

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL - UEMS
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE JARDIM
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS - INGLÊS**

EDILAINE ORTIZ

**ENTRE O AFETO E A REJEIÇÃO: UM ESTUDO DO INSÓLITO EM “O PIANO”,
DE ANÍBAL MACHADO, E EM A *METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA**

**JARDIM – MS
2019**

EDILAINE ORTIZ

**ENTRE O AFETO E A REJEIÇÃO: UM ESTUDO DO INSÓLITO EM “O PIANO”,
DE ANÍBAL MACHADO, E EM A *METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA**

Monografia apresentada como requisito parcial
para a conclusão do Curso de graduação em
Letras Português - Inglês, da Universidade
Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira

**JARDIM – MS
2019**

FICHA CATALOGRÁFICA

ORTIZ, E.

Entre o afeto e a rejeição: um estudo do insólito em “O piano”, de Aníbal Machado, e em *A metamorfose*, de Franz Kafka (2019), Edilaine Ortiz – UEMS/Jardim, 2019. 45 f.

Bibliografia

Monografia de Graduação-Curso de Habilitação LETRAS – Habilitação Português/Inglês – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

1. Aníbal Machado; 2. Franz Kafka; O piano; 3. A metamorfose.

TERMO DE APROVAÇÃO

EDILAINE ORTIZ

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

CURSO HABILITAÇÃO LETRAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ENTRE O AFETO E A REJEIÇÃO: UM ESTUDO DO INSÓLITO EM “O PIANO”, DE ANÍBAL MACHADO, E EM A *METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA

APROVADO EM: ____/____/____

Orientador: Professor Dr. Marcos Vinícius Teixeira
(Presidente)

Prof.^a Dr.^a Joice Alves
(UEMS- Jardim)

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
(UEMS – Campo Grande)

DEDICATÓRIA

**Aos ilustres professores que me
acompanharam durante todos esses anos.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo apoio e incentivo durante todo processo de pesquisa e atividades pelas quais passei durante o curso, especialmente à minha mãe que me deu a vida e me possibilitou viver esse momento.

Agradeço ao meu orientador pela paciência, confiança, amizade e entusiasmo com que tem me orientado durante todos esses anos. Não há palavras que possam definir o tamanho da minha gratidão.

Agradeço ao meu companheiro de curso e de vida, Daniel, por ter me segurado todas as vezes em que caí e por me salvar da selva nos dias em que o nada era tudo.

Agradeço ao tempo Kairós, no qual me ancorei metafisicamente nos dias de angústia e por contribuir para que fosse possível continuar na luta contra a opressão do tempo cronológico.

Agradeço a todos os professores do Curso de Letras que me acompanharam direta ou indiretamente, e aos meus colegas de curso, com os quais pude aprender e amadurecer pessoal e intelectualmente mais por erros que por acertos.

Agradeço a esta instituição pela oportunidade e por proporcionar todas as condições para que eu pudesse concluir esse curso.

Agradeço ainda a todos os funcionários e ao corpo docente da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul que tornaram possível a conclusão do curso e realização do trabalho de pesquisa.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio e compreensão nos momentos de angústia, incertezas e ausências.

“a dúvida é o preço da pureza, e é inútil ter certeza.”

(Humberto Gessinger)

RESUMO

A crítica literária, ao abordar o universo ficcional de Aníbal Monteiro Machado (1894-1964), de forma pontual em boa medida, tem apontado para uma presença ou herança relacionada ao universo de Franz Kafka (1883-1924). Na obra do escritor mineiro, nesse sentido, ganha relevância o conto “O piano”, publicado pela primeira vez em livro em 1944. O propósito deste estudo é realizar uma análise comparativa entre o conto “O piano”, de Aníbal Machado, e a novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, levando-se em consideração os personagens o piano e Gregor Samsa e o tratamento que recebem ao longo das narrativas. De um lado temos um velho piano humanizado e elevado à condição superior, semelhante a um parente, e de outro, um ser humano metamorfoseado em estranho inseto, apartado do seio familiar ainda que se mantenha na própria casa. Espera-se, assim, contribuir para a investigação da obra do escritor brasileiro, que possui o insólito como uma característica recorrente, além de refletir sobre a novela de Kafka.

Palavras-chave: Aníbal Machado. Franz Kafka. O piano. A metamorfose.

