

O FANTÁSTICO, O REALISMO MARAVILHOSO E OS TRADUTORES DE KAFKA: NOTAS SOBRE O IMAGINÁRIO TERATOLÓGICO NOS ROMANCES AMERICANOS¹

Laura de Oliveira²

Resumo: O presente ensaio objetiva discutir o imaginário teratológico nos romances americanos a partir da aproximação entre o realismo maravilhoso, o fantástico e as traduções do livro “A metamorfose”, de Kafka. Em comum, eles possuem a relação com o insólito e a teratologia, que indicam os medos das sociedades e o esforço de subverter as noções ocidentais de racionalidade e de progresso. Tal aproximação permite alcançar as predileções literárias de leitores e escritores das Américas, bem como as continuidades entre o pensamento europeu e o romance americano, estabelecidas por meio da ação colonial. Os monstros que ocupam as narrativas literárias indicam permanências do imaginário teratológico europeu sobre o além-mar nos séculos XV e XVI, mas também, rupturas no que diz respeito à noção de monstruosidade e de como ela se constitui em metáfora dos males da civilização a serem exorcizados.

Palavras chave: teratologia, literatura, racionalidade.

Abstract: This essay aims to argue the teratological imaginary in the American romances from the approach between the wonderful realism, the fantastic and the translations of Kafka’s “Metamorphosis”. In common, they possess the relation with the uncommon and the teratology, that indicate the fears of the societies and the effort of subvert the occidental slight knowledge of rationality and progress. Such approach allows to reach the American reader’s and writer’s literary predilections, as well as the continuities between the European thought and the American romance, established by means of the colonial action. The monsters that occupy the literary narratives also indicate remains of the European teratological imaginary on the beyond-sea in centuries XV and XVI, but also ruptures in what concerns to the notion of monstrosity and of how it consists in metaphor of the civilization males to be exorcized.

Keywords: teratology, literature, rationality.

¹ Texto elaborado para compor os Anais do “IX Encontro Internacional da Anphlac”. O título difere daquele apresentado no resumo, qual seja, “A monstruosidade no romance ibero-americano: entre a ficção científica e o realismo maravilhoso”. Essa modificação decorre da escolha por demarcar as distinções entre o imaginário teratológico manifesto no realismo maravilhoso e na literatura fantástica, oposição mais consagrada na historiografia latino-americana. Acredita-se que, embora existam distinções entre a ficção científica e a literatura fantástica, ambas exprimem uma relação bastante semelhante com a idéia de monstruosidade. Não é à toa que alguns autores considerem a ficção científica como um gênero derivado da literatura fantástica (CARDOSO, 2006). A despeito das inúmeras diferenças entre os dois gêneros, que não cabe mencionar aqui, optamos por nivelá-los no que diz respeito à relação com a teratologia. Portanto, ao tratar do fantástico, estamos consideramos também o modo como os “monstros” aparecem na literatura de ficção científica.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Se para descobrir a humanidade é preciso que a perca, a metamorfose é a condição de sua existência.
Celso Donizete Cruz, sobre *A metamorfose*, de Kafka

“Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso.”. É com a frase anterior que Franz Kafka iniciou “A metamorfose”, obra amplamente divulgada³ no Brasil desde meados do século 20. A referida obra suscitou inúmeras divergências quanto à sua tradução, não só para a língua portuguesa, como também para outras línguas faladas nas Américas, como o espanhol e o inglês: a palavra alemã *ungeheuren*, que encerra a frase inaugural do livro, aparece como “monstruoso” na versão para a língua portuguesa feita por Marcelo Backes, na edição da LP&M. Em outras versões, como a tradução de Celso Donizete Cruz para a editora Hedra, o vocábulo foi traduzido como “insuportável”. Uma terceira possibilidade seria utilizar como equivalente em língua portuguesa a palavra “tremendo”. A tradução de Backes nos parece servir melhor às reflexões propostas neste ensaio, tal como se verá adiante. Por essa razão, a frase foi aqui transcrita em acordo com a edição da LP&M.

