

Silêncio, abandono e liberdade em: *A metamorfose*, de Franz Kafka, e em «Boi da cara preta», de Carlos Carvalho

Iaranda Barbosa

Universidade Estadual da Paraíba
iarandabarbosa@gmail.com

Recibido: 18/04/2024

Aceptado: 04/06/2024

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar, desde o ponto de vista comparativo, as obras *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e «Boi da cara preta» (1975), de Carlos Carvalho. O escopo da investigação foi discutir o silêncio, o abandono e a liberdade, vivenciados pelos protagonistas das obras em narrativas, em meio ao desenraizamento social, à perda da identidade, à solidão e ao estado de alienação provocados pelos valores capitalistas, que vilipendiam a subjetividade do indivíduo. Além disso, também foram debatidas as aproximações e os distanciamentos estéticos e temáticos, provocados pelos contextos nos quais os autores em tela estavam inseridos. Para tanto, o *corpus* teórico está formado, basicamente, por Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze e Guattari (1997), De Paula (2009) e Santiago (2000). Tal embasamento teórico-metodológico é importante para esmiuçar e tecer considerações a respeito do espaço psicológico e empírico dos personagens, do esvaziamento de si mesmo, das fragmentações e da força de atração que permitiram a reduplicação ou a unificação dos protagonistas a partir do devir-inseto, no caso de Kafka, e do devir-boi, em se tratando de Carvalho.

Palavras-chave: Kafka; Carvalho; silêncio; abandono; liberdade.

Silence, abandonment and freedom in: *The Metamorphosis*, by Franz Kafka, and in «Boi da cara preta», by Carlos Carvalho

Abstract

The objective of this study is to analyze, from a comparative perspective, the works *The Metamorphosis* (1915) by Franz Kafka and «Boi da cara preta» (1975) by Carlos Carvalho. The investigation focuses on the themes of silence, abandonment, and freedom experienced by the protagonists amid social uprooting, loss of identity, the loneliness and the state of alienation caused by capitalist values that vilify individual subjectivity. Additionally, this work examines the aesthetic and thematic similarities and differences influenced by the contexts in which the authors were embedded. To this end, the theoretical framework is primarily composed of Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze and Guattari (1997), De Paula (2009), and Santiago (2000). This theoretical-methodological foundation is crucial for scrutinizing as well as considering the psychological and empirical space of the characters, the emptying of the self, the fragmentations, and the attractive force that allowed the reduplication or unification of the protagonists through the becoming-insect in Kafka's case, and the becoming-ox in Carvalho's case.

Keywords: Kafka; Carvalho; silence; abandonment; freedom.

Silencio, abandono y libertad en: *La metamorfosis*, de Franz Kafka, y en «Boi da cara preta», de Carlos Carvalho

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar, desde un punto de vista comparativo, las obras *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka, y «Boi da cara preta» (1975), de Carlos Carvalho. El foco de la investigación está puesto en discutir el silencio, el abandono y la libertad vividos por los protagonistas de las obras en las narrativas, en medio del desarraigo social, la pérdida de identidad, la soledad y el estado de alienación provocado por los valores capitalistas, que vilipendian la subjetividad del individuo. Además, se debaten aproximaciones y distancias estéticas y temáticas provocadas por los contextos en los que los autores estaban insertos. Para ello, el corpus teórico está formado básicamente por Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze y Guattari (1997), De Paula (2009) y Santiago (2000). Tal fundamento teórico-metodológico es importante para escudriñar y hacer consideraciones respecto del espacio psicológico y empírico de los personajes, el vaciamiento de uno mismo, las fragmentaciones y la fuerza de atracción que permitieron la reduplicación o unificación de los protagonistas a partir del devenir-insecto, en el caso de Kafka, y devenir-buey, en el caso de Carvalho.

Palabras clave: Kafka; Carvalho; silencio; abandono; libertad.

Contextualização teórica e sociocultural

A literatura se constitui de diálogos intertextuais, culturais e estéticos. Quando nos referimos a influências ou intertextualidades, ainda que considerando o ponto de vista cronológico, advindas desde a Europa, é necessário salientar a importância de uma análise horizontal e não vertical dos textos. Dessa maneira, evita-se a falácia de que a literatura produzida em Abya Yala é uma imitação, ou até mesmo adaptação, das literaturas europeias, sobretudo, porque as obras possuem identidades bastante peculiares, haja vista as idiosincrasias locais constituídas tanto pelas cosmogonias autóctones e pelas trazidas de outros continentes, quanto pelas crenças e superstições desenvolvidas neste território, no «entre-lugar» (Santiago, 2000), pelas fusões culturais. No final do século XIX, Rubén Darío declara que nasceu:

(...) en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo (Darío, apud Hahn, 1997, p. 12).

Nesse sentido, da mesma maneira que o sobrenatural configurado no maravilhoso, nos personagens vampíricos, nos duplos e nas metamorfoses foram assimilados, o imaginário coletivo local também ganhou reforços, alimentado por lendas, mitos e religiosidades locais. Logo, a literatura também se mostra alicerçada nessas visões. Em se tratando de Brasil, é comum encontrarmos na literatura de quase todo o país seres metamórficos tanto no viés do antropomorfismo quanto do zoomorfismo, reflexos das histórias orais. A partir da oralidade, a literatura, nunca alheia ao contexto de produção das obras, insinua-se pelos labirintos linguísticos e temáticos percorridos por artistas, poetas e prosadores. Câmara Cascudo (1939), na primeira metade do século XX, chama a atenção para o fato de como narrativas referentes a personagens europeus fazem parte da poesia mnemônica e tradicional do sertão nordestino. Como exemplo, é possível citar Pedro Malasartes, figura tradicional em contos populares da Península Ibérica. Ele é um personagem astuto, pícaro, que se utiliza de diversos artifícios enganosos para poder vencer a fome e sobreviver. No sertão nordestino, o protagonista do cordel «Canção de fogo» (1957), escrito por Minelvino Francisco da Silva, é símbolo de resistência e crítica social. Também é possível estabelecer uma relação com Chicó e João Grilo, de *Auto da Compadecida* (Suassuna, 2009) —peça teatral de 1955—, dois anti-heróis que dotados de astúcia e inteligência safam-se de situações difíceis.

No final desse mesmo século, as reflexões ganham novos aportes referentes à tessitura dessas construções criativas, sobretudo com os estudos de Silviano Santiago a respeito dos diálogos literários:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (2000, p. 21).

Nesse jogo de signos, objetos, fascinação e escritura, os escritores se aproximam do movimento proposto pelo criacionismo de Vicente Huidobro: criar, a partir de algo já existente, um produto novo, original, universal, traduzível e, portanto, atemporal. O processo criativo engloba, portanto, a ressignificação de signos.

Em se tratando do contexto brasileiro relacionado à recepção de textos kafkianos, especificamente de *A metamorfose*, a primeira tradução consta de 1956, realizada por Brenno Silveira, seguida de outras traduções esporádicas a partir do texto em inglês. Esse mesmo tradutor lança uma segunda em 1963 (Sousa et al., 2005). Na década de 1980, Modesto Carone realiza traduções de textos de Kafka a partir do alemão, o que denota mais credibilidade (idem). Em se tratando da recepção crítica, Sousa et al. (2005) chamam a atenção para o fato de que ela surge antes das traduções através de um estudo de Otto Maria Carpeaux dedicado inteiramente a Kafka: «Franz Kafka e o mundo invisível», publicado no jornal *Correio da manhã*, em 1941. A partir da segunda metade dos anos de 1940, o autor é citado como referência literária pela imprensa e pelos críticos literários. No tocante à recepção produtiva, Sousa et al. afirmam haver encontrado:

(...) pelo menos, cinco casos de recepção produtiva de Kafka no Brasil, isto é, há obras de autores brasileiros que, de alguma forma, dialogam com obras do escritor checo. Dois desses casos são produções literárias em prosa, três são textos de poesia. Em prosa, temos Incidente em Antares de Érico Veríssimo e Os leopardos de Kafka de Moacyr Scliar. Dos três textos de poesia, dois são eruditos e um popular, a saber: «K» de Carlos Drummond de Andrade, «O k do problema» de Haroldo de Campos e «Uma barata chamada Kafka» de Paulinho Moska, Luiz Guilherme e Marcelo Marques, compositores da banda de rock «Os inimigos do rei» (2005, p. 244).

A partir dessas perspectivas, é possível considerar que Carlos Carvalho, devido ao fato de haver sido dramaturgo, poeta, diretor, ator e professor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), seja um dos artistas que também recepcionaram produtivamente a obra do autor tcheco, conforme veremos afinidades e semelhanças consistentes em ambos os textos. Maggi e Silveira corroboram esse pensamento:

Com efeito, no conto «Boi da Cara Preta», o período inicial lembra em muito a situação em que se encontra Gregor Samsa. Para o Matador, no entanto, a imagem do sobrenatural que foge do humano com a metáfora do boi vai aos poucos sendo construída (2013, p. 52).

Assim, estabelecemos uma análise comparada entre *A metamorfose*, de Franz Kafka (1915), e «Boi da cara Preta», de Carlos Carvalho (1975), cujo escopo é discutir, criticamente, como os autores em tela apresentam o silêncio, o abandono e a liberdade de protagonistas inseridos em um profundo desenraizamento social. A discussão também se pauta na perda da identidade, fomentada pela alienação advinda de valores capitalistas que corroem e vilipendiam a subjetividade do sujeito. As aproximações e os distanciamentos estéticos e temáticos também são imprescindíveis para que possamos refletir a respeito dos processos metamórficos tanto na obra kafkiana quanto na de Carvalho. Vale a pena ressaltar que o *locus* de enunciação abarca uma infinidade de caminhos, bifurcações, emaranhados. A cada leitura, as narrativas podem ser comparadas a um prisma no qual são *refletidos* aspectos visíveis —tais como os devires, o abandono, o silêncio e a sensação de liberdade— e invisíveis —as camadas mais profundas do texto, as entrelinhas, que nos proporcionam interpretações filosóficas e sociais, assim como as construções estéticas e linguísticas que remetem às questões semântica e pragmáticas. Nesse sentido:

(...) o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro

se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com graça e dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas (Santiago, 2000, p. 21).