ABSTRACT

When approaching the fictional universe of Aníbal Monteiro Machado (1894-1964), literary studies have – duly and in good measure – pointed out to a presence or inheritance from the universe of Franz Kafka (1883-1924). Accordingly, the work of the writer from Minas Gerais, particularly the short story “The Piano” – first published in a book in 1944 – gains relevance. This study aims to provide a comparative analysis between the short story “The Piano”, by Aníbal Machado and the novella *The Metamorphosis*, by Franz Kafka considering both characters, that are The Piano and Gregor Samsa, and how they are treated throughout the stories. On one side, there is an old humanized piano, elevated to a superior condition, similar to that of a relative, and on the other there is a human-being metamorphosed into a bizarre bug, estranged from his own family although remaining in their own house. The intent is to contribute to the investigation of this Brazilian writer’s work, who has the unusual as a recurring trait, and to reflect on Kafka’s novella

Keywords: Aníbal Machado. Franz Kafka. The Piano. The Metamorphosis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O FANTÁSTICO EM A <i>METAMORFOSE</i>	15
1.1	Gregor, desumanizado.....	20
2	ANÍBAL MACHADO E A LITERATURA	23
2.1	“O piano” e a crítica	25
2.2	O piano, humanizado	30
3	ENTRE O HUMANO, O OBJETO E O ABJETO: UM ESTUDO COMPARATIVO.....	34
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
	REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

Sabe-se que Kafka influenciou diversos autores e escritores importantes de sua época, inclusive no Brasil, dentre os quais o contista e ensaísta Aníbal Monteiro Machado que é conhecido por sua qualidade estética e pela presença do Surrealismo em suas obras. As obras de Aníbal Machado fazem analogias com a contemporaneidade da vida cotidiana por meio de uma escrita clara e objetiva. Aníbal trata seus personagens, dando-lhes vida e corporificação, unindo realidade e fantasia, conforme observou M. Cavalcanti Proença em “Os balões cativos”: “A narrativa de Aníbal Machado se desenvolve em terreno fronteiro, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção” (PROENÇA, 1997, p. 16).

Além de contista, é autor do tão aguardado romance *João Ternura*, que se caracteriza como a obra de maior inserção de elementos ficcionalizados da vida do autor, como bem nos informa Marcos Vinícius Teixeira em sua tese: *Aníbal Machado: Um escritor em preparativos*: “O fato de sabermos hoje que episódios de sua infância e de outras épocas de sua vida aparecem ficcionalizados no livro permite-nos afirmar que à medida que vivia ia colhendo na própria vida elementos para a construção ficcional [...]” (TEIXEIRA, 2011, p. 231).

Outra característica de Aníbal é o adiamento de uma possível solução para a problemática do enredo, que inicialmente parece apontar para um desfecho simples e fácil, mas ao longo da narrativa torna-se complexo. São nesses momentos que o autor proporciona certo suspense ao leitor, e pode-se dizer que o prepara para o próximo acontecimento. Quando não ocorre conforme esperado, surge a dúvida e a especulação. Assim como em outras obras de Aníbal, algo está sempre em construção. É o que Marcos Teixeira investigou em sua tese:

No universo de Aníbal Machado, o sujeito se caracteriza como um homem sempre em preparativos. Daí o entendimento da vida como algo provisório, a expectativa de que algo importante, grandioso ou definitivo ocorrerá, ou a sensação tardia de que a vida foi uma longa espera pelo incerto. (TEIXEIRA, 2011, p. 10).

Em “O piano” é possível perceber essa característica de espera pelo incerto, pois uma expectativa é criada na história, é como se o leitor esperasse por algo que não é lhe dado ao final do conto. O tratamento dado pelo autor à narrativa, nesse sentido, é irônico e a história se aproxima muito de uma situação kafkiana. O que Aníbal Machado oferece ao seu leitor ao final do conto é uma história indefinida, insólita, que faz com que seja preciso que se retorne à história várias vezes para então descobrir que de nada adiantou toda especulação, possivelmente elaborada, para dirimir a angústia que se criara ao lidar com um piano importante.

Nota-se no conto “O piano”, característica que também pode ser observada em outras histórias como em “O telegrama de Ataxerxes”, no qual Aníbal Machado trabalha com situações aparentemente comuns, de forma que o leitor ao se deparar com o insustentável na narrativa, questiona-se sobre em qual ponto a situação comum tornou-se tão complexa. Essa característica é também notada em Franz Kafka não somente em *A Metamorfose*, mas em outras obras como *O Processo* (1914) e *O Castelo* (1922), ambas com problemáticas insólitas. Daí o termo *kafkiano* ser utilizado para caracterizar outros universos literários, ressaltando, por exemplo, uma situação incompreensível: “O adjetivo kafkiano tornou-se para nós sinônimo de incompreensível, caracterizando em geral uma sequência de fatos aparentemente banais e, ao mesmo tempo refratários a qualquer tipo de explicação.” (CARONE, 1997, n. p.). Pode-se dizer que a narrativa de Kafka consiste em unir uma situação banal a um excesso de lógica que intimida o leitor, conforme ressalta Albert Camus:

Conhece-se a história do louco que pescava numa banheira: um médico que tinha suas ideias sobre os tratamentos psiquiátricos lhe perguntava “se isso mordida” e recebeu a resposta rigorosa: “Mas claro que não, seu imbecil, pois se é uma banheira”. Essa história é do gênero barroco. Mas se capta aí, de maneira sensível, como o efeito absurdo está ligado a um excesso de lógica. O mundo de Kafka, na verdade, é um universo inexprimível em que o homem se dá ao luxo suplicante de pescar em uma banheira sabendo que nada sairá dali. (CAMUS, 1989, p. 154).