Houve divergências, ainda, no que diz respeito à tradução do título da obra. As edições americanas (em língua portuguesa, espanhola e inglesa) optaram, inicialmente, por traduzir a palavra *Verwandlung* como “A metamorfose”, título que vem sendo repetidamente utilizado, no Brasil, desde 1956. Essa opção foi, posteriormente, criticada por alguns tradutores, que argumentaram que a melhor versão para o português seria “A transformação”, uma vez que o alemão possui um correspondente imediato para “metamorfose”, qual seja, *metamorphose*. Além disso, a palavra “metamorfose” indicaria uma mutação biológica, o que não seria o caso do fenômeno experimentado pelo protagonista do livro de Kafka (CRUZ, 2009). Mesmo assim, as editoras brasileiras optaram pela permanência do vocábulo “metamorfose”, com o qual a obra já havia sido consagrada no Brasil.

Mais do que a projeção adquirida pela obra, os desacordos relacionados à sua tradução permitem alcançar o teor da recepção de “A metamorfose” nos países americanos⁴, considerando que o ato de traduzir envolve, ao mesmo tempo, o esforço de captura do projeto

³ Apenas no Brasil, entre 1956 e 2002, o livro foi editado 21 vezes (CRUZ, 2009).

⁴ Certamente, não se quer dizer que a recepção de “A metamorfose” foi a mesma em todos os países americanos, sejam eles de língua portuguesa, espanhola ou inglesa. Apenas se está tratando da coincidência da polêmica instaurada em torno da tradução do título e de partes da obra. Para se ter uma idéia, no final do século 20, uma edição norte-americana reviu a tradicional tradução do título como *Metamorphosis* e fez a seguinte adaptação: *The transformation (Metamorphosis)*. Alguns anos mais tarde, em 2005, duas editoras espanholas, cujos livros são distribuídos na América hispânica, decidiram “corrigir” a primeira tradução e adotar o título *La transformación* (CRUZ, 2009).

literário do autor e a leitura subjetiva da obra à luz dos próprios parâmetros culturais⁵. Nessa perspectiva, a ação de traduzir acaba por confirmar as reflexões contemporâneas que apontam para a relativização das noções de autoria e de obra⁶, haja vista que a participação do tradutor, iniciada no ato da leitura, contribui para a constituição dos sentidos do texto. O tradutor - que é, antes, leitor – acessa a obra original e produz versões que têm sempre um caráter singular: ao decodificá-la e traduzi-la para outro idioma, ele agrega novos elementos culturais à obra, ampliando-a. As traduções evidenciam, portanto, que é justo o alargamento das idéias de autor e de obra, uma vez que a ação criadora e interpretativa não se encerra no ato da escrita e nem o texto se encerra no projeto narrativo do escritor⁷. Ao traduzir, o leitor-tradutor produz sentidos que não evidenciam a incapacidade de acesso ao “verdadeiro” texto (BENJAMIN In: BRANCO, 2008), mas a efetividade do diagnóstico de Roland Barthes (2004): o de que o texto se constrói a partir de múltiplas vozes, as quais são convergentes em torno do ato da leitura. Assim, o ato de traduzir deve ser visto à luz de uma “estética da recepção⁸”, posto que efetiva-se como processo de leitura capaz de ampliar a noção de “obra original”.

⁵ Walter Benjamin divergiu dessa noção de tradução. No texto “A tarefa do tradutor”, ele indicou que uma obra artística ou literária independe da interpretação empreendida pelo leitor, cuja capacidade de alcance pode ser limitada. Além disso, a finalidade da obra não é, para ele, a “comunicação” ou o “depoimento”, que parecem ser o alvo essencial dos “maus tradutores”. Segundo Benjamin, “aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome doutro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial. [...] E assim continuará enquanto a tradução estiver comprometida a servir o leitor. (BENJAMIN In: BRANCO, 2008, p. 25-26). A interpretação de Benjamin aponta para um determinado conceito de obra: ela possui um sentido *em si* e, embora algumas obras sejam dotadas da característica da *traduzibilidade*, apenas algum significado intrínseco a elas (é esse significado específico que confere a característica da *traduzibilidade*) poderá ser capturado pela versão em outra língua. As traduções nunca conseguem “afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original” (BENJAMIN In: BRANCO, 2008, p. 27).