O texto basilar —ou os textos-basilares— portanto, posiciona o escritor latino-americano, «vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue» (Santiago, 2000, p. 23). Negar, sobretudo, para ampliar, autenticar que visões outras são possíveis e problematizáveis. Afrontar para exasperar, através do pacto ficcional, as angústias do leitor ao compartilhar (empírica ou hipoteticamente) dramas similares aos dos personagens.

«Boi da cara preta» está na obra *Calendário do Medo*, publicada em 1975, a qual Antônio Hohlfeldt propõe a seguinte divisão:

- primeiro bloco, os contos da casa e da família (infância);
- segundo bloco, os contos sobre violência explícita da vida e do cotidiano (maturidade);
- terceiro bloco, os contos de estilo próximo ao fantástico e que expressam as diferentes facetas da solidão e da reificação (morte) (1994, p. 8).

Em relação ao conto, especificamente:

A leitura de sua obra logo nos traz uma forte imagem animal que me parece ser a metáfora do humano em Carlos Carvalho: o boi. (...) E o escritor não titubeia em substituir a conhecida expressão «o homem é o bicho do homem» por «o matador é o bicho do boi», ou seja, todo o homem tem seu dia de boi, todo o carrasco chega, também, em certo momento, à situação da vítima (Hohlfeldt, 1994, p. 10).

Dessa maneira, no trânsito de temáticas que envolvem animismo e humanismo, críticas relacionadas à exploração do indivíduo e angústias existencialistas, a presença de Kafka se coaduna com o pensamento de Carlos Carvalho. Um dos pontos de contato, por exemplo, é a sobrenaturalidade. Em «Boi da cara preta», o protagonista, Matador, é um funcionário exemplar que trabalha há mais de trinta anos em um matadouro. Certa manhã, ele se desperta com atitudes atípicas: esconde os pés embaixo das cobertas, não responde ao chamado da esposa e dorme até a hora do almoço, quando decide não ir mais ao trabalho:

Durante trinta anos labutara no matadouro, sempre considerado o melhor. Os bois maiores e mais ariscos, aqueles que pareciam prever a morte e tentavam evitá-la, aqueles eram enviados à sua porteira. Lá os esperava, a faca na mão. E quando passavam, dava-lhes um golpe certeiro na carótida. Sem tempo de um mugido. Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar. Agora estava cansado. Passava o cargo ao filho (Carvalho, 1975, p. 70).

A metamorfose, iniciada pela manhã, desenvolve-se ao longo da narrativa até a completa transformação de Matador em «um boi imenso, de enormes chifres» (p. 71). A mulher, após pedir ajuda à comadre, amiga de anos, entra na sala, domina o boi com açúcar, enlaça-o e leva-o para o matadouro, onde é aguardado, com a faca em punho, pelo filho. Este, já robusto, é considerado o melhor na profissão e desfruta dos mesmos prestígios que o pai desfrutara. Com o dinheiro da venda do boi, a mulher, prevenida, «comprou uma televisão, uma geladeira, dois sacos de açúcar e alguns metros de corda, para quando chegasse a vez do filho» (p. 72). É válido ressaltar que:

É evidente a empatia que o escritor tem por suas criaturas. Carlos Carvalho não julga suas personagens, menos ainda as condena. Ele dirige seu olhar vigilante e atento para as situações de convívio familiar e social, registra os acontecimentos e conduz a narrativa de tal sorte que a seleção dos elementos documentados permite ao leitor tirar suas próprias conclusões (Hohlfeldt, 1994, p. 9).

O título do conto de Carlos Carvalho faz referência a uma cantiga de ninar homônima e anônima: *Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega esse(a) menino(a) que tem medo de careta*. A figura do boi é bastante significativa para a cultura brasileira, em especial nas regiões do Nordeste e do Norte do país, que a consideram como uma entidade, e não algo fantasioso. A festa do bumba meu boi, por exemplo, é Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Unesco. No Nordeste, um dos folguedos mais conhecidos é o do Maranhão, que remonta ao século XVIII. A festividade rememora a história de Mãe Catirina e Pai Francisco, um casal de escravizados. Para satisfazer o desejo da esposa, que estava grávida e queria comer a língua do boi mais bonito da fazenda, Pai Francisco rouba e mata o boi preferido do patrão que, furioso, sai em busca do casal. Ao fim e ao cabo, um evento insólito e sobrenatural acontece: os escravizados ressuscitam o boi e, como agradecimento, o dono da fazenda promove uma festa. No Norte do país, mais especificamente em Parintins, há um grande festival voltado predominantemente para a cultura indígena no qual há uma disputa entre os bois Caprichoso e Garantido.

Ainda em relação ao Nordeste, ao sertão, mais especificamente, e às diferentes simbologias do animal, de acordo com Câmara Cascudo, a poesia tradicional sertaneja apresenta como *leitmotiv* o ciclo do gado, com histórias de bois:

(...) que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. A notícia de um animal arisco, veloz, fugindo aos melhores vaqueiros, corre de fazenda em fazenda e é comentado nas «apartações». A lenda vai aparecendo. Um dia o dono do animal resolve mandar «dar campo», custe o que custar, ao boi rebelde. Juntam-se vaqueiros, prepara-se comida para todos, saem para o mato. Desta vez o boi é derrubado, trazido, com máscara ou pedado, para a humildade no curral. Incapaz de submeter-se à vida comum dos outros, abatem-no. Um cantador forja os versos. (...) O cantador, mais das vezes anônimo, encarna o animal e por ele fala criticando os vencedores, apontando-lhes as falhas, as indecisões, as derrotas inconfessadas. Nenhum animal vitorioso possui no sertão sua «gesta». Os vencidos é que têm o supremo direito ao louvor (1939, pp. 15-16).

Carlos Carvalho, então, atuaria como um cantador que, não através do poema, mas da prosa ficcional, personifica o boi incorporando-o na figura do próprio matador, daquele que teria a função de tirar-lhe a vida e que é tão aprisionado quanto ele. Daí o movimento que vai da subalternidade de um indivíduo que vivia aprisionado ao trabalho durante três décadas, destinado a ganhar um salário suficiente apenas para a sobrevivência, sem quaisquer perspectivas de mudança de classe social, à libertação, primeiro através do devir-animal e em seguida por meio da morte. É possível relacionarmos o fato de Matador haver vivenciado o processo de devir-boi, devido à profissão exercida por ele há tantos anos. Entretanto, Deleuze e Guattari teorizam que:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação, e, em última instância, uma identificação (...). Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado (...). O devir não produz outra coisa senão ele próprio (...). O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna (1997, pp. 14-15).

Portanto, existe um fluxo de eterno movimento simbiótico de expansão e transformação entre o homem e a natureza, no qual seres heterogêneos e anômalos se fundem: «Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (Carvalho, 1975, p. 70). A realidade desgastante, pautada em décadas de morte, sangue e suor, aproxima o homem do animal(esco). Em meio às simbologias relacionadas ao boi, para Jean Chevalier e Alian Cheerbrant (2015, p. grifo dos autores), o referido animal «é um símbolo de bondade, de calma e força pacífica, de *capacidade de trabalho e de sacrifício*». Ainda de acordo com os autores, tais características também são observadas entre os gregos antigos e ao longo de todo o norte do Continente Africano. Doçura e imolação compõem as características do devir-animal que nos é apresentado no conto em tela. A zoomorfização não é apenas uma aproximação comportamental, mas a transformação literal e paulatina, por meio do processo de hibridismo no qual Matador, em alguns momentos, aparenta não ter consciência do estado físico de animal, mas raciocina enquanto ser humano, embora, aos poucos, o animal se sobreponha ao homem.

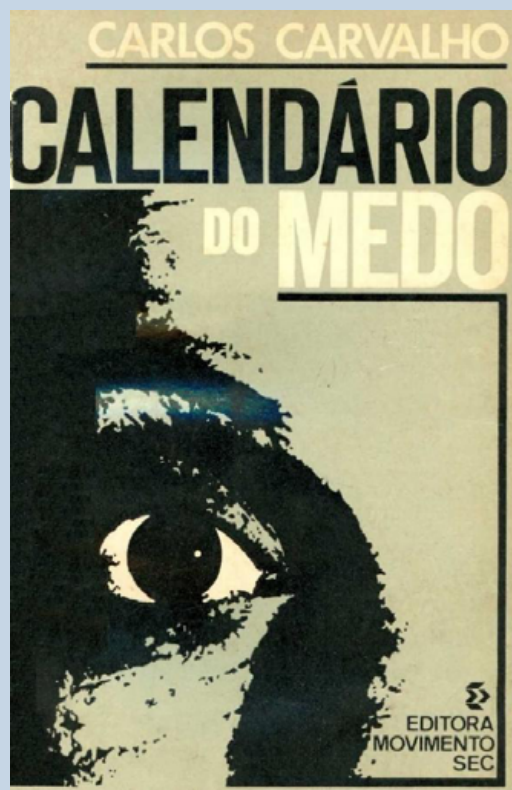


Fig. 1. Portada de *Calendário do Medo*, de Carlos Carvalho. Porto Alegre, 1976

Na esteira dessas angústias, a narrativa de Carlos Carvalho dialoga com *A metamorfose*. Franz Kafka, no início do século XX, construiu uma obra na qual o caixeiro-viajante Gregor Samsa acorda, pela manhã, transformado em um enorme inseto. Os parentes, assustados inicialmente, naturalizam o fato e o isolam no quarto, onde o protagonista começa a tecer reflexões sobre o próprio aprisionamento profissional e familiar:

«Deus do céu», pensou, «que profissão mais desgastante eu fui escolher! É viajar todo santo dia. A tensão desse comércio é de fato muito maior do que o trabalho na loja, e além disso a mim me toca ainda esse tormento das viagens, a preocupação com as conexões dos trens, a comida péssima, sem hora certa, o contato humano sempre alternado, nunca permanente, nunca chegando a ser afetuoso» (...) Se eu, por causa dos meus pais, não estivesse de mãos atadas, já tinha pedido as contas há muito tempo, teria parado bem na frente do meu chefe e dito o que penso com absoluta franqueza (Kafka, 2009, pp. 32-33).

