculino, ao contrário do que se poderia supor, não se reveste, nesse caso, de nenhuma passividade: o pênis de Samsa se mantém ereto durante toda a presença da mulher sem nenhuma intimidação, se assemelhando aos misteriosos monumentos fálicos de adoração religiosa existentes na Antiguidade. O órgão se erige em sinal de paz, sem qualquer violência, e ao se manter impassível diante da defesa feminina, demonstra sua disposição a aguardar pacientemente por aquilo que deseja. Ao perceber a espontaneidade e a ingenuidade de Samsa, que responde seus insultos sem reagir aos mesmos, a mulher vai aos poucos abrandando sua postura encouraçada, podendo-se dizer que ela mesma começa, então, a também se metamorfosear e a abrir seu casulo: “seu tom de voz já não era tão frio como antes” (MURAKAMI, 2015, p.107).

Acredito na necessidade de salientar que “Samsa Apaixonado” tem por cenário uma Praga sitiada, sendo-nos possível precisar o espaço da narrativa, mas não exatamente o tempo em que ocorre⁸.

7 Nesse sentido, podemos pensar em narrativas fantásticas contemporâneas da cultura japonesa que apresentam mulheres parindo aliens. Vide NAPIER (1996) sobre *Poruno Wakusei no Sarumonera Ningen*, de Yasutaka Tsutsui.

8 Algumas possibilidades: 1) Resistência tcheca aos nazistas em 1942 que afetou principalmente as cidades de Lidice e Lezaky, tendo levado mil judeus a um campo de concentração. 2) Invasão em 1968 da antiga Tchecoslováquia pelos países membros do Pacto de Varsóvia a fim de deter a Primavera de Praga. 3) Menos provável, mas também possível é que a referência seja ao “Bombardeio de Praga”, episódio que ocorreu em 1945 quando as forças aéreas norte-americanas atacaram a cidade, matando milhares de pessoas. Posteriormente o bombardeio fora declarado “uma falha”. A “ocupação” e “estado de sítio” descrito na obra pode, ainda, não possuir nenhum paralelo histórico e ser totalmente ficcional.

Esse elemento é assaz relevante porque Susan Napier em *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, estudo que empreendeu sobre as narrativas fantásticas publicadas no Japão até os anos 90, estabelece uma divisão de ordem temática entre as produções anteriores à segunda guerra mundial e aquelas que sucederam àquele período histórico:

Enquanto que no pré-guerra as mulheres (retratadas na ficção japonesa) ofereciam uma alternativa à modernização, tanto na forma ativa das heroínas vingativas de Kyōka como mais passivamente nas produções de Tanizaki e Sōseki que conectaram a imagem da mulher à natureza e à tradição japonesa, a mulher na ficção produzida no pós-guerra não parece oferecer qualquer oportunidade nem de vingança contra o mundo moderno, nem como forma de escapismo. Ao contrário, as mulheres aparentemente se converteram no “outro”, inalcançável e até demoníaco⁹. (1996, p.57 - tradução minha)

A escolha de um cenário bélico para ambientar a história, portanto, não é infundada, já que a ficção fantástica japonesa contemporânea, portanto, é marcada por uma dicotomização quanto à identidade de gênero iniciada após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki. As mulheres passam a ser retratadas pelos autores como seres grotescos, metamorfoseados, deformados ou alienígenas e fantasmas ameaçadores. Em outro paradigma, reside a recorrência de personagens masculinos sem mulheres, por vezes

9 No original: “Whereas in the prewar period women offered an alternative to modernization, either actively in the form of Kyōka’s avenging heroines, or more passively in the works of Tanizaki and Sōseki which linked women to nature and the traditional Japanese past, women in the fiction of the postwar period do not seem to offer opportunities for either vengeance against the modern or escape from the modern. Instead, women seem to have become increasingly Other, unreachable, even demonic”.

sentimentalmente marcados pela desilusão de relacionamentos passados. A escrita empreendida por autoras, por seu turno, tangencia a mesma problemática, porém, nesse caso, são os personagens masculinos que se apresentam como figuras paternas ausentes ou se materializam em amores não correspondidos: “Nos trabalhos examinados nesse capítulo, produzidos por escritores e escritoras, todas as formas de amor, desde a maternal à sexual, parecem ter se tornado grotescas paródias de si mesmas, enfatizando a falta de conexão entre os seres humanos”¹⁰ (NAPIER, 1996, p.59 - tradução minha).