⁶ Recentes debates no campo da Filosofia e da História têm conduzido, nas últimas décadas, à rejeição do vínculo obrigatório entre a “obra” e a “biografia do autor”. Na contramão de uma história social centrada na noção de sujeito, que busca nas entrelinhas do texto as pistas capazes de indicar compromissos institucionais e orientações pessoais do autor, algumas reflexões contemporâneas apostam na autonomia do escrito. Ainda quando a noção de “autor” não é descartada, indica-se a necessidade de ultrapassar a perspectiva que encerra as possibilidades de interpretação do texto na vida de quem o escreveu. Por isso, a crítica, empreendida por Foucault (2002), à análise dos discursos centrada na relação entre “texto” e “sujeito”. Ampliando a reflexão empreendida por Foucault nos anos de 1960, Roger Chartier (1999) buscou compreender o processo que conduziu à ascensão e gradativa extinção da figura do “autor”, desde a atribuição de penas aos responsáveis pelos “livros proibidos” até a contemporânea proteção dos direitos autorais. Vale citar também o trabalho de Roland Barthes (2004) a propósito da “morte do autor”, que apontou para as múltiplas vozes constitutivas do discurso e decretou a morte da voz unívoca daquele que escreve. Para ele, o texto se constitui a partir de uma multiplicidade de vozes cujo local de encontro é o leitor; por isso, a chave de interpretação da obra não repousa no ato da escrita, mas no ato da leitura. Cite-se, ainda, a crítica de Dominick La Capra (1998) à perspectiva “psico-biográfica” que encerra muitas leituras de textos. Sua proposta consiste em ultrapassar a visão que vincula as idéias às instituições, provocando uma confusão entre os domínios da história intelectual e da história social.

⁷ A preferência pelo vocábulo “escritor”, em detrimento de “autor”, é baseada na equivalente opção feita por Roland Barthes em “A morte do autor” (Barthes utiliza a palavra *scriptor*, enquanto decreta a morte do *author*).

⁸ Ao mencionar a “estética da recepção”, intencionamos evocar as reflexões de Hans Robert Jauss a propósito dos elementos que constituem a literatura: o “horizonte de expectativas da experiência literária de leitores, críticos e autores contemporâneos e posteriores” (*apud* LIMA, 1979, p. 20). Essa afirmativa, situada no interior do pensamento alemão acerca da leitura e recepção de textos, possibilita inserir o leitor no universo constitutivo

Ao optar pela tradução da palavra *Verwandlung* como “metamorfose” e *ungeheuren* como “monstruoso”, os tradutores reforçaram noções historicamente consagradas para os leitores americanos. Certamente, a monstruosidade constituía o universo das predileções literárias dos próprios tradutores, uma vez que também eles eram “leitores americanos”. É preciso considerar que o imaginário sobre a monstruosidade, associada a uma idéia de mutação daquilo que se entende por humano e por real (ou de coexistência do elemento humano com o inumano em um mesmo corpo) constituía o pensamento da cristandade européia no florescer da modernidade e foi conduzido às Américas junto com os primeiros viajantes (DEL PRIORI, 2000). A própria relação dos colonizadores com as terras recém-encontradas além do Atlântico era permeada por elementos constitutivos desse imaginário teratológico, haja vista que os europeus valeram-se das narrativas mitológicas para compreender/explicar o Novo Mundo que se apresentava diante deles⁹. Assim, as primeiras narrativas sobre a América, embora pretensamente historiográficas, constituem-se em fontes literárias riquíssimas para se compreender o modo como o estranhamento conduziu à monstrualização do *outro*. Essa forma de escrita sobre a América converge para o diagnóstico de Júlio Jeha sobre o uso das imagens de monstros na literatura: “De um modo ou de outro, os monstros dão um rosto [...] ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós.” (JEHA, 2007, p. 08).