Conforme Camus é possível perceber a característica kafkiana do autor de *A metamorfose* ao inserir o elemento insólito em sua obra através do absurdo e do excesso de lógica. Nesse sentido, pode-se afirmar que o que ocorre com o conto “O piano” de Aníbal se assemelha também a uma situação kafkiana, pois trata-se de uma situação banal que se desenrola de forma absurda e que se torna lógica. Assim, o objetivo deste estudo¹ é comparar “O piano”, de Aníbal Machado, e *A metamorfose*, de Franz Kafka, investigando-se o insólito. Consideraremos, para tanto, o contexto familiar e as questões de humanização e desumanização dos personagens protagonistas: o piano e Gregor Samsa.

É evidente que as literaturas se relacionam e dialogam frequentemente. É possível observarmos, nesse sentido, uma influência de Kafka em Aníbal, especialmente em “O piano”, quando em determinados momentos o narrador sugere certa suspense quanto à identidade do

¹ Este estudo é um desdobramento da Iniciação Científica que realizei no período de 01/12/2016 a 30/11/2017 com o trabalho intitulado *Estudo Comparativo entre “O piano” de Aníbal Machado e A metamorfose de Franz Kafka*. Em 2019 os resultados desta pesquisa foram publicados na forma de artigo na *Revista de estudos acadêmicos de Letras* da UNEMAT - Universidade do Estado de Mato Grosso, com o título *Entre o humano, o objeto e o abjeto: um estudo do insólito entre “O piano” de Aníbal Machado e A metamorfose de Franz Kafka*. Cf. ORTIZ; TEIXEIRA, 2019.

móvel, o conflito com a relutância da família em se desfazer do piano e a particularidade dos personagens com a ideia do sacrifício. M. Cavalcanti Proença conceituou o caso do piano como polissêmico:

No caso do piano, há uma polissemia: para Oliveira, ele representa um parente, para a moça noiva, a cama de casal; nem para Rosália, a realista, continua um piano, pois para ela, é dinheiro, apenas dinheiro. (PROENÇA, 1997, p. 18).

Ao considerar a alegoria representada pelo piano, atribuindo-lhe humanidade, abordaremos o aspecto familiar e analisaremos os personagens, considerando suas peculiaridades e divergências. Aníbal Machado, nesse sentido, proporciona ao leitor o sentimento da dúvida quando o personagem João de Oliveira, a quem o piano pertence, é confrontado. No seguinte fragmento é possível identificar um momento de hesitação do personagem após se desfazer do móvel:

— Pouco importa. E teria sido mesmo um piano? O senhor está bem certo disto?
 — Eu acho que estou, balbuciou inseguro de si mesmo, a olhar para a filha e para a mulher. Não foi um piano Rosália? Não foi Sara?
 — Onde é que está com a cabeça, João? exclamou, Rosália. Então não sabes que foi o piano?
 A dúvida do marido surpreendeu a todos. [...] (MACHADO, 1959, p. 249).

A formação familiar do conto tem nítida semelhança com a de *A metamorfose*, sendo sucessivamente: pai, mãe, irmã e o irreal piano ou o grotesco inseto. Tais comparações sugerem a releitura do conto sob o ponto de vista analítico e comparativo, considerando a presença do insólito no universo literário de Aníbal Machado.

A presença do insólito no conto de Aníbal Machado estabelece uma relação direta com a trama de Franz Kafka, principalmente no aspecto familiar. É nesse ponto, que identificamos os personagens protagonistas: de um lado temos um caixeiro-viajante metamorfoseado, do outro, um velho piano humanizado.

A estrutura deste trabalho foi organizada do seguinte modo: no capítulo 1, abordamos a teoria do Fantástico presente em *A metamorfose*, a partir das considerações de Tzvetan Todorov (1992) e ainda, discorremos sobre o enredo da novela de Kafka a fim de pontuarmos os elementos que nos interessam. Já no capítulo 2, estudamos sobre a vida literária de Aníbal Machado no que diz respeito às influências que poderiam ter relação com o nosso objeto de estudo. No capítulo 3, abordamos textos críticos relacionados ao conto “O piano” e pontuamos o insólito presente no enredo do conto. Por fim, no capítulo 4, realizamos o estudo comparativo

entre o conto de Aníbal e a novela de Kafka na dimensão proposta neste estudo. Em seguida, nas considerações finais, pontuamos algumas questões sobre outras possibilidades que nos ocorreram durante os estudos da obra do escritor brasileiro e que podem servir como assunto de outras pesquisas.

1 O FANTÁSTICO EM A *METAMORFOSE*

De acordo com Modesto Carone: “[...] a notação obsessiva e naturalista ao detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real ao que dá ao insólito a nítida sensação do *déjà-vu*”. (CARONE, 1997a, p. 92). Nesse sentido, pode-se dizer que a escrita de Franz Kafka causa efeito sobrecomum ao leitor. O autor relata o absurdo e a esperança, o suspense e a tragédia de forma que a pluralidade de concepções e interpretações apresentam reflexões sobre o insólito. Suas obras e sua individualidade fizeram-no um autor influente e importante para a literatura universal.