A análise de Napier, embora publicada há mais de duas décadas, condiz perfeitamente com as produções mais recentes de Murakami. O livro *Homens sem mulheres*, conforme o próprio título anuncia, comporta uma série de contos cuja temática versa justamente sobre a solidão masculina e o fracasso das relações matrimoniais. “Samsa Apaixonado” é exceção ao tom pessimista da obra. Napier, aliás, classifica Murakami como um autor que foge aos padrões da ficção japonesa por ela analisada, por apresentar, em alguns momentos, uma visão mais colorida sobre a realidade: “Alguns retratos positivos das mulheres existem na fantasia contemporânea de autores masculinos, certamente, e mais explicitamente nos trabalhos de Murakami Haruki, cujas mulheres são notáveis pelas personalidades independentes que possuem”¹¹ (NAPIER, 1996, p.59 - tradução minha). Essa perspectiva mais branda sobre a vida

10 No original: In the works examined in this chapter, by male and female writers, all forms of love, from maternal to sexual, seem to become grotesque parodies of themselves, emphasizing the lack of connection between human beings.

11 “Some positive portrayals of women do exist in contemporary male fantasy, of course, most notably in the works of Murakami Haruki, whose women are memorable for possessing their own independent personalities”.

é sentida no conto aqui analisado, especialmente quando o Samsa Harukiano é contraposto ao de Kafka.

A despeito das diferenças delimitadas, no entanto, nas duas obras encontramos o elemento primordial da literatura fantástica segundo definição cunhada por Roas: “A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (2014, p.67). Mas é preciso, claro, levar em conta as singularidades da literatura fantástica japonesa, muito bem lembradas por Napier:

A literatura fantástica japonesa explora mais do que qualquer outro gênero aquilo que é provavelmente o mito mais importante do Japão moderno. Esse mito segundo o qual o Japão é uma sociedade puramente hierárquica, estável, dentro da qual todos conhecem o lugar que ocupam e as autoridades demonstram saber o que é melhor. O fantástico japonês, desde a literatura tradicional aos populares mangás, subvertem esse mito em diversos níveis¹². (1996, p.222 - tradução minha)

Os parâmetros de definição sobre o fantástico na literatura começaram a ser discutidos a partir do estudo de Todorov com a publicação da obra *Introduction à la littérature fantastique*, publicado em 1970. Muito do que escreveu o autor, acabou por ser contestado por aqueles que o sucederam. Cito novamente Roas e Napier. Roas define como incompleta a análise de Todorov sobre a

12 “Contemporary Japanese fantasy explodes out of any single genre to take on what is perhaps the central myth of modern Japan. This myth is that Japan is a purely hierarchical, stable society in which all know their place and authority figures know what is best. The Japanesefantastic, from pure literature to popular manga, subverts this myth on every level”.

obra de Kafka: “Todorov (...) não leva em conta que a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado” (ROAS, 2014, p.65). Napier, por sua vez, assume que a obra inaugural sobre o fantástico não deu conta de todo o desenvolvimento desse tipo de literatura, embora reconheça a sua relevância:

Conforme já apontado por muitos críticos de Todorov, sua teoria, embora brilhante, é extremamente limitadora. Poucos trabalhos podem de fato manter a hesitação fantástica ao longo de todo o texto. O interessante, contudo, é que a literatura japonesa possua alguns exemplos sublimes desse tipo [...]. (1996, p.7 - tradução minha)¹³