Qual seria, então, a relação entre os tradutores de Kafka e os cronistas do descobrimento? Os cronistas do descobrimento valiam-se da teratologia para produzir imagens do desconhecido e explicá-lo, uma vez que a “monstruosidade” já era um elemento constitutivo do seu imaginário sobre o além-mar. Ao produzir essa leitura da América a partir do insólito, eles demarcaram uma fronteira entre a emergente racionalidade laica européia e uma realidade americana que mesclava o real e o “maravilhoso”, considerando que, como afirmou a historiadora Mary Del Priori (2000), aqueles atores históricos não associavam os “monstros” ao seu imaginário, mas, ao contrário, à sua experiência empírica. O que os atores históricos do mundo contemporâneo fizeram foi capitanear essa herança literária, conduzindo-

da obra, ampliando a noção de que os sentidos intrínsecos ao texto resultam meramente da ação subjetiva daquele que escreve. Desse modo, acreditamos que o movimento alemão e o francês (aqui exemplificado pelas noções de autoria em Foucault, Chartier e Barthes) contribuíram para uma reflexão convergente: aquela que possibilitou uma nova compreensão sobre o texto, eliminando a centralidade do autor na elaboração da obra e inserindo o leitor como uma voz importante no seu processo de constituição.

⁹ É importante destacar que a relação entre os monstros e o imaginário das sociedades humanas foi estabelecida contemporaneamente, uma vez que a materialidade dos monstros, no contexto das grandes navegações, por exemplo, “fazia parte do senso do possível ou do saber empírico posto em prática por marinheiros e colonos” (DEL PRIORI, 2000, p. 15).

a a outras possibilidades discursivas. Irlemar Chiampi (1980) oferece pistas importantes que ajudam a explicar de que modo essa operação foi efetuada.

De acordo com Chiampi, o “maravilhoso”, ao contrário do que querem afirmar alguns críticos¹⁰, não se constitui em um gênero tipicamente americano, ao contrário, é nascido na Europa e embalou as percepções dos viajantes europeus sobre as terras do além-mar. Essas percepções materializaram-se na literatura sobre os outros mundos, como os relatos de Marco Polo sobre o Oriente. Os escritores americanos, na esteira de uma leitura sobre o Novo Mundo efetuada sob a ótica da “maravilha”, traduziram a herança literária européia e estabeleceram um novo gênero literário, o realismo maravilhoso, comprometido com o esforço de afirmação de uma identidade americana singular, contraposta à européia e liberta do vínculo colonial. Para os escritores do chamado realismo maravilhoso, importava situar o insólito em um debate com fundamentos ideológicos que visava, fundamentalmente, à afirmação da singularidade americana e à negação da racionalidade que constitui os padrões culturais e epistemológicos hegemônicos no mundo europeu (CHIAMPI, 1980).

Pelo exposto, está claro que a relação dos literatos americanos com o “insólito” não é uma absoluta novidade das décadas intermediárias do século 20, embora os autores vinculados ao chamado realismo maravilhoso o tenham formatado à sua moda. Do mesmo modo, o “monstruoso”, como um elemento constitutivo da visão “maravilhosa” de mundo, aparece de formas distintas na pena dos cronistas do descobrimento e na dos contemporâneos literatos do realismo maravilhoso. Se, para o caso dos relatos de viagem, o diagnóstico de Júlio Jeha (2007) é procedente, ou seja, se os monstros corporificavam os medos daqueles navegadores, para os escritores do realismo maravilhoso, o mesmo parece não ser válido. Ainda, tal como afirmou Chiampi (1980), suscitar o medo não estava no horizonte das expectativas dos escritores do realismo maravilhoso, uma vez que, diferentemente do fantástico, essa literatura inscreve o insólito no real, naturalizando-o. Assim, o esforço de contraposição ao modelo de racionalidade vitorioso no Ocidente efetiva-se não pela ameaça de monstrualização do mundo, mas pela dissolução das fronteiras entre o real e o irreal. A inversão do tempo, das relações de causa e consequência e dos fenômenos que coincidem com a experiência concreta do leitor são estratégias de contraposição ao modelo de racionalidade européia e, por isso mesmo, adquirem a função de afirmação de uma identidade singular (CHIAMPI, 1980). Desse modo, a monstruosidade, entendida apenas como deformação do real, não existe, uma vez que o insólito não aparece como uma ameaça à estabilidade do