A narrativa kafkiana *A metamorfose* pode ser relacionada ao gênero literário que chamamos de fantástico. Para compreendê-lo, é preciso considerar os outros gêneros que o rodeiam: o estranho e o maravilhoso. De acordo com Tzvetan Todorov (1992), o fantástico encontra-se exatamente no meio termo, em uma espécie de incerteza entre ambos, pois é sustentado por um cenário aparentemente comum e racional. Se o que ocorre a seguir indica uma situação sobrenatural, isto é, fora da realidade proposta inicialmente no texto, entende-se que tal acontecimento será explicado posteriormente. Essa expectativa racional, leva o leitor ao campo do estranho, pois entende-se que o sobrenatural ainda poderá ser esclarecido.

O maravilhoso, por sua vez, segundo Todorov, ocorre quando se decide abrir mão das leis que regem o mundo natural, e entra-se definitivamente no campo do imaginário, sem que haja explicação racional para isso, pois o novo universo permite o sobrenatural. O fantástico está no meio termo entre o real e o imaginário, estranho e maravilhoso. No entanto, para determinar o fantástico, é necessário que o leitor estabeleça o que é real, e o que não é, de acordo com o universo do texto. Entretanto, segundo Todorov, no que diz respeito à literatura, é difícil definir o que é, e o que não é real, já que “a literatura ultrapassa a distinção do real e do imaginário, daquilo que é e do que não é” (TODOROV, 1992, p. 175). Dessa forma, o leitor torna-se parte importante para a construção dos gêneros, visto que a hesitação deve partir dele para com o texto, a hesitação definirá o real do irreal, o personagem, por sua vez, pode hesitar ou não, mas a hesitação inicial geralmente vem do leitor. “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. [...]” (TODOROV, 1992, p. 37).

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...]. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza,

pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1992, p. 47-48)

O fantástico, conforme Todorov, encontra-se entre esses dois termos, estranho e maravilhoso, funcionando em uma espécie de dúvida, sem mergulhar profundamente em nenhum termo e sustentando a si próprio como um gênero completo e, ao mesmo tempo, dependente de outros elementos. O fantástico se estabelece, portanto, devido à hesitação identificada pelo leitor, que só é possível porque esse leitor compreende a liberdade interpretativa que deve ter com o texto e o respeito ao universo literário da obra.

Umberto Eco explica a ideia dessa liberdade interpretativa em um discurso no Festival de Escritores ocorrido na França no ano de 2000 com o tema “Sobre a Literatura”, no qual ressalta que:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p. 12).

É esse respeito ao texto a que Umberto Eco se refere, na perspectiva da trama de *A metamorfose*, que nos permite determinar o fantástico, pois o universo da obra requer respeito ao contexto literário proposto pelo autor e, dessa forma, nos coloca em hesitação, elemento essencial para a consolidação do fantástico.

É possível identificar em *A metamorfose*, de Kafka, outra característica importante do fantástico: um cenário aparentemente comum diante de um acontecimento inverossímil. Nesse ponto, espera-se um esclarecimento posterior que, como sabemos, não ocorre. A metamorfose de Gregor Samsa torna-se verossímil, no entanto, porque, de acordo com Todorov, os argumentos usados pelo autor conseguem sustentar o impossível na trama.

[...] trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e, no entanto, não deixa nunca de nos parecer inadmissível. (TODOROV, 1992, p. 180)

Segundo Todorov, “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1992, p. 31). Não se pode, porém, concluir que o fantástico pertence inteiramente ao mundo do imaginário, visto que na maior parte do tempo, a trama encontra-se ligada ao mundo real.

[...] Longe pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias. (TODOROV, 1992, p. 176)

Em *A metamorfose*, nota-se uma ideia de pacto inicial entre o leitor e a trama, na qual o autor tem a função de convencer, e nesse sentido, o texto transita entre o estranho e o maravilhoso, enquanto o leitor, como vimos, exerce uma função importante para o estabelecimento do fantástico: a hesitação. Essa condição foi considerada por Todorov como base para o fantástico: “[...] O leitor e o herói [...] devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real. Foi, portanto, a categoria do real que forneceu a base para nossa definição do fantástico.” (TODOROV, 1992, p. 175).

As considerações de Todorov, apesar de realizadas no século XX, já vinham preocupando os teóricos há muito tempo. Por exemplo, já encontramos em *Poética* de Aristóteles a afirmação referente ao caráter maravilhoso e ao insólito, que posteriormente trariam consigo o fantástico. Aristóteles estabeleceu as primeiras condições para as definições do estranho e do maravilhoso:

Nas tragédias, o maravilhoso ocupa posto importante; mas o irracional, origem do maravilhoso, é plausível na epopeia, porque não se vê o ator. [...] O maravilhoso, por seu lado, agrada; prova-o o fato de que todos o inserem em suas narrativas, com o intuito de despertar mais interesse. (ARISTÓTELES, 2000, p. 69).