As exigências da profissão, associadas à desvalorização do ser humano, por parte de um sistema econômico predatório que explora a força braçal e intelectual até as últimas consequências, ora coisifica ora animaliza o indivíduo. Contudo, mesmo relegado a situações grotescas e insalubres, Gregor Samsa reconhece a necessidade de se manter inserido nesta sociedade excludente e nociva, embora a ideia de liberdade seja também uma motivação para seguir vivendo:

Essa é outra mania esquisita do chefe, sentar na mesa e falar com os funcionários olhando de cima, sem contar que, por causa da audição sofrível, a gene precisa chegar bem pertinho. Mas não perdi de todo as esperanças; assim que juntar dinheiro e saldar a dívida que meus pais têm com ele —o que deve durar ainda uns cinco ou seis anos—, adoto a medida sem falta. Então as amarras serão todas rompidas. Por enquanto, todavia, eu tenho de me levantar, porque o meu trem parte às cinco (Kafka, 2009, p. 33).

As relações de poder, dessa maneira, configuram-se tanto na demonstração física, materializada no gestual do chefe, indicando a verticalização da hierarquia, quanto no domínio outro em relação à dívida pecuniária. Foucault (2004) afirma que os indivíduos são atravessados pelo poder —que funciona e se exerce em

rede. Assim, quando o indivíduo deixa de apresentar algum tipo de valor que possa ser explorado, a rejeição dos demais e o conseqüente isolamento pessoal são resultados frequentes:

E na verdade teria justo agora muito mais razões para não aparecer, porque, por causa da poeira que tomava conta de seu quarto e que ao menor movimento se espalhava no ar, ele também vivia coberto de pó; arrastava consigo fiapos, pelos, restos grudados dos lados e nas costas; sua apatia diante de tudo era muito grande para que se desse ao trabalho de deitar de costas, como fazia antes várias vezes ao dia, e se esfregar no tapete (Kafka, 2009, p. 94).

São bastante significativos o pó, a poeira, os pelos, os restos, pois remetem ao abandono tanto físico quanto espiritual do personagem. Ele, agora, era um corpo sem serventia, um lixo social que não poderia ser descartado em qualquer lugar, logo, o único a fazer era esperar a deterioração por si só. Entretanto, diferente de Matador, cuja personalidade atravessa um processo de embrutecimento, Gregor Samsa em momento algum é tomado por sentimentos de ódio, rancor ou raiva de quem quer que fosse, embora em diversos momentos ele tenha sofrido violência, inclusive, da própria família:

(...) foi quando o pai, de trás, deu-lhe um empurrão forte, desta vez deveras libertador, e ele, sangrando a valer, entrou voando para dentro do quarto (Kafka, 2009, p. 55). (...)

Gregor ficou paralisado de medo; uma nova corrida era inútil, pois o pai estava determinado a um bombardeio. Tinha enchido os bolsos na fruteira do aparador e, sem caprichar na pontaria por enquanto, atirava, maçã atrás de maçã (...) A que veio voando logo em seguida, ao contrário, penetrou firme em suas costas; Gregor quis ainda se arrastar como se a dor extraordinariamente incrível fosse passar com a mudança de posição; porém ele se sentia como se estivesse pregado e desmoronou, em completo colapso de todos os sentidos (2009, p. 82) (...)

«Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor» (2009, p. 102).

Qual seria a criatura irracional e violenta? Quem provoca mais repulsa? Quais atitudes tomar diante de uma sociedade que nos considera descartáveis? Kafka tensiona as relações humanas sob diversas perspectivas, sobretudo, no tocante à família, nosso primeiro núcleo social, e que, nesse caso, apenas tolera um ser que algum dia serviu para algo. A única alternativa para Gregor Samsa é a morte que vem de modo orgânico, seja provocada pelo ferimento seja acelerada pelo vazio existencial provocado pelo abismo formado entre ele e os parentes.

A busca incessante de uma perfeição impossível é uma característica que martiriza tanto protagonista de Kafka quanto o de Carvalho. O caixeiro-viajante «durante os seus cinco anos de serviço, não ficara doente nem uma vez sequer» (Kafka, 2009, p. 34). Já matador reflete que «Durante trinta anos labutara no matadouro, sempre considerado o melhor [...]. Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (Carvalho, 1975, p. 70). Ou seja, o esgotamento pessoa perpassa a questão física e se estende por caminhos psicológicos, provocando a alienação do sujeito, que absorve o discurso de ser infalível para poder ser reconhecido e valorizado. O propósito é confrontar, inquietar a noção de racionalidade e perfeição atrelados à raça humana. Nesse sentido, o devir-inseto e o devir-boi dialogam, inclusive, no fato de se apresentarem na forma de animais consideravelmente diferentes do homem, já que:

(...) devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível (Deleuze e Guattari, 1997, p. 15).

A relação entre o homem —assim como outros seres vivos— e seus respectivos devires, configura-se, então, de relações assimiláveis e múltiplas. É no processo de devir que Gregor Samsa e Matador se conscientizam da exploração social na qual viviam. Eles não têm medo ou receio do aniquilamento social, pois já foram aniquilados em vida. Franz Kafka e Carlos Carvalho desenvolvem a noção de paridade entre seres tão diferentes fisicamente, mas que se assemelham no sentido metafórico, do comportamento, enquanto crítica social.

Gregor Samsa e Matador vivenciam a solidão, o silêncio, o abandono e, finalmente, a liberdade em espaços e tempos diferentes, mas que se encontram através da atemporalidade, da linguagem universal da literatura quando esta, por meio dos seres de papel, traduz os sentimentos humanos. Um boi e um inseto, um matador e um caixeiro viajante, um homem casado com esposa e filho e um jovem solteiro responsável pelo sustento familiar.

Na aferição entre o homem e o animal entre a razão e o instinto, estão em pauta também a consciência, as tensões, as problematizações a respeito da realidade. A tensão é promovida por meio de indagações entre o eu e o não eu, das relações binárias, da crise de identidade, do horrendo que desperta a compaixão, da crise de espírito dos binômios humano/inumano, humanidade a animalidade. Assim: «Se imaginamos a posição de um Eu fascinado, é porque a multiplicidade em direção à qual ele se inclina, acaloradamente, é a continuação de uma outra multiplicidade que o trabalha e o distende a partir de dentro» (Deleuze e Guattari, 1997, p. 28). Ainda segundo os referidos teóricos: «o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades» (p. 28). Logo, o devir, portanto, está associado a uma simbiose de multiplicidades que estão em constante movimento.

Em meio às confluências e diferenças entre *A metamorfose* e «Boi da cara preta», é importante destacar que a narrativa de Kafka possui uma extensão considerável, quando a comparamos à de Carvalho (3 páginas), na qual a tensão dos episódios está bem mais condensada, inclusive, na economia verbal. Também é possível comentar a quantidade de personagens que interagem com os protagonistas. Na obra kafkiana, são dez personagens com diálogos construídos por discursos diretos, indiretos e indiretos livres, assim como uma voz narrativa heterodiegética. Na de Carvalho, além do narrador heterodiegético e do protagonista, há mais três personagens, os quais são nomeados apenas por «a esposa», «o filho», a «comadre», cujos diálogos nos são apresentados por meio do discurso indireto livre. Matador possui identificação advinda da profissão, uma alcunha que se transformou em nome próprio.

Na esteira das análises referentes aos recursos narrativos, ambas as transformações nos são reveladas nas primeiras horas do dia: «Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado em um insuportável inseto» (Kafka, 2009, p. 31); «Certa manhã, quando a mulher foi acordá-lo para o trabalho, o Matador resmungou qualquer coisa, escondeu os pés sob as cobertas, virou para o lado e continuou a roncar.» (Carvalho, 1975, p. 70). Está inferido que houve início do processo ao longo da noite, entretanto, é a partir da aurora que as metamorfoses evoluem significativamente até o estágio final.

Outro ponto interessante se refere ao uso dos marcadores temporais para indicar-nos a passagem do tempo. Em Carvalho (1975), eles estão diluídos de uma forma menos específica:

(...) certa manhã (...) mais tarde (...) o menino foi crescendo, desenvolvendo à custa do trabalho, fazendo-se forte e ganhando prestígio no matadouro. Logo passou a desfrutar das honras que o pai abandoara (...). Muito tempo calou (...). Até que certa madrugada (pp. 70-71).

É extremamente indefinido o tempo entre o início e o fim da transformação. Infere-se, apenas, que foi longa, pois o filho assume o lugar do pai. Já em *A metamorfose*, existe uma precisão maior relacionada à temporalidade, inclusive pela presença de um relógio na cena. As locuções adverbiais ajudam a compor a noção de alternância relacionada à passagem do tempo no sentido de ser ora menos exata ora mais precisa:

Certa manhã. (...) Eram seis e meia, e os ponteiros seguiam mansos adiante, era até mais tarde, já estava perto de quinze para as sete. (...) Só ao crepúsculo Gregor acordou de seu sono pesado, que mais parecia um desmaio. (...) Ali ele passou toda a noite (...). Já de manhã bem cedo, madrugadinha ainda. (...) Dessa maneira recebia doravante Gregor diariamente sua refeição, a primeira vez de manhã, quando os pais e a empregada ainda dormiam, a segunda vez depois que todos almoçavam. (...) Uma ocasião, passado todo um mês desde a transformação. (...) Ao escutar essas palavras da mãe, Gregor admitiu que a privação total nesses últimos dois meses. (...) o Natal já tinha passado, aliás? Já era sem dúvida o final de março. (...) Então todos os três saíram juntos do apartamento, o que já não faziam há meses (Kafka, 2009, pp. 31-108).