Ainda que a visão de Todorov sobre Kafka seja contestada por autores como Roas, as análises sobre a obra do autor tcheco anteriores à publicação de *Introduction à la littérature fantastique* eram mais limitadas às questões subscritas aos temas religiosos que lhe são pertinentes. O texto de Camus “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, publicado em 1943, envereda por essa ótica, podendo o mesmo ser dito sobre a leitura empreendida pelo filósofo tcheco Flusser em “Esperando por Kafka”, texto de 1961. A exemplo:

A teologia que esta mensagem descortina diante de nossa visão estarecida tem vários pontos de contacto com as teologias das nossas religiões tradicionais, mas se distingue delas quanto ao seu clima: o clima da vida humana é o da angústia não mitigada por qualquer esperança, e o clima das hostes divinas é o nojo. (FLUSSER, 1961. s/p)

13 As many critics of Todorov have pointed out, his theory, although brilliant, is an extremely limiting one. Few works can actually maintain the fantastic hesitation throughout the entire text. Interestingly, however, Japanese literature contains some superb examples of this type [...].

Todorov foi, então, o primeiro a chamar a atenção para o fato de que *A Metamorfose* de Kafka não devia ser lida como mera alegoria textual, o que serviu para estabelecer novos parâmetros de estudo sobre a obra:

Pode-se certamente propor várias interpretações alegóricas do texto; este porém, não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela. Já se disse muitas vezes à propósito de Kafka: suas narrativas devem ser lidas antes de tudo como narrativas, no nível literal. O acontecimento descrito em “*A Metamorfose*” é tão real quanto qualquer outro acontecimento literário. (2007, p.180)

A Metamorfose, portanto, é muito mais antítese¹⁴ do que metáfora, pois apresenta dentro de um mundo aparentemente real, aquilo que a ele se opõe. A inverossimilhança e o absurdo acabam por parecer tão naturais que nos fazem questionar o que venha a ser a realidade dentro da qual estamos inseridos. Mas o oposto da contradição antitética não é a tese e sim a tautologia. Por isso, o mundo onde está situado o Gregor apresentado por Haruki Murakami não é um mundo lógico, mas um mundo tão ilógico quanto o de Kafka, e que, de certa forma, equivale paralelamente a este, embora pelo lado reverso.

E como esses universos se tangenciam? Tanto o Gregor Samsa kafkiano quanto o harukiano são corpos explicitados. Em *A Metamorfose*, trata-se de um corpo gigantesco, que representa a morte, a impotência, a passividade. O grotesco que não pode ser escondido. Gregor, o inseto, não possui mais presente nem futuro, somente o passado que ignorou anteriormente e com o qual precisa

14 Em grego, “aquilo que está oposto à criação”, do ἀντί “contra” + θέσις “posição”.

dramaticamente lidar a partir de sua transformação em criatura repugnante. Essa morte advém, em partes, da sua incapacidade em suportar as relações familiares conturbadas que o cercam. Em “Samsa Apaixonado”, o corpo floresce cheio de vitalidade, resvalando um potencial para a criação ativa de uma nova realidade: “este mundo aguardava o seu aprendizado”, conclui o autor ao final do conto. Samsa conquista sua independência e, sem sua família, é um pênis ereto que não pode ser escondido. Ele está vivo em um mundo já morto, assolado por uma guerra, segundo lhe revela a chaveira: “Mas a cidade está cheia de soldados armados, e grandes tanques de guerra estão parados em vários lugares. Há postos de controle em todas as pontes, e muitas pessoas estão sendo presas” (MURAKAMI, 2016, p.106). Onde há tanques apontados para todos os lados, Gregor aponta seu pênis em sinal de paz, como símbolo de criação de um mundo melhor possível, ou ao menos, um mundo outro.