Esse interesse almejado por Aristóteles no campo do maravilhoso diz respeito especialmente à tragédia, mas, sabe-se que sua contribuição teórica acerca do tema se tornou base para a literatura e artes em geral. Destaca-se, na sistematização do filósofo grego, o caráter verossímil das obras e, sobretudo, a habilidade de convencimento, pois, essas condições ocorrem também em *A metamorfose*:

[...] ao impossível se deve considerar, ou em relação ao efeito poético, ou à melhoria, ou à opinião comum. [...] o impossível convincente tem preferência

ao possível que não convence. [...], pois é verossímil que aconteçam coisas que aparentam verossimilhança. (ARISTÓTELES, 2000, p. 73)

Após a consolidação e definição da literatura fantástica em sua teoria, retomamos as ideias de Todorov para identificar outras características que categorizam o fantástico em *A metamorfose*, considerada pelo teórico como a obra mais célebre de sua categoria, principalmente pela maneira inovadora com que Kafka constrói o fantástico, visto que o autor acabou seguindo por um caminho nunca antes experimentado nesse gênero:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, ‘A Metamorfose’ parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. [...] (TODOROV, 1992, p. 179)

Kafka surpreende ao iniciar a narrativa com o acontecimento incomum logo na primeira frase: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997a p. 7). A trama é engendrada de forma verossímil, mesmo abrangendo um acontecimento incomum. Gregor ter se transformado em inseto torna-se possível. No entanto, o leitor não descarta a possibilidade de uma explicação, e não perde a esperança de que a qualquer momento Gregor possa acordar e ver que tudo não passou de um sonho. A metamorfose poderia ser então uma metáfora utilizada pelo autor com o intuito de moralizar o problema da negligência familiar. A própria palavra *metamorfose* sugere uma transformação, do homem ao animal, ou talvez do homem a sujeito incapaz de retomar suas atividades humanas. Essas possibilidades de leitura, se coerentes com o texto, permitem a análise da obra sobre vários pontos de vista que de certa forma trazem “humanidade” ao leitor, conforme conceituou Antonio Candido na palestra “O direito à literatura”, na qual afirma: “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2011, p. 178).

O leitor busca uma sincronia com o texto, na medida em que vai assimilando a trajetória dos personagens e os demais elementos que constituem a narrativa de Kafka. Ao se deparar com a ausência de hesitação e justamente a ambiguidade que essa ausência propõe, esse leitor

se vê completamente no universo do fantástico, que, por sua vez, se torna dependente do explicável e do inexplicável, isto é, do estranho e do maravilhoso.

Nesse sentido, o que mais chama atenção na trama kafkiana é a ausência de hesitação nos personagens. Há no início uma leve inclinação ao questionamento da causa da metamorfose, mas isso logo se perde no decorrer da narrativa. Esse fato não é compactuado com o leitor, que é praticamente obrigado a aceitar o fato. O próprio personagem encara sua situação de forma incomum, e se o pacto estabelecido no início entre leitor e personagem pode ser quebrado, esse é o momento crucial. Todorov observa que “[...] estas sucintas indicações de uma hesitação se afogam, no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito [...]” (TODOROV, 1992, p. 178).

A objetividade de Kafka é notada em quase todas as suas obras, bem como certa frieza em contar os fatos, principalmente no que diz respeito aos defeitos familiares ou mesmo de seus personagens principais. Essa característica faz com que levemos em consideração um elemento pessoal importante: a carta que Kafka escreveu a seu pai. O texto foi traduzido por Modesto Carone, no ano de 1997. Alguns elementos do documento autobiográfico do autor permitem-nos discorrer acerca de sua personalidade. Talvez, nesse sentido, poder-se-ia afirmar que algumas características pessoais podem ter sido inseridas em seus personagens, principalmente na figura paterna, intensificando seus pontos mais obscuros e deixando prevalecer a injustiça e a cobrança do pai:

Naturalmente, não digo que me tornei o que sou só por influência sua. Seria muito exagerado (e até me inclino a esse exagero). É bem possível que, mesmo que tivesse crescido totalmente livre da sua influência, eu não pudesse me tornar um ser humano na medida do seu coração. Provavelmente seria um homem sem vigor, medroso, hesitante, inquieto, [...] e teríamos podido tolerar um ao outro de uma forma magnífica. [...] Mas justo como pai você era forte demais para mim, principalmente porque meus irmãos morreram pequenos, minhas irmãs só vieram muito depois e eu tive, portanto, de suportar inteiramente só o primeiro golpe, e para isso eu era fraco demais. (KAFKA, 1997b, n. p.)

Walter Benjamim, no texto “Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte”, observou características referentes à personalidade do autor em relação a seus personagens no contexto familiar e relacionados à ideia de justiça, assegurando-nos a afirmação colocada anteriormente no que diz respeito ao pai, conforme o seguinte fragmento:

[...] O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície. [...] nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho, sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir. O pai é quem pune, mas também quem acusa. [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 139-140).