Embora não saibamos o tempo exato, é possível inferir que, diferente da narrativa de Carvalho, a duração, do início ao desfecho, a metamorfose de Gregor Samsa não levou anos. Os fragmentos apresentados também são ferramentas importantes para que possamos observar os processos de silêncio, abandono e liberdade

tanto no que se refere aos protagonistas quanto aos demais personagens. A solidão, ainda que dentro do seio familiar, permeia o silenciar, o abandonar e o libertar-se de Gregor Samsa e Matador, quando eles vivenciam o animismo, entendido por Freud da seguinte maneira:

O animismo, em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real. O termo «animatismo» também foi usado para indicar a teoria do caráter vivo daquelas coisas que nos parecem ser objetos inanimados e as expressões «animalismo» e «hominismo» também são empregados em relação a isto (1958, p. 87).

Portanto, na latência dos diálogos entre instinto e racionalidade, a alma humana aflora, expurgando angústias, (des/re)construindo certezas, ampliando novas visões sobre a realidade na qual os personagens estavam inseridos. É possível, inclusive, considerar que antes eles iniciaram a vida a partir das transformações, pois, antes, eles apenas existiam.

Independente da humanidade conservada em Gregor Samsa e da animalidade mais exacerbada de Matador, em não raros casos, direcionamos as análises para os atos de poder falar, poder governar-se, poder mandar, poder decidir sobre si e sobre os outros. É interessante pensarmos de acordo com Derrida, quando ele nos leva a refletir sobre:

A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao *poder* ou ao *ter logos*, ao *poder-ter o logos*, a aptidão ao *logos* (...). A questão *prévia* e *decisiva* seria a de saber se os animais *podem sofrer* (...). A palavra «poder» (*can*) muda aqui de sentido e de sinal desde que se diz «*can they suffer?*». A palavra «poder» vacila então. O que conta na origem de tal questão não é mais apenas aquilo a que se refere uma transitividade ou uma atividade (poder falar, poder raciocinar etc.); é sobretudo o que o leva a essa autocontradição, que articularemos mais tarde à autobiografia. «Eles podem sofrer?» consiste em se perguntar: «Eles podem *não* poder?». E o que dizer desse não-poder? Da vulnerabilidade sentida a partir desse não-poder? Qual é este não-poder no âmago do poder? Qual é a qualidade ou a modalidade desse não-poder? O que levar em consideração? Que direito conferir-lhe? Em que isso nos concerne? Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia (...). Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se aposar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar (2002, pp. 54-56).

Nesse sentido, a grande questão não é se há algo de humano em Gregor Samsa e em Matador, se pensam ou não, se eles têm consciência da própria liberdade, mas o fato de ninguém se preocupar, ocupar-se com a possibilidade de sofrimento por parte deles. O devir-inseto e o devir-boi são presenças incômodas. Preocupa-se com o funcionário ausente, com o dinheiro a menos no final do mês, com o monstro assustando os inquilinos, com o cheiro forte impregnando a sala, mas não com o sentimento do outro. Ao contrário, infere-se que o outro não pode compreender e, portanto, é preciso tomar decisões por ele. Ainda conforme Derrida, observamos os animais, entretanto, dificilmente consideramos a possibilidade de sermos observados por eles:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam «animal» pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra (2002, p. 32).

A nudez sobre a qual se refere Derrida é física, literal, empírica. Contudo, podemos refletir sobre a nudez metafórica, literária, filosófica apresentada em ambos os textos. O aspecto dos animais provoca repulsa por parte dos humanos, entretanto, sentir sobre si os olhos dos animais ao encará-los e considerar que eles tecem considerações em relação ao humano é insuportável. Na obra de Kafka, Gregor Samsa, ora busca de evitar o contato, escondendo-se dos parentes ora almeja ser reintegrado ao seio familiar, falhando em todos os momentos. No conto de Carvalho — conforme veremos mais detalhadamente — Matador a procura pelo isolamento com o propósito de rejeitar a família e não de protegê-la. Assim, nudez e mudez compõem as simbologias desses personagens solitários que vivenciam as aflições e os infortúnios de um corpo social pautado na valorização da força de trabalho, no menosprezo pelos sentimentos e no aprisionamento de corpos e mentes. Logo, escapar desse sistema é imprescindível para a sobrevivência, ainda que seja através de algum devir.

Silêncio, abandono e liberdade

O não dito revela mais que a palavra escrita. A ausência de voz reverbera na construção física e psicológica de Matador, agora devir-animal. Calar-se também é uma forma de dizer algo. Cansaço, angústia, rendição, abandono. Silêncio é conflito do som com o vazio, da palavra com o espaço em branco, do *é!* com o *pode ser...* Assim, nas referidas obras, os silêncios nos impelem, por exemplo, a preencher vazios, refletir sobre ambivalências, depararmo-nos com abismos, considerarmos a possibilidade de que nos identifiquemos com as angústias dos seres de papel, advindos do complexo contexto no qual dos devires (e porque não dizer também nós) estão (estamos) inseridos. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, «entre os termos postos em jogo, e sob as relações assimiláveis» (Deleuze e Guattari, 1997, p. 15). É importante ressaltar que os teóricos apresentam a expressão «involuir», não como regressão de um ser mais diferenciado para outro menos diferenciado, mas como uma forma de evolutiva, realizável entre seres heterogêneos. Portanto, os devires-animais envolvem, sobretudo, no sentido de provocar questionamentos através de subjetividades, inferências e mensagens implícitas, que vão além da palavra.

Por exemplo, silenciar, em «Boi da cara preta», é renunciar a uma realidade opressora, é desatar as amarras que o escravizavam, é fechar-se sobre si mesmo para dizer mesmo sem dizer:

O Matador não respondeu (...). Da cama, o Matador não dizia nada (...). Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar limitou-se a soltar um mugido, quando o menino se despediu (...). Quando foi dar a notícia ao pai este não disse nada (Carvalho, pp. 70-71).

Conforme será explicitado mais detalhadamente um pouco mais adiante, diferente de Gregor Samsa, é Matador quem «pensativo, sentado à beira da cama, de cuecas, camiseta e botinas amarradas até o tornozelo» (p. 70), posteriormente se isola e abandona a família, tal qual ele abandona a sociedade que lhe transformara em uma máquina de matar. Entretanto, essa atitude pode ser interpretada devido ao fato de que todo o aprisionamento vivenciado por ele construiu «(...) homem trabalhador, mas um ser sem voz, fato que desde cedo contribui para caracterizá-lo como um animal» (Maggi e Silveira, 2013, p. 56).

Em se tratando de Gregor Samsa, é a família quem silencia, buscando, entre outras medidas, o isolamento do devir-inseto:

A porta ainda foi fechada com a bengala e então enfim tudo ficou quieto. (...) Em todo caso, o silêncio prevalecia, embora com toda certeza o apartamento não estivesse vazio. (...) «Você, hein, Gregor!», bradou a irmão de punho erguido e com o olhar severo. Eram as primeiras palavras diretas que lhe dirigia desde a transformação. (...) Gregor continuava ali, deitado, prostrado, ao redor o silêncio. (...) A mãe e a irmã recomendavam o silêncio uma à outra. (...) O tempo todo concentrado apenas em rastejar depressa, ele mal reparava que não era incomodado por nenhuma palavra, nenhum grito de sua família (Kafka, 2009, pp. 55-101).

A única pessoa que rompia com o silêncio e, inclusive, dirigia-se a Gregor Samsa com relativo carinho era a faxineira, uma velha viúva. É significativo o fato de a empatia vir justamente de alguém que, segundo a voz narrativa, «em sua longa vida devia ter superado as piores situações com a ajuda de sua notável robustez» (p. 89). Logo, infere-se que, a considerar as questões de gênero e classe social, a personagem tenha atravessado

diversas intempéries financeiras e discriminatórias e, portanto, não apresentar surpresa diante do devir-inseto, pois, provavelmente enfrentou e viu situações tão ou mais absurdas que aquela, haja vista as mazelas que são fomentadas e geradas no sistema social que está sendo criticado na obra. O que poderia escandalizar uma mulher velha, viúva e pobre que precisa, literalmente, limpar as sujeiras produzidas por famílias que, sob a aparente perfeição, escondem monstros e segredos? Logo, seria ela uma personagem livre dentro daquele espaço, onde o transitar entre os cômodos e, sobretudo, o quarto de Gregor Samsa, era uma atividade sem empecilhos.

É pertinente enfatizar as vozes e as expressões corporais dos devires. Elas acompanham as metamorfoses e podem ser interpretadas como uma metáfora para discursos que almejam romper com o *status quo*. Ou seja, quando o indivíduo se conscientiza da exploração na qual estava inserido e almeja libertar-se, os demais, que em não raros casos também estão aprisionados ou acomodados à situação, não compreendem. Em *A metamorfose* (Kafka, 2007) observamos:

Ao responder, Gregor se assustou com a sua própria, que era nitidamente a mesma voz, porém agora, como se vindo do fundo, mesclava-se a ela um guincho aflitivo, impossível de reprimir, que só num primeiro momento deixava as palavras soarem inteligíveis, para corrompê-las em seguida com seu eco por trás de cada emissão, de tal maneira que a pessoa não sabia se tinha escutado direito. (...) avançava tão devagar; e quando ele afinal, numa fúria quase animal, projetou-se para frente com todas as forças. (...) Os senhores entenderam uma única palavra? (...) Era uma voz de animal. (...) Mal isso aconteceu, ele experimentou, pela primeira vez naquela manhã, algum conforto físico; as perninhas encontraram chão firme abaixo de si; e obedeciam de pronto, como ele notou com satisfação, até faziam força para levá-lo aonde quisesse (pp. 35-52).