¹⁰ Irlemar Chiampi referiu-se, especificamente, ao apontamento feito por Alejo Carpentier a propósito do “realismo maravilhoso”: o de que ele era tipicamente um gênero americano.

mundo real, mas, ao contrário, como elemento estavelmente justaposto ao mundo empírico. Cabe ao leitor uma “postura de fé¹¹” para acreditar na plausibilidade do universo híbrido constituído nos romances.

Caso consideremos, no entanto, que, a despeito do esforço de inserção harmônica do insólito no real, o hibridismo causa no leitor, senão medo, estranhamento, é possível afirmar que a teratologia é um elemento constitutivo da literatura real-maravilhosa. Isso porque o leitor, também ele voz constitutiva da obra, carrega em si uma visão de mundo orientada pela oposição entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o imaginário, entre o concreto e o insólito, que toma como monstruosas as oposições – ou, até mesmo, as justaposições – entre os domínios da experiência empírica e da sobre-realidade. Daí que os mundos híbridos do realismo maravilhoso causem estranhamento no leitor e, por isso mesmo, sejam vistos sob as lentes da monstruosidade.

Certamente, quando os primeiros tradutores de Kafka optaram por “metamorfose” ou por “monstruoso”, eles não intentavam demarcar as fronteiras entre a “cultura maravilhosa americana” e a “racionalidade laica européia”. No entanto, vale lembrar que as vozes *barthesianas* que falam ao texto não são somente aquelas dadas pela intencionalidade/não intencionalidade do escritor (ou do leitor/tradutor, que também participa do processo de constituição da obra). Portanto, é lícito que nós, “leitores americanos” do tempo presente, façamos uma aproximação entre os tradutores americanos de Kafka e os autores do realismo maravilhoso, uma vez que o nosso horizonte cultural permite-nos vislumbrar o modo como, na escrita de ambos, exprimia-se uma concepção insólita e, mais precisamente, teratológica de mundo. Essa avaliação justifica-se caso consideremos as distinções entre o texto original de Kafka e as traduções americanas, que exprimem uma relação bastante diferente com o insólito. Essa relação, que não aparece no universo cultural alemão, é bastante parecida com aquela experimentada pelo realismo maravilhoso, tal como veremos em seguida.

Existe uma diferença central entre as palavras “transformação” e “metamorfose”. Como afirmou Cruz (2009) em prefácio a uma edição brasileira de “A metamorfose”, a palavra “metamorfose” indica uma transformação biológica do humano e, portanto, poderíamos dizer que ela comporta uma dimensão de “monstruosidade”. Quando o protagonista de Kafka se transforma em uma barata (para utilizar o correspondente imediato do título em alemão), exprime-se uma crítica flagrante à “racionalidade” que conduziu o homem contemporâneo à Primeira Guerra Mundial. No entanto, a relação que Kafka

¹¹ A expressão “fé” foi utilizada por Irlemar Chiampi (1980), que referiu-se às expectativas de Alejo Carpentier sobre o leitor que se deparasse com os universos constituídos nas narrativas do “realismo maravilhoso”.

estabelece não é de monstrualização do humano, mas sim, um jogo entre os elementos subjetivos que constituem o humano e o mundo material.