Considerando as afirmações de Walter Benjamin, e para obter uma boa compreensão da obra de Kafka, faremos a seguir um breve relato acerca do enredo de *A metamorfose* com ênfase no contexto familiar.

1.1 Gregor, desumanizado

A narrativa inicia-se em um cenário comum, no qual o personagem principal, Gregor Samsa é também o provedor do lar. A família de Gregor é completamente dependente de seu emprego de caixeiro-viajante, ele, por consciência de seu importante papel e preocupado com as dívidas da família, suporta a rotina cansativa de trabalho. No entanto, é evidente na narrativa que o personagem só permanece em seu emprego por causa da família, conforme se observa no seguinte trecho: “[...] Se não me contivesse, por causa dos meus pais, teria pedido demissão há muito tempo; teria me postado diante do chefe e dito o que penso do fundo do coração. [...]” (KAFKA, 1997a, p. 9).

O primeiro a repudiar a situação de Gregor é seu pai que o ataca violentamente e deixa claro o quanto o filho o envergonha. O pai age como se estivesse lidando com um verdadeiro animal que, por ter agido com indisciplina, merece castigo. Gregor, no primeiro momento, é recebido de forma hostil pela família. Na ocasião, seu chefe o aguardava em busca de uma explicação que pudesse justificar seu atraso ao trabalho. O pai de Gregor, por sua vez, o expulsa imediatamente para o quarto, como se estivesse escondendo um animal indesejado. Gregor parece compreender rapidamente as atitudes do pai e da família, agindo com submissão e sofrendo as consequências das condições que lhe foram impostas a partir da metamorfose.

Após o confronto entre a família e o personagem metamorfoseado, é narrada a adaptação de Gregor à condição de inseto: a dificuldade em se alimentar, se locomover, e em compreender o novo corpo. Nos primeiros dias, a irmã de Gregor mostra-se comovida e decide ajudar o irmão trazendo-lhe comida e limpando seu quarto esporadicamente. Gregor, no entanto, reconhece o quanto pode ser assustador para a família devido à sua aparência grotesca e, por isso, esconde-se toda vez que percebe a presença de alguém no quarto.

Certo dia, a mãe resolve vê-lo. Quando finalmente Gregor ouve a voz da mãe, depois de longo período sem vê-la, sente saudades da vida que tinha e da convivência familiar. Mesmo reconhecendo sua condição, Gregor deseja retomar as atividades humanas: fazer parte das conversas da família, estar presente nas refeições, e principalmente reconquistar a aprovação dos pais. Por outro lado, percebe-se que a adaptação de Gregor vai se tornando cada vez mais fácil na medida em que ele se desumaniza, como, por exemplo, nos momentos em que ele prefere comer lixo ao invés de comida humana, pois, para o personagem, o lixo tinha sabor mais agradável.

O personagem é abandonado definitivamente pela família, inclusive pela irmã que antes havia mostrado mais compaixão que os pais. Nesse ponto, percebe-se que os pais o suportam movidos por uma espécie de obrigação familiar, o que os torna cada vez mais negligentes, principalmente pela repugnância explícita do pai.

Após algum tempo, a família transforma seu quarto em depósito, negligenciando sua existência e limitando o pequeno espaço que Gregor ainda tinha para se locomover. O pai e a irmã conseguem um emprego e dedicam-se a dias de trabalho exaustivos. E afinal de contas, “Quem nessa família sobrecarregada e exausta tinha tempo para se ocupar de Gregor mais que o absolutamente necessário?”. (KAFKA, 1997a, p. 62). Contudo, o personagem vai definhando aos poucos até que ocorre o momento de sua morte.

De certa forma, espera-se que todos os personagens questionem o motivo pelo qual Gregor se transformara em inseto, ou procurem uma solução coerente com o cenário cotidiano inicialmente estabelecido na narrativa. No entanto, o próprio Gregor não tenta salvar-se de sua condição, nem mesmo considerar soluções que estejam de acordo com a sua realidade. É nesse ponto que o personagem principal se desloca da posição esperada pelo leitor implícito integrado no universo fantástico da obra, esse leitor constrói a ambiguidade da trama de *A metamorfose* da seguinte forma:

[...] O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1992, p. 37).

Esse leitor implícito explicado por Todorov, acompanha a trajetória de Gregor, movido por certa compaixão, em certa medida provocada pela ingenuidade de Gregor, que se culpa por ter se tornado um peso para a família. O sofrimento de Gregor e o sentimento de injustiça

provocado pela trama despertam a esperança em vê-lo retomar a forma humana, o que não ocorre. A narrativa acaba tendo um desfecho insatisfatório, pois há uma busca por respostas que justifiquem essa “perda”, e é justamente a ausência de explicação que caracteriza o insólito na obra de Kafka.