Na obra de Carlos Carvalho, identificamos:

Isto posto, debruçou-se sobre o prato devorando a comida, sem dar ouvido à mulher (...). Ruminava um último pedaço de carne, a boca lambuzada de molho, como uma ferida aberta sangrando. Bufando sempre, foi estirar-se na rede armada na sala (...). Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu (...). Até o banho semanal abandonou, acabando por impregnar a sala com um cheiro forte de animal suado (Carvalho, 1975, pp. 70-71).

É perceptível como a crítica à própria realidade e a problematização do sistema exploratório provocam mudanças significativas no sujeito. Ademais, a análise crítica das narrativas nos faz refletir que a crise espiritual e de consciência não está restrita a uma classe social, haja vista o fato de Gregor Samsa ter condições financeiras e de moradia relativamente melhores que a de Matador. Entretanto, ambos, arrimos familiares, são proletários, pois recebem salário, vendem a força de trabalho e não detêm os meios de produção. Assim, por um lado, Gregor Samsa conscientiza-se de que tanto vivia em um ambiente pseudoburguês quanto em uma família fingidamente amorosa e que os bons momentos compartilhados com ela, ficaram no passado. Por outro, Matador não possui qualquer boa recordação ou reconhecimento profissional. O trabalho levou-lhe a juventude e qualquer possibilidade de sonho ou afeto.

No trânsito desses silêncios, os personagens compartilham estados de solidão, estão relegados a pequenos espaços nos quais os devires se afiliam cada vez mais. A cama, o canapé e o quarto, no caso de Gregor Samsa, e a cama, a rede e a sala, em se tratando de Matador, apresentam-se como espécies de casulos nos quais os processos metamórficos se associam aos estados ontológicos, à alteridade e à outridade, fomentando, assim, inquietações e a necessidade de libertação. É possível considerar tais objetos e ambientes como duas outras heterotopias (Foucault, 1967) relacionadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo —heterocronias—, associadas a vertentes fugazes, transitórias, passageiras e que, conforme o sistema que elas pressupõem de abertura e encerramento, tornam-se tanto herméticas quanto penetráveis. Também é importante trazer à baila o conceito de que as heterotopias podem servir de forma velada e curiosa para *exclusão* —algo considerável em ambas as narrativas.



Fig. 2. Franz Kafka hacia 1917

Logo, é através dessas heterotopias que, iniciada a transformação, tanto em Kafka quanto em Carvalho, o silêncio prevalece. Embora Gregor Samsa nos brinde solilóquios ao longo de toda a metamorfose, conforme o próprio recurso dramático indica, está sendo verbalizado o que se passa na consciência do personagem, tanto em primeira como em terceira pessoa. Apesar de a voz narrativa heterodiegética se alternar com a articulação dos pensamentos e das vozes das outras pessoas em cena, os diálogos são escassos. Inclusive, a família de Gregor Samsa deixa de falar com ele, sobretudo, porque a metamorfose lhe modifica e lhe retira, pouco a pouco, a voz, já que é um inseto:

O senhor fica entrincheirado aí no seu quarto, responde apenas com monossílabos (...). Só aí voltou a recuperar o domínio sobre si mesmo e emudeceu, pois agora precisava ouvir o gerente (...). «Os senhores entenderam uma única palavra?» (...) «Era uma voz de animal» (Kafka, pp. 42-101).

A indiferença, gerada pelo silêncio, da família, coaduna-se com a rejeição e o posterior abandono de Gregor Samsa à sua própria sorte, ou melhor, à morte. O gerente da firma também silencia ao não retornar mais à casa para ter notícias do funcionário. A única pessoa que lhe dirige a palavra e aparenta não o temer ou rejeitá-lo é a faxineira que lhe chama, carinhosamente, de «bichão».

Já Matador verbaliza a decisão de deixar de trabalhar, assim como os motivos, ainda no primeiro dia, mais especificamente, na hora do almoço, e depois à noite, quando avisa à mulher que não vai dormir na cama de casal. A partir de então, entrega-se por completo à animalização e ao silêncio. Se por um lado Gregor Samsa, ao metamorfosear-se, é excluído pela família e sofre por isso, por outro, podemos inferir que Matador é quem rejeita os familiares, que buscam contato:

O matador não respondeu (...). No dia seguinte, inútil qualquer argumento, a mulher levantou cedo, lavou o menino, vestiu-o com a roupa de domingo e foi levá-lo ao emprego. Da cama, o Matador não dizia nada: observava o movimento dos dois. Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar. Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu. À noite, acomodou-se na rede e avisou a mulher que não dormiria na cama de casal. Desde então não voltou ao quarto e, quando a mulher insistia, enfurecido ameaçava bater-lhe (...). Quando foi dar a notícia ao pai, este não disse nada (Carvalho, 1975, pp. 71-72).

Os protagonistas estavam exaustos da vida que levavam, do fardo que sustentavam ao serem os provedores da casa e por se anularem em detrimento dos outros. Exilados dentro da própria casa, um ambiente familiar que se modifica para um cenário não familiar, Gregor Samsa e Matador, experimentam instabilidade e transgressão de uma realidade apavorante, um mundo no qual absurdos são naturalizados em detrimento da exploração humana, da coisificação do homem e da valorização das máquinas. Quer dizer, a reificação do homem, que remete à

submissão excessiva do ser humano ao sistema vigente, que acaba por transformá-lo numa peça inumana de uma engrenagem menos humana ainda. Quando Gregor se dá conta de sua triste condição, já está reduzido a uma coisa, sendo impossível convencer alguém de que, por trás de sua aparência horrível, ainda existe um ser humano. Pela reificação, Kafka sinaliza para a pressão desumanizadora do mundo contemporâneo, assoladora do espírito contestador do homem, forçando-o a adaptar-se à infeliz condição de mais um artefato da gigantesca maquinaria capitalista (De Paula, 2009, p. 12).

Em relação a Matador, a reificação alcançará, em um breve futuro, o próprio filho «tão miúdo, mal se aguentando nas pernas como um terneirinho» (Carvalho, 1975, p. 71), mas que assim como o pai que «Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (p. 70), segurará a faca com a mesma segurança e precisão e também terá as mãos tingidas de sangue.

No caso de *A metamorfose*, os parentes consideravam Gregor Samsa com alguma serventia até quando eles puderam usufruir do dinheiro que ele lhes proporcionava. O espanto, o medo ou o susto dos personagens se dá pelo fato de eles se depararem com um inseto gigante, mas não pelo fato de um ser humano haver se transformado em um monstro. O gerente, que havia ido até a casa da família para saber o porquê do atraso de Gregor Samsa, ignora o funcionário e nunca mais retorna ao apartamento, enquanto mãe, pai e irmã seguem em silêncio, deixando o protagonista preso dentro do quarto. O grande problema para eles é escondê-lo, isolá-lo da visão das outras pessoas. Em momento algum eles se questionam por que aquele acontecimento se abateu sobre suas cabeças nem se preocuparam em procurar ajuda ou solução, embora em determinada passagem a mãe verbalize a esperança de que o processo possa ser revertido: «Eu penso que seria melhor tentar manter o quarto do jeitinho que estava antes, para que Gregor Samsa, quando voltar de novo para a gente, encontre tudo inalterado e possa ainda mais rápido esquecer esse intervalo de tempo» (Kafka, 2009, p. 73). A irmã de Gregor Samsa demonstra, inicialmente, compaixão e, até determinado ponto, considera ainda estabelecido algum grau de parentesco. Contudo, com o passar do tempo, ela também o abandona, sentindo por ele rejeição e ódio

não dá mais para continuar assim. Se vocês por acaso não enxergam desse jeito, eu enxergo. Não quero usar o nome do meu irmão com esse monstro, então só digo uma coisa: temos que nos livrar disso. Tentamos o que era humanamente possível para criá-lo e suportá-lo, acho que ninguém tem o menor direito de nos condenar. (...) «Temos que nos livrar dessa coisa» (...) «Que vá embora», a irmã gritou, «é o único jeito, pai. Basta se livrar do pensamento de que é o Gregor. Ter acreditado nisso durante tanto tempo, essa no fundo é a nossa desgraça. Mas como essa coisa pode ser o Gregor? Se fosse o Gregor, já teria entendido há muito tempo que é impossível a convivência com pessoas com um bicho desses, e teria partido por vontade própria. Então não haveria mais irmão, mas podíamos seguir tocando a vida e preservar sua memória. Mas assim, fica esse bicho nos seguindo, expulsa os inquilinos, com certeza quer tomar o apartamento e nos deixar dormindo na rua (pp. 98-100).

Nesse sentido, a desgraça da família é precisar abrigar em casa uma presença incômoda que não lhes permite levar uma vida normal. De filho amado, Gregor Samsa passa a ser um estorvo que gerou uma situação irremediável e insustentável. O isolamento foi insuficiente para manter a normalidade. Seria preciso eliminá-lo. Entretanto, «a lei das obrigações familiares mandava engolir a repulsa e tolerar, nada além de tolerar» (p. 83). Assim, cada vez mais abandonado, o devir-inseto definha.

Em «Boi da cara preta», a mulher de Matador, após se deparar com o marido metamorfoseado, tal qual os personagens da obra kafkiana, recua assustada. Porém, embora naturalize o fato, busca auxílio e encontra uma solução insólita:

No dia seguinte, ainda estremunhada, foi à casa da comadre, amiga de anos, pedir conselhos. Depois de muita conversa, voltou aliviada. Na ausência do filho, entrou na sala, aproximou-se do marido que bufava num canto, acariciou-o, deu-lhe açúcar e, aos poucos, conseguiu amansá-lo. Atou-lhe uma corda no pescoço e conduziu-o carinhosamente ao matadouro, onde vendeu por um bom preço aquele boi forte, malhado, de cara preta, dono de grossa e tentadora carótida (Carvalho, 1975, p. 72).