A oposição acima mencionada explica o porquê de “A metamorfose” ter recebido, da crítica contemporânea ao seu lançamento e da crítica posterior a ele, o rótulo de obra vinculada ao realismo expressionista. O texto foi primeiramente publicado na revista expressionista *Weißer Blätter*, antecipando uma caracterização que seria feita *a posteriori*, a propósito da principal característica intrínseca à obra: a objetivação dos dados subjetivos, ou seja, a materialização dos elementos que constituíam a subjetividade da personagem. Se o indivíduo se sente inseto – porque vive uma época que conduz ao questionamento da humanização do homem e seu estatuto de ser racional, haja vista o testemunho da Primeira Guerra –, então, esse mesmo indivíduo se materializa em inseto. Essa relação é reveladora de um dado importante: o horizonte da escrita de Kafka era a “realidade”, o “mundo material”, o “extra-subjetivo”, embora os elementos interiores ao sujeito pudessem explicitar-se ao adquirem materialidade. Essa transformação do subjetivo em objetivo, ou materialização da subjetividade, constitui a estética real-expressionista e articula o real ao fantástico para produzir um efeito tanto trágico quanto cômico (CRUZ, 2009). Mas a tragicidade do texto não resulta da monstrualização do elemento humano, que vê seu corpo metamorfoseado no corpo de um inseto “insuportável”. O inseto é apenas a objetivação dos sentimentos – esses sim, em nossa leitura, “monstruosos” - que conduzem o homem ao questionamento da sua própria humanidade.

Para além dos rótulos que reduzem e encarceram as obras em esquemas horizontais de interpretação (faz-se referência à qualificação como “realismo expressionista”), é importante ter alcance da mensagem expressa no texto e do modo como ela atuou na constituição de uma outra forma de literatura do outro lado do Atlântico. Não se trata de analisar a “influência” do realismo expressionista sobre o realismo maravilhoso, que, acreditamos, não existe. Importa, sim, alcançar o modo como o olhar dirigido à literatura de Kafka revela uma particularidade da cultura literária nas Américas, manifesta também no realismo maravilhoso e na literatura fantástica. Esse olhar, orientado por uma visão binária (bem e mal) e teratológica (onde a monstruosidade é metáfora do mal), associa a subversão do mundo empírico a uma visão fatalista e catastrófica de história. Mesmo quando a literatura harmoniza o real e o insólito, como é o caso do realismo maravilhoso, o mundo híbrido que dela advém é a imagem da monstruosidade, posto que se configure na mescla (sempre anacrônica e desajeitada) dos elementos que nos são familiares com aqueles que, no fundo, tememos. Por isso, como já expusemos, o olhar dirigido pelos tradutores de Kafka apontou para uma “monstruosidade”

que não nos parece estivesse no original alemão. Esse mesmo olhar foi dirigido à literatura de Kafka por um importante escritor vinculado ao realismo maravilhoso, Gabriel García Márquez, que encontrou, em “A metamorfose”, um instrumento de subversão dos padrões consagrados da nossa racionalidade.

A relação efetuada nas linhas acima, qual seja, entre os tradutores de Kafka e os autores do realismo maravilhoso, certamente, não foi feita ao acaso. É comum a relação estabelecida entre “A metamorfose” e o trabalho do escritor colombiano García Márquez. Não é possível saber, ao certo, qual edição da obra de Kafka chegou às suas mãos, tampouco se a tradução, na referida edição, tratava como “monstruosa”, “exorbitante” ou “insuportável” a barata em que o protagonista Samsa se transformara. É certo, apenas, que a leitura da obra de Kafka foi decisiva na escolha de Gabriel García Márquez de se tornar, também ele, um escritor. Ainda mais: a leitura de Kafka abriu a ele a possibilidade de empreender uma nova relação entre a escrita e o mundo extra-literário, libertando-o do fardo da representação e permitindo a inversão dos pressupostos do “sistema estável” que constituem a experiência empírica do leitor.

A expressão “sistema estável” foi emprestada de Irleamar Chiampi (1980) na sua totalidade: ela se refere à experiência concreta do leitor e serve para indicar uma importante característica do realismo maravilhoso americano, a capacidade de inverter os pressupostos desse “sistema estável”, indicando outras possibilidades de pensar a realidade e ampliando a própria noção de “mundo real”. No entanto, é importante mencionar uma notável distinção feita pela autora: o realismo maravilhoso, ao justapor o real e o insólito, não desestabiliza o “sistema estável” do leitor. Ao contrário, contrapõe-se a uma forma de racionalidade baseada nas relações de causa e consequência, de linearidade temporal e de oposição entre o real e o irreal, sem, contudo, suscitar no leitor o medo de que sua concepção de mundo, baseada na experiência empírica, seja abalada por alguma ameaça externa. Por outro lado, de acordo com a autora, suscitar o medo está no horizonte de expectativas da literatura fantástica, essa sim comprometida com o esforço de contraposição entre o real e o irreal, sendo que esse representa sempre uma iminente ameaça ao “sistema estável” do leitor.