Kafka é objetivo em sua trama, simplesmente constrói uma obra em que o impossível é possível, conforme observado por Todorov sobre a literatura fantástica: “A literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível” (TODOROV, 1992, p. 183). É justamente esse fato que faz do texto de Kafka um texto literário eficiente e verossímil na medida em que é narrado. O autor relata o absurdo de forma natural. Modesto Carone afirma que “[...] o absurdo é narrado num tom preciso, frio, formal, como se o pesadelo integrasse naturalmente o cotidiano: a dor dos escritos de Kafka deve muito a essa técnica da indiferença.” (CARONE, 1997, n. p.). O final dessa história não nos deixa duvidar de que tal acontecimento tem algo a mais a nos dizer e que vai muito além do questionamento do que é o real no universo da ficção.

O fantástico e o absurdo que ocorrem na narrativa de Kafka podem ser associados ao insólito que encontramos também na narrativa de Aníbal, bem como as semelhanças no núcleo familiar e oposição de sentimentos entre os personagens, o piano e Gregor. Veremos a seguir que alguns dos acontecimentos da vida de Aníbal Machado podem ter influenciado a criação da história do conto e contribuíram para que ele se tornasse um contista consagrado na literatura brasileira.

2 ANÍBAL MACHADO E A LITERATURA

Para adentrar no universo literário de Aníbal Machado, retomaremos as considerações de M. Cavalcanti Proença no texto “Os balões cativos”, no qual afirmou que a narrativa de Aníbal está em “terreno fronteiro” entre a imaginação e a realidade, sonho e fantasia e que por isso, “A sua concepção de arte como reconstrução, muito mais que imitação da realidade, é aparente em toda a sua obra, caracterizada por um equilíbrio entre imaginação e raciocínio.” (PROENÇA, 1989, p. xxxii).

Aníbal Machado, nesse sentido, conseguiu encontrar na literatura uma posição de equilíbrio, pois consegue criar sutilmente um universo insólito no texto. A narrativa do autor começa de forma simples, sempre contendo situações cotidianas, das quais não se espera um desenrolar tão complexo. Escreve de forma singular, utilizando uma linguagem clara e ao mesmo tempo sugestiva e ambígua. Algo que lhe é muito peculiar, pois através de sua clareza, conduz o leitor por um caminho aparentemente previsível, simples, já articulado, mas que de repente toma um rumo inesperado ao final da história.

Outra característica de Aníbal Machado pode ser encontrada no texto “Presença de Aníbal”, no qual Otto Maria Carpeaux descreve Aníbal como um “espírito criador”, não só criador pela escrita já dita, singular e “cristalina”, por Marcos Teixeira (2011), mas também por ser um homem com muitas características antropófagas e de experimentação que correspondem ao seu contexto histórico.

No campo artístico, pode-se observar que o autor gostava de pinturas que tinham características abstratas e modernas da época e percebe-se sua ligação com o Surrealismo². Aníbal era um homem interessado em muitas artes, como pintura, teatro, música, cinema e literatura. Em 1959, recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras pela peça *O piano*, adaptação do conto de mesmo nome. Mas é na literatura que o autor desempenhou um papel de destaque, especialmente ao trabalhar com os contos, pelo que é considerado um dos maiores contistas brasileiro. Ainda que pouco abordado na história literária, Aníbal Machado dividiu ideias e compartilhou momentos intelectuais valiosos com outros escritores como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Pedro Nava, e muitos outros.

Aníbal também chegou a traduzir peças teatrais importantes, como *Tio Vânia*, de Tchekhov, e *Diálogo das Carmelitas*, de George Bernanos, ao lado de Roberto Alvim Corrêa.

² Nosso objetivo nesse estudo é a relação comparativa entre o conto “O piano” e *A metamorfose*, por isso não aprofundaremos as questões do Surrealismo.

Entre esses trabalhos gostaríamos de destacar a tradução da peça *O Guardião do Túmulo*, de Franz Kafka, juntamente com o diretor teatral Willy Keller, durante o século XX.

Se por um lado, Aníbal apareceu pouco entre os holofotes literários de sua época, sua presença era muito importante em sua casa, na Rua Visconde de Pirajá, 487, no Rio de Janeiro, local onde recebia amigos e escritores. Aníbal era um anfitrião influente, conversador, animado, simpático e estimulador, “pois ele todo era uma casa, de mesa posta e luz acesa [...]” (ANDRADE, 1964, p. xii). As “domingadas” ou “domingueiras”, como eram conhecidas as reuniões que aconteciam sempre aos domingos na frequentada casa, ficaram registradas na história literária e a forte influência do autor foi um fato importante, conforme escreveu Carpeaux:

Certas pessoas amadurecem sem envelhecer nunca: a curiosidade intelectual, a vivacidade do espírito, a simpatia que irradiam mantêm-nas jovens para sempre. Atraem a mocidade, por sua vez. Era esta a influência magnética que Aníbal Machado exercia sobre os jovens. Aquela sala, na casa da Rua Visconde de Pirajá – e o estranho e confortável anexo, no jardim, que servia de estúdio – eram teatro de muitas noites de conversa agitada, de música folclórica, de debates sem fim. Muita gente passou por lá. Muitos novos receberam ali a iniciação literária e muito livro ali foi batizado. A influência pessoal de Aníbal foi grande. Já é um fato na história literária. (CARPEAUX, 1976, p. xiii-xiv).