O inesperado irrompe ao nos inteirarmos de que a comadre, a par da situação, aconselha a mulher de Matador como se o evento metamórfico fosse algo cotidiano, tal qual uma receita caseira. Os silêncios, os abismos e os vazios, próprios do texto literário, provocam ambivalências, dúvidas e diversos caminhos interpretativos: a amiga de anos também havia vivenciado ou vivenciava a mesma situação, já que a esposa voltou aliviada? Por que a conversa se demorou? A mulher enxerga o animal ainda enquanto marido e, ao mesmo tempo, o marido enquanto animal? Ela fora carinhosa com o ser humano ou com o boi? A inquietação se estabelece diante da naturalidade da mulher ao vender o boi-marido e aguardar a vez do filho. O horizonte de expectativas do leitor é confrontado ao ser construída uma cena na qual a tensão é exacerbada pelo conflito entre ternura e violência, surpresa e maldade, angústia e frieza.

Enquanto humanos, Gregor Samsa e Matador eram obedientes, fiéis, metódicos, treinados, submissos, vítimas da selvageria da sociedade e da família que lhes sugava as finanças ou, pelo menos, lhes colocavam como únicos provedores. Metamorfoseados, a situação parece se manter idêntica, pois nenhum dos dois tem forças para enfrentar o sistema, apenas se entregam, domesticados, a uma força maior que os levará, finalmente, à liberdade. O caos, a ausência de sentimentos amorosos ou de compaixão oprime ainda mais os protagonistas. Assim, nos inclinamos a refletir que:

Estratificada, caótica e conturbada, a sociedade moderna é signo da segregação, da miséria e de outras contradições que interferem diretamente nas relações humanas, no comportamento e nas formas de interação social. É o palco da luta pela sobrevivência e de outras situações extremas que põem em xeque condutas morais do indivíduo.

Neste cenário, a violência adquire um estatuto de normalidade. No espetáculo da vida, o ser humano é um ator em cena na luta pela sobrevivência. Assim, em clima de combate permanente, consciente ou inconscientemente, o homem parece perder suas referências humanas e ser submetido às leis da natureza, da selvageria e da brutalidade. Em outras palavras, o homem, vítima das leis da selva, é animalizado pela sociedade (Da Silva, 2017, p. 46).

O mundo no qual habita Gregor Samsa e Matador é selvagem e predatório. O absurdo se insinua mais para a realidade empírica do que para a ficção. Contudo, apesar da afronta à lógica, ao cognoscível, as narrativas são lúcidas. As vozes narrativas se mantêm plenamente focadas na psicologia dos personagens, intacta, mesmo depois que eles se entregam ao fato incontrollável da animalização. No caso de Matador: «o boi ora figura como humano, ora assume postura de um animal deslizando entre conceitos operatórios concretos e pré-conceitos ou intuições» (Maggi e Silveira, 2013, p. 55). Já o personagem de Kafka aparenta ter mais consciência do que ocorre ao seu redor, reflete até o último momento, sobre a vida, sobre seus esforços para ser bom empregado, um bom filho, pagar as dívidas, reconquistar (tal vez?) o amor dos parentes, ser reintegrado ao seio familiar. Ele não compreende o porquê de tanta violência e demonstração de medo:

E, num pânico de todo incompreensível para Gregor, a irmã deixou a mãe de lado, chegou mesmo a empurrar sua cadeira, como se preferisse sacrificar a mãe a ficar perto dele, e correu atrás do pai que também se levantou, provocado única e exclusivamente pelo comportamento dela, e posicionou os braços a meia altura à sua frente, na tentativa de protegê-la.

Mas Gregor não pretendia de modo algum amedrontar quem quer que fosse, muito menos a irmã. (...) Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor. Sua posição a respeito da necessidade de seu desaparecimento era na medida do possível ainda mais convicta do que a da

irmã. Ficou nesse estado meditabundo, vazio e tranquilo, até que as três horas da manhã soaram no relógio da torre. Ainda presenciou o despontar da claridade matutina do lado de fora da janela. Então, independente de sua vontade, sua cabeça pendeu toda para baixo e suas narículas expeliram sem força seu último suspiro (Kafka, 2009, pp. 100-103).

Enquanto Gregor Samsa exalava amor e desejo de retorno aos braços da família, os parentes o repudiavam, sentiam ojeriza, asco e horror ao que ele se tornara. O abandono e a rejeição da família se materializaram numa depressão que lhe tirou a vontade de comer e de viver:

Gregor já não comia quase nada. Só quando por acaso topava com a comida disponível é que abocanhava de brincadeira uma porção, que mantinha na boca horas a fio e depois cuspiu fora, na maior parte das vezes. A princípio pensou que era tristeza com o estado de seu quarto que o impedia de comer, mas foi justo com as mudanças do quarto que ele se conformou mais depressa. (...) «Eu tenho sim vontade de comer», Gregor disse a si mesmo, muito preocupado, «só que não essas coisas. Como comem esses inquilinos, e eu aqui definhando! (...) «Vejam como ele estava magro. Já fazia um bom tempo que não comia nada. A comida voltava do jeito que ia». De fato, o corpo de Gregor estava bem achatado e seco, e só agora é que repararam nisso (...) (Kafka, 2009, pp. 90-104).

A vontade de viver esvai-se com a dissolução do elo familiar entre Gregor Samsa e os parentes. Mesmo recluso no quarto, ele mantém a esperança de continuar integrado ao ambiente onde viveu até a fatídica manhã. A tristeza que lhe acomete advém da falta de carinho, atenção e falta de compreensão por parte daqueles que deveriam estar preocupados em ajudá-lo. Os laços afetivos se esfacelam, assim como ocorre o esfacelamento do eu, devido à alienação, desenvolvido por meio do dinamismo dos episódios metamórficos no cronotopo.

Em meio à solidão, rejeitado, nesses desdobramentos do eu, a consciência de Gregor Samsa mantém-se intacta, embora o instinto e o comportamento animais afluam em determinados momentos, devido ao processo da metamorfose:

Com efeito, lá estava uma tigela cheia de leite fresco, no qual algumas migalhas de pão boiavam. Por pouco não riu de tanta alegria, pois continuava com uma fome ainda maior do que estava pela manhã, e na mesma hora mergulhou a cabeça no leite, até quase os olhos. No instante seguinte, porém a retirou, desapontado; não apenas comer lhe era difícil (...), mas também acima de tudo não lhe apeteceu em absoluto o leite, que antes era a sua bebida favorita, e na certa por isso a irmã lhe trouxera, de modo que ele, meio enojado, deixou de lado a tigela, voltando a se arrastar para o centro do quarto (...). Havia ali alguns legumes passados já meio apodrecidos; ossos da última ceia recobertos de molho branco ressecado; uma porção de passas e amêndoas; um queijo que há dois dias Gregor julgara intragável; um pedaço de pão duro, uma fatia de pão com manteiga e outra fatia de manteiga e sal (...) «Será que minha sensibilidade diminuiu?», pensou, e sorveu ávido o queijo, que acima de todas as outras comidas o atraía imediata e energeticamente. Com rapidez, e após o outro, vertendo lágrimas de contentamento, ele devorou o queijo, os legumes e o molho; os alimentos frescos, ao contrário, não agradavam o seu paladar, ele mal podia suportar-lhes o cheiro, e teve até de afastar para o lado as coisas que queria comer. (...) Era por ser um animal que a música o atraía tanto? (...) Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor (Kafka, 2009, pp. 57-102).

Instinto e racionalidade travam uma disputa bélica cujo campo de batalha está conformado pelo corpo e pela mente. O conflito entre o amor e a decepção entre a esperança de ser reintegrado e a quase certeza do abandono absoluto posicionam o protagonista no entre-lugar do animal e do humano. O limiar entre a animalização e a humanidade estabelecem a tensão, em especial, no espaço psicológico do personagem. Reconhecer-se enquanto inseto não é problemático para Gregor Samsa, mas insustentável era não ser enxergado enquanto membro da família.

É perceptível a personalidade sensível, amável, amorosa e empática ao devir-animal. Ao longo da narrativa, ele se angustia quando percebe o esgotamento físico e emocional da irmã, sempre ociosa, que nos últi-

mos meses arrumou um emprego e, depois, dedicou-se a cozinhar para os inquilinos —o aluguel dos quartos também era uma novidade—, junto com a mãe. O retorno ao mercado de trabalho por parte do pai e a sua impotência diante da situação martirizam o devir-inseto, embora o sentimento por parte dos demais para com ele seja diferente. A família o abandona, trancafiando-o no quarto que, no início do texto era um «abrigo humano e normal em tudo, só um tanto quanto pequeno» (Kafka, 2009, p. 31) e que depois foi, assim como ele, metamorfoseando-se, sendo entregue à própria sorte, ao silêncio e à escuridão:

(...) disse Gregor com seus botões e, enquanto olhava fixo a escuridão à sua frente (...). De manhã, quando as portas estavam trancadas, todos queriam entrar, agora, (...) ninguém mais vinha, mesmo com as chaves do lado de fora (...) o quarto alto e despojado, no qual era forçado a permanecer deitado contra o rés do chão, angustiava-o. (...) a porta da sala (...) era em geral aberta para que, deitado no escuro do seu quarto, não visível da sala, ele pudesse ver a família reunida na mesa iluminada e escutar suas conversas (pp. 57-83).