Abalar o “sistema estável” do leitor ou meramente inverter os seus pressupostos, sem contudo, desestabilizá-lo, são dois importantes indicativos do potencial libertador que a literatura comporta. Esse potencial foi descoberto por García Márquez, conforme já anunciamos, na leitura primeira de Kafka. Essa influência de “A metamorfose” no pensamento de García Márquez é comumente aceita depois de ter sido mencionada pelo próprio escritor em entrevista concedida à *Paris Review*, em 1981. Depois de ler o texto de

Kafka, Márquez teria perguntado a si mesmo se não poderia, também ele, inverter a “ordem” e experimentar, com os personagens, situações insólitas. A influência *kafkeana* na literatura de García Márquez, diz respeito, portanto, à relação entre o texto e o “mundo real”, ou, no limite, às possibilidades de experimentação¹² de outras formas de racionalidade, exercício esse que é um regalo da literatura. Assim, a crítica à “racionalidade”, experimentada em Kafka a propósito da exacerbação da barbárie que foi o universo da guerra, aparece em García Márquez e em outros autores do realismo maravilhoso como crítica a uma outra racionalidade: aquela transplantada na América Latina por meio da ação colonial e traduzida, *a posteriori*, pelos atores históricos americanos que se esforçaram por demarcar uma identidade singular para a América, liberta do fardo da experiência colonial. Os viajantes europeus acabaram, portanto, por emprestar às Américas um instrumental do qual elas se valeriam, séculos mais tarde, para afirmar o seu antagonismo frente à própria Europa. É isso o que fizeram os autores do realismo maravilhoso.

De todo modo, é importante ter em mente que essa crítica a uma forma específica de racionalidade não se dá apenas no aspecto temático (nem em Kafka, nem em García Márquez), mas em uma forma de conceber a literatura do seu ponto de vista estético e filosófico. É a subversão da relação entre subjetividade e objetividade que constitui a maior contribuição de Kafka ao pensamento de García Márquez e é essa, também, a maior contribuição do realismo maravilhoso à literatura latino-americana, e, quiçá, mundial. A objetivação da subjetividade, certamente, adquire ares de monstruosidade na pena dos americanos, posto que, como leitores (que são, por vezes, escritores ou tradutores), sejamos portadores de um imaginário teratológico que orienta as percepções sobre qualquer inversão operada nos elementos que constituem a nossa experiência. Assim, convertemos em monstros aquilo que tememos ou aquilo que, apenas, desconhecemos. Nesse sentido, vale mencionar o estranhamento provocado pelo hibridismo anacrônico dos mundos “maravilhosos” com os quais nos deparamos na literatura: eles resultam da inscrição do insólito, do intangível, no universo das nossas experiências empíricas. Ao mesmo tempo, o exercício de monstrualização efetiva-se como recurso ideológico capaz de materializar nosso esforço de exorcizar os males da civilização, inscrevendo, por meio da escrita, uma nova relação com a idéia de racionalidade.

¹² A palavra “experimentação” não foi utilizada ao acaso. Valemo-nos do conceito de literatura como “espaço de experimentação”, de Seligmann-Silva (2003), segundo o qual a escrita dos textos de ficção permite imaginar futuros, pensar possibilidades de encaminhamento para a humanidade, testar hipóteses para o devir.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- CRUZ, C. D. Introdução. In: KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CORDEIRO, R. (trad.). *Visões do fim do mundo*. Apocalipse, da Bíblia, Prognósticos Pantagruélicos, Profecias, Nostradamus. São Paulo: Landy Editora, 2006.
- DEL PRIORI, M. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- JEHA, J. (org.) *Monstros e monstruosidade na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. Porto Alegre: LP&M, 2001.
- LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *"Giro lingüístico" e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, Memória e Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.