Em Haruki Murakami, enxergo o desenvolvimento de um viés da obra de Kafka devidamente notado por Flusser (“Esperando por Kafka”) e por Camus; o chamado do leitor à esperança:

Kafka recusa a seu deus a grandeza moral, a evidência, a bondade, a coerência, mas é para melhor se lançar em seus braços. O absurdo é reconhecido e aceito, o homem se resigna a isso e, desde esse instante, sabemos que ele não é mais absurdo. Nos limites da condição humana, que esperança é maior do que aquela que permite escapar a essa condição? Uma vez mais percebo que o pensamento existencial, contra a opinião dominante, é composto de uma esperança desmesurada, aquela mesma que, com o cristianismo primitivo e a anunciação da boa nova, sublevou o mundo antigo. (CAMUS, 1943, s/p)

Samsa renasce, na ficção de Haruki, como uma espécie de louco apaixonado, não apenas por uma mulher, mas pela vida, tal qual ela é, cheia de erros. A cidade está em guerra e a mulher que o atrai possui uma deficiência física. Ainda assim, Samsa não teme existir para o que está se aniquilando, pois se trata agora, não mais de um inseto asqueroso, mas de um *outsider* que vive à terceira margem do rio. Desprovido de passado e de futuro, ele vivencia exclusivamente o presente, experimentando tudo o que não sabe. Samsa vira *samsara*, conceito budista que representa o ciclo natural de morte e renascimento dos seres que habitam o mundo. O amor que sente pela chaveira está em estado puro ou de graça, pois brota a partir da admiração pelo que é defeituoso no outro, em reconhecimento às suas próprias imperfeições.

Em um ato de heroísmo autoral gratuito, Haruki Murakami transpõe Gregor Samsa do plano da permanência para o plano da transitoriedade. “— Será que vamos nos ver de novo? — Samsa perguntou mais uma vez no final. — Se você continuar desejando encontrar alguém, com certeza encontrará — disse a garota” (MURAKAMI, 2016, p.108). O personagem espera que a mulher retorne, mas não sabe se isso acontecerá, o que não é bom nem mau, assim como não existiu erro em nenhuma das transformações por ele vividas, somente libertação. Meta-metamorfoseado, Samsa aprendeu a sonhar, emblematizando um ensinamento que na literatura nos foi trazido pela lírica de Fernando Pessoa: “Nunca ninguém se perdeu. Tudo é verdade e caminho”¹⁵.

15 Fernando Pessoa em “A Morte é a curva da estrada”. Poesias. Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p.142.

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert (1943). “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”. Mauro Gama (Trad.). *Albert Camus em português*. In http://revistapandorabrasil.com/camus/camus_sisifo_completol.htm

CARONE, Modesto (2007). “O Parasita da Família – Sobre a Metamorfose de Kafka”. *Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria e Literatura Comparada da USP*. 237-243. In <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/23629>

FLUSSER, Vilém (1961). “Esperando por Kafka”. *Revista Comentário*. In <http://www.flusserbrasil.com/art18.html>

FRIEDMAN, Linda Weiser; FRIEDMAN, Hershey H (2009). “Jewish? You must be joking! The Jewish take on humour”. *SSRN Eletronic Journal*. In http://www.academia.edu/27176034/Jewish_You_Must_Be_Joking_the_Jewish_Take_on_Humor

KAFKA, Franz (2016). *Obras Escolhidas. A Metamorfose, O Processo e Carta ao Pai*. Marcelo Backes (Trad.). L&PM: Porto Alegre.

MURAKAMI, Haruki (2015). *Homens sem Mulheres*. Eunice Suenaga (Trad.). Alfaguara/ Editora Objetiva: Rio de Janeiro.

NAPIER, Susan (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature – the subversion of modernity*. Routledge: Londres e Nova Iorque.

PELLEGRINO, Helio (1968). “A honra de ser inseto”. Publicado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro em 9 de junho.

PESSANHA, Juliano Garcia (2015). “Poeta em mundo sem forma”. In: NOVAES, Tiago. *Tertúlia: o autor como leitor*. São Paulo: Editora SESC. In <https://books.google.com.br/books?isbn=8579951232>

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.

TODOROV, Tzvetan (2007). *Introdução à Literatura Fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.

_____ (2006). *As estruturas narrativas*. Leyla Perrone-Moises (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.