Os contrastes entre claro-escuro reforçam a ambientação e a atmosfera relacionadas ao abandono e à exclusão. Aquele que se apresenta inadequado ao sistema deve ser descartado, tal qual um objeto sem serventia. É interessante considerar a seguinte analogia: A população produz um volume imenso lixo e não sabe o que fazer com ele, logo, a única saída é entulhá-lo em locais distantes da visão. Entretanto, há pessoas que vivem desse lixo, precisam dele para sobreviver, pois também, em certa medida foram descartadas. Gregor Samsa seria esse lixo e a faxineira a parcela humana que sobrevive dele. O quarto pode ser visto como lixões onde restos de vida são lançados e esquecidos:

(...) quem teria tempo para se ocupar com Gregor além do estritamente necessário? (...) A irmã agora, (...) antes de sair correndo para a loja (...) empurrava para dentro do quarto às pressas, com o pé, algum resto de comida qualquer, que à noite ela botava para fora com vassourada, nem reparando se a comida por acaso havia sido provada ou —caso mais frequente— continuava perfeitamente intacta (...) (no quarto) Trilhas de sujeira se estendiam pelas paredes, em toda parte cresciam montinhos de pó e lixo. Gregor se posicionava de maneira a deixar patente sua insatisfação. Mas poderia ficar ali parado uma semana, sem que a irmã se emendasse; ela enxergava a imundície tanto quanto ele, porém estava determinada a ignorá-la (pp. 85-88).

As violências simbólicas, explícitas e subliminares se alternam à medida que a situação do devir-animal impede o retorno da normalidade do núcleo familiar. A dedicação de Gregor Samsa que trabalhava dia e noite, chegando a ficar na penúria, era o alicerce para a ociosidade e os luxos dos parentes. Quando ela não foi mais possível, ele passa a ser considerado um objeto sem valor, entulhado no «quarto das tralhas». É subliminar e sutil o contraste —destacado no fragmento— entre escuro/iluminado e o fato de que do ângulo da sala não ser possível ver o quarto, mas deste cômodo ser possível ver e ouvir as pessoas reunidas. A violência explícita chega às vias de fato tanto com os insultos por parte da irmã, quanto quando o pai lhe dá pontapés e atira-lhe maçãs. Se por um lado, Gregor Samsa conserva as faculdades cognitivas, por outro, a consciência de Matador é esfacelada, levando-o a agir de modo mais instintivo e animalesco:

Isto posto, debruçou-se sobre o prato devorando a comida (...). O Matador não respondeu. Ruminava o último pedaço de carne, a boca lambuzada de molho, como uma ferida aberta sangrando. Bufando sempre, foi esticar-se na rede armada na sala.

Da cama, o Matador não dizia nada: observava o movimento dos dois. Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar. Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu (...).

Desde então não voltou ao quarto e, quando a mulher insistia, enfurecido, ameaçava bater-lhe (...).

Enrolado na rede, só os bicos das botinas de fora, olhou para o filho como se não entendesse. Depois fechou os olhos e o rapaz pensou que havia adormecido.

Quem não tinha sossego era a mulher, que do marido agora via apenas o rosto, já que dormia vestido, não tirava as botinas nem falava com ninguém. Até o banho semanal abandonou, acabando por impregnar a sala com um cheiro forte de animal suado (Carvalho, 1975, pp. 70-71).

O uso do advérbio «como», no primeiro momento, estabelece uma comparação que dialoga com o sangue que lhe manchara de modo permanente as mãos, assim como reforça a animalização do personagem, complementada pelos verbos «bufando» e «ruminava» e pelo substantivo «mugido», assim como o comportamento do devir-animal. É perceptível a existência da economia verbal por parte de Matador, devido ao trabalho, pois, diferente de Gregor Samsa que era caixeiro viajante e precisava se comunicar, queria estabelecer diálogo e possuía certa educação formal, Matador era de pouca ou nenhuma palavra e, aparentemente, não possuía muita instrução. Entretanto, ele é bastante seguro e incisivo quando decide abandonar o serviço: «À mesa, anunciou que não ia mais trabalhar (...). Agora estava cansado. Passava o cargo ao filho» (Carvalho, 1975, p. 70). Aos poucos, ele também abandona a família, recolhe-se, enclausura-se na rede, mas segue sendo uma figura de autoridade, embora em processo de transformação: «quando a mulher insistia, enfurecido ameaçava bater-lhe (...). Resignada, a mulher aceitou a situação. Não falou mais no assunto» (p. 71). A obediência, o medo e/ou o respeito da mulher e do filho são constantes e, diríamos, imutáveis. Os atos violentos enquanto animal também abrem precedente a dúvidas. Eles surgiram devido à metamorfose — e à plena entrega ao instinto — ou já faziam parte da personalidade do protagonista? Segundo Maggi e Silveira:

A forma como o matador (...) se comporta e emite sinais junto aos pares, tanto na hora da refeição quanto na sua retirada para o descanso, desconstrói um lugar imaginado ou antes não identificado, ao mesmo tempo em que possibilita a criação, pelo leitor, de um personagem que experimenta outro momento de sua existência (2013, p. 59).

No liame entre o sonho e a loucura, a uniformização do humano, as tentativas de domesticação, as representações de poder, os conflitos entre subalternização e liberdade compõem os diálogos existentes entre Kafka e Carvalho. Em meio a aproximações e distanciamentos provocados pela literatura, temas, motivos, estruturas e elementos se alternam, repetem-se, metamorfoseiam-se, reconstroem-se, visitam as páginas dos escritores que se dispõem a falar sobre aflições humanas.

Com a morte, Gregor Samsa se liberta das obrigações e da busca por atenção e carinho dos familiares. Liberta-se deste mundo de exploração, da profissão desgastante, da indiferença da sociedade, da tensão do comércio — que para ele era maior do que o trabalho na loja. Ainda lhe tocava o «tormento das viagens, a preocupação com as conexões dos trens, a comida péssima, sem hora certa, o contato humano sempre alternado, nunca permanente, nunca chegando a ser afetuoso» (Kafka, 2009, p. 32). A mecanização dos gestos, a ausência de afeto entre as pessoas, o interesse material nas relações interpessoais, a rotina quase robotizada da sociedade. Essas angústias corroíam Gregor Samsa, que apenas parou para refletir sobre elas quando se viu impossibilitado de levantar-se e agir conforme um autômato. É possível inferir que o isolamento do protagonista, em certa medida, indicava o aprisionamento dos parentes. Portanto, após o último suspiro do inseto gigante, «saíram juntos do apartamento, o que já não faziam há meses» (p. 108).

Matador também reflete sobre o fato de não ter vivido, mas sim existido para exercer um trabalho repetitivo, que não lhe dava espaço para olhar para si enquanto humano. Agora, liberto da responsabilidade de prover o lar, quais seriam suas vontades? Alguma vez teve sonhos? A necessidade de sobreviver lhe roubou um dos bens mais preciosos, intangíveis e irrecuperáveis que temos: o tempo. Abstração esta que parece reservar aos que ficam futuros análogos aos dos antecessores. Se em «Boi da cara preta» a esposa, sem remorsos, compra bens materiais e objetos para quando chegar a vez do filho ser levado ao matadouro, em *A metamorfose*, a família de Gregor Samsa pensa em arranjar um casamento para Grete que, provavelmente, será a encarregada de garantir o bem-estar, a aposentadoria, dos pais.

Em ambos os textos, a transformação, senão prazerosa, é aliviadora, é um bálsamo em meio a tantas tensões. Os deslizos pelas situações e pelos acontecimentos dos quais eles não têm controle diante de um contexto de crise, exasperam o conflito social e a pressão psicológica que nos fazem questionar a condição humana tanto dos protagonistas quanto dos personagens secundários. O homem, entorpecido pelas demandas de um mundo individualista e repleto de menosprezo pelos sujeitos, depara-se com a solidão e o abandono. Em Kafka, encontramos «a problematização das situações de impotência do indivíduo face ao poder absoluto reinante em sua vida ameaçando-a de destruição, sem encontrar uma saída para esse tipo de alienação infinita» (De Paula, 2009, p. 12). Em Carvalho, deparamo-nos com situação semelhante, mesmo considerando que, diferentemente do escritor tcheco, ao invés do ambiente pseudoburguês, constrói-se um cenário familiar aparentemente no limite das finanças, por ser pobre e habitar uma casa com poucos móveis e eletrodomésticos, haja vista o fato de, no final, sermos informados de que a esposa, com o dinheiro da venda do boi, ter

comprado uma televisão e uma geladeira. Vide que a voz narrativa não utiliza o adjetivo «novas», levando-nos a inferir que esses aparelhos não existiam antes.

O devir-inseto e o devir-boi esvaem as linhas que marcavam a fronteira entre o humano e o animal. Eles destravam portais e evocam desdobramentos desde o ponto de vista filosófico, religioso, existencialista, científico e transcendental. O devir-animal, pulsante nos personagens, aguardam o momento exato para revelarem-se, para estabelecerem um ponto de encontro entre as bifurcações dos processos metamórficos.

Em meio a alternativas e possibilidades, a compreensão da própria vida enquanto fracasso é evidente tanto em «Boi da cara preta» quanto em *A metamorfose*. Embora os processos metamórficos sejam incontroláveis e os personagens estejam passivos diante do inexorável, Gregor Samsa, por estar mais aprisionado física e emocionalmente ao espaço familiar, reluta mais para aceitar a necessidade de libertar-se. Matador, por outro lado, decide, desde o princípio, livrar-se dos incômodos. Ambos se entregam ao *conforto* promovido pela nova pele que lhes reveste e que, em algum momento, eles desejaram. De acordo com Monteiro:

O duplo não representa absolutamente nada de material, mas está situado no reino do desejo, naquilo que não sou, mas busco ser, porque sempre fui. É um estar e ser, algo que se mostra e se oculta. Por fim, é uma representação que se fala através do apagamento, do simulacro (2012, p. 101).

Portanto, nas obras em tela, o duplo apresenta também um dos princípios do devir-animal, conforme Deleuze e Guattari (1997, p. 39): «É o afecto em si mesmo, a pulsão em pessoa, e não representa nada. Não há outras pulsões que não os próprios agenciamentos». Revelar e esconder formam parte do jogo literário. Hiatos e silepses, elipses e zeugmas, anáforas e catáforas literárias constroem a tessitura da diegese, repleta de pontos cegos, inferências e suposições.

Nesse bestiário pululam devires e animais. O duplo se materializa no devir-animal por meio do desejo, do reconhecimento do fracasso, das pulsões, da possibilidade de alternativas e, sobretudo, pela busca pela liberdade. A ausência de espelho em ambos os lares —objeto tão presente e relacionado ao duplo— não impediu que os protagonistas se confrontassem consigo mesmos. Eles mergulharam dentro de si, bifurcaram-se e se encararam, perceberam a animalização a partir das sensações. O olhar do outro pouco influenciou no autorreconhecimento e nas reflexões sobre a própria sorte.

Embora existisse no quarto de Gregor Samsa uma janela que era constantemente aberta, ele, em momento algum cogitou fugir ou abandonar a casa. A morte, diante do irreversível e da vida angustiadora, era o caminho mais viável para libertá-lo do fardo familiar e libertar a família do fardo que ele se tornara: «Sua posição a respeito da necessidade de seu desaparecimento era na medida do possível ainda mais convicta do que a da irmã» (Kafka, 2009, p. 102). O único desaparecimento possível estava atrelado ao fim da vida, pois ele jamais conseguiria viver longe daquele ambiente.

Os momentos finais da narrativa de Carvalho, além da ideia de libertação, também abrem precedentes para uma ressalva inquietante, no tocante à perda da racionalidade e à liberdade, inclusive, de pensamento:

O Matador, este, ao entrar no corredor, viu ao longe o filho que o esperava à porteira, a lâmina brilhando ao sol, as mãos tingidas pelo sangue dos seus antecessores. Equilibrando-se nas patas, sentiu no flanco a picada da vara que o instigava a seguir. Baixou a cabeça, raspou o solo com o casco e arremeteu em direção à faca, que o recebeu sem tempo de um mugido (Carvalho, 1975, p. 72).

Estaria mesmo esfacelada a consciência de Matador, ou ele se atirou para o sacrifício final, desta vez enquanto suicídio, buscando a liberdade irrevogável? O protagonista, neste sentido, também pode ser entendido da seguinte maneira:

(...) é o sacrificador, o matador de bois que os mata e os devora, assimilando não apenas o sangue que vai se impregnando em suas mãos, mas também a alma dos vencidos, transformando-se, afinal, em vítima do golpe certo e sacrificial, desferido por seu próprio filho no brete do mata-douro (Maggi e Silveira, 2013, p. 57).

O entre-lugar entre o humano e o animal, portanto, leva-nos a retornar para algo discutido no início deste artigo: o entre-lugar e a liberdade do escritor latino-americano e suas influências que, na verdade, são as tensões de todos os escritores (a generalização aqui é usada sem qualquer receito de reducionismo), pois fazem parte da literatura. Elas podem remeter, assim como as análises expostas sobre as obras em pauta, prisão e liberdade. Conforme Santiago (2000, p. 25): «O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível». Neste dilema entre o que é possível ver e o que está oculto, ainda segundo o referido teórico: «O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto visível é mensagem, é ausência do modelo» (2000, p. 25). A influência de Kafka, portanto, estaria presente na obra de Carvalho, por exemplo, quando consideramos o processo metamórfico, o devir-animal, a crítica à exploração da força de trabalho do homem e na crise existencial motivada pela conscientização da própria realidade. Entretanto, o oculto se revela na transgressão e nas perspectivas outras trazidas pelo autor brasileiro: a figura do boi, referência trazida da cultura popular, a frieza da esposa ao comprar os eletrodomésticos e aguardar a vez do filho, a figura de autoridade que Matador exerce até, praticamente, o final da narrativa.

Santiago (2000, p. 22) afirma também que «as leituras do escritor latino-americano nunca são inocentes. Não poderiam nunca sê-lo». Tal característica é perceptível quando o leitor identifica no segundo texto não a imitação, mas a assimilação dos elementos da fonte marcando a diferença e fomentando a originalidade do segundo autor, enfatizando a literatura enquanto representação ao invés de imitação. Em lugar de influências, mais vale dizer confluências. Podemos considerar que não havia uma tradição autóctone relacionada à literatura escrita com gêneros e modos distintos, mas havia uma tradição oral permeada por histórias sobrenaturais que formavam e formam parte do imaginário coletivo, da idiosincrasia e da cosmovisão de Abya Yala.

Considerações finais

A metamorfose e «Boi da cara preta» podem ser consideradas narrativas que evocam uma inquietação angustiante, que segue ecoando após a virada da última página. As referências imagéticas, grotescas, exageradas, constroem um simulacro da realidade onde coexistem duplos, paradoxos, atração e repulsa. Os devires analisados remetem a concepções de idêntico e diferente, interior e exterior, identidade, alteridade e outridade, nas quais o «eu» se esfacela física e emocionalmente perante as mazelas sociais que coisificam o ser humano.

É inicialmente na causa ignota da transformação dos protagonistas onde subjazem as inquietações, o absurdo, as reflexões sobre a insensatez e a crueldade (intrinsecamente humana), que desembocam na destruição, na nadificação dos personagens. Em seguida, refletimos sobre o fato de que não é a animalização em si que viola as normas da realidade, mas sim as atitudes —que ocorrem *a posteriori*— dos seres que estão no entorno e que, inclusive, também se transformam, perdem a humanidade. A animalização, que parte da violência social em anular os sujeitos, para além da figura de linguagem, provoca tensões entre desumanização e humanização. Homem animal *sapiente* versus homem animal instintivo. As fronteiras entre o humano e o animal além de distorcidas, vão sendo dissolvidas, por meio do estado de sujeição dos indivíduos e da deformidade do caráter daqueles que, aparentemente, estariam ao seu lado.

Os trânsitos desses esfacelamentos e de insensatezes nos impeliram a refletir criticamente sobre o silêncio, o abandono e a liberdade dos personagens que *a priori* estavam inseridos em um corpo social inóspito e *a posteriori* deslizam para um corpo animal acolhedor. Foi perceptível como esses temas estão atrelados a outras vertentes humanas, tais quais as relações de poder e a solidão, advindas de uma sociedade capitalista na qual o sujeito é descartável.

A influência a partir das leituras, das recepções e das traduções de Franz Kafka, portanto, foi de extrema importância para Abya Yala. O autor tcheco e Carlos Carvalho, conforme apresentado, estabelecem diálogos nos quais as problemáticas humanas nos são apresentadas de forma ampliar debates sobre se as manifestações do extraordinário e do absurdo são exclusividade da literatura ou se a realidade é muito mais absurda e extraordinária que a ficção. Em meio a esse corpo social que esfacela o âmago e o físico dos indivíduos, o embrutecimento da personalidade de Matador pode ser interpretado como um mecanismo de defesa para poder suportar tantas crueldades que, inclusive ele, foi capaz de exercer. Por outro lado, Gregor Samsa mantém o afeto, sentimento ausente na profissão por ele exercida. Dois proletários explorados por um sistema nocivo, predatório e desumanizante. Dois cidadãos comuns cujas vidas se esvaíram devido à incessante busca pela perfeição. Dois profissionais exemplares que, na primeira manifestação de autonomia e de crítica ao sistema, provocaram estranhamento inclusive na família. A partir de então, as metamorfoses foram inexoráveis e

irreversíveis. O devir-inseto e o devir-boi atravessaram um caminho calcado no silêncio e no abandono, para encontrarem a liberdade.

Referências bibliográficas

- Câmara Cascudo, L. (1939). *Vaqueiros e cantadores: Folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- Carvalho, C. (1975). Boi da cara preta. In C. Carvalho, *Calendário do medo* (pp. 70-72). Porto Alegre: Editora Momento.
- Chevalier, J. (2015). *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (V. da Costa e Silva, Trad., 27. ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Da Silva, A. M. M. (2017). A simbologia do animal na construção da personagem: o real e o irreal no conto Tigrela de Lygia Fagundes Telles. *Revista a Cor das Letras*, 18(1), 41-56.
- De Paula, C. C. (2009). J.J. Veiga e Franz Kafka: Fabuladores de um mundo «deslucado». *Revista Ecos*, 8, 11-15.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (S. Rolnik, Trad., Vol. 4). São Paulo: 34.
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou* (F. Landa, Trad.). São Paulo: UNESP.
- Freud, S. (1958). Animismo, magia e onipotência das ideias. In S. Freud (E. Davidovich, I. Izekson, O. Gallotti, G. Parente, Trans.), *Tótem e tabu: Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7 (pp. 1912-1913). Rio de Janeiro: Delta.
- Foucault, M. (14 de março de 1967). *De outros espaços*. [Conferência]. Paris, França. <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf>.
- Foucault, M. (2004). *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal.
- Hahn, Ó. (1997). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Estudio y textos*. México, D. F.: Coyoacán.
- Hohlfeldt, A. (1994). A tipicidade na literatura de Carlos Carvalho. In C. Carvalho, *Prosa e poesia* (pp. 7-17). Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: Movimento.
- Kafka, F. (2009). *A metamorfose* (C. D. Cruz, Trad.). São Paulo: Hedra.
- Maggi, N. R.; Silveira, R. da C. (2013). O realismo animista In *Calendário do medo*, de Carlos Carvalho. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, 26, 1-130.
- Monteiro, M. da C. (2012). Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. In F. García; M. C. Batalha (Orgs.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés.
- Ribeiro De Sousa, C. H. M., De Brito, E. M.; Ribeiro Santos, M. C. (2005). A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germanísticos*, 9, 227-253.
- Santiago, S. (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. In S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural* (pp. 9-26). Rio de Janeiro: Rocco.
- Silva, M. F. (1957). *Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malasartes*. São Paulo: Prelúdio.
- Suassuna, A. (2008). *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: PocketOuro.