Aníbal Machado teve seis filhas, uma delas, Maria Clara Machado, escritora e dramaturga brasileira que fundou o Tablado em 1951, uma conquista importante para o teatro brasileiro moderno. Em entrevista à *Revista Manchete* em 03 de abril de 1982, Maria Clara relembra o pai como um homem de muitos sonhos. Um deles era o de ter uma orquestra pessoal e seu grande desejo era que as filhas aprendessem a tocar instrumentos. Nesse momento, Aníbal decidiu comprar um piano, que afinal ninguém aprendeu a tocar, mas que permaneceu na família e lhe rendeu um conto:

[...] Sonhava muito em criar uma orquestra e dizia que eu [Maria Clara Machado] teria que tocar violino, e minhas irmãs os demais instrumentos. Comprou até um piano que só serviu mesmo para que criasse um conto do mesmo nome, porque ninguém chegou a tocar. No fim, ele ficou contente e nós também. Não saiu nenhuma pianista, mas sim um conto famoso, em que ninguém quer um piano abandonado na praia. (MACHADO, 1984, p. 3).

No livro *A bolsa e a vida*, Carlos Drummond de Andrade escreveu uma crônica sobre o achado de uma bolsa, e ao dar início à narrativa, relembra um episódio no qual um polonês

encontra um piano na praia. Esse fato, teria inspirado o conto escrito pelo amigo Aníbal Machado:

Jamais em minha vida achei na rua ou em qualquer parte do globo um objeto qualquer. Há pessoas que acham carteiras, joias, promissórias, animais de luxo, e sei de um polonês que achou um piano na praia do Leblon, inspirando o conto célebre de Aníbal Machado. (ANDRADE, 2012, p. 11)

Percebe-se, portanto, que os fatos da vida do escritor e suas influências literárias contribuíram para a criação de uma literatura singular. Aníbal Machado teve uma vida literária bastante ativa, ainda que discreta entre os holofotes da crítica. Percebe-se que a discrição faz parte da personalidade do autor, como podemos notar no texto “Esboço de retrato” publicado em 1949 na revista *Leitura* e que se encontra na 3ª edição de *João Ternura* (1976). Nesse texto, Aníbal descreve a personalidade do mineiro diante da vida e afirma: “o mineiro nunca se precipita. [...] se evita fazer muitas afirmações, é para expor-se menos às contradições. Nunca se espalha; silencia, concentra-se. Discreto e cauteloso, raramente diz ‘sim’ ou ‘não’ categóricos; prefere o ‘vamos ver’ protelatório e reflexivo.” (MACHADO, 1976, p. xxv).

Discreto e cauteloso, Aníbal escreveu diversos textos esparsos e inéditos, além de contos que não foram reunidos em livro. Em 1957 publicou o livro *Cadernos de João*. O conto que aqui estudamos, “O piano”, foi publicado pela primeira vez em 1944 com mais quatro contos reunidos em livro intitulado *Vila Feliz*, que foi editado em 1959 com adição de outros contos e publicado em *Histórias Reunidas* que, posteriormente, passou a fazer parte de *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e Outras histórias* em 1965. Nesse mesmo ano, foi publicado o romance *João Ternura*, um ano após a morte do autor.

O conto “O piano” já foi estudado por vários pesquisadores e muitas abordagens surgiram através dos olhares da crítica. A seguir, pontuaremos alguns desses estudos, pois consideramos importante para a análise comparativa que faremos mais adiante.

2.1 “O piano” e a crítica

Antonio Dimas, professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo e organizador do livro *Os melhores contos: Aníbal Machado* de 1984, afirma que os elementos que constituem a narrativa de Aníbal Machado são vitais a tudo o que a cerca, principalmente aos personagens e, dessa forma, garantem sua sustentação na trama:

Se os seios de Duília, o colo de Rosinha, o telegrama de ataxerxes, o bebê de Heleninha e o piano de João de Oliveira sustentavam, a cada um a seu modo, a vitalidade daqueles que lhes ficavam em torno, é fácil imaginar o que ocorre depois que tudo isso se desfaz. (DIMAS, 1984, p. 12)

Em 1985, Yedda de Castro Brasher Goulart escreveu a dissertação *O piano: de Aníbal Machado – gênese do conto e variações*, na qual estudou os manuscritos e os originais do autor, a ideia era encontrar o prototexto, ou seja, o texto que antecede o original, ou como o título indica: a gênese. Estudou também sobre as variações do conto, como, por exemplo, as adaptações para o teatro, cinema e rádio novela. Goulart refere o próprio estudo a um trabalho “semelhante ao do arqueólogo”. E analisou o conto anterior ao piano, que faz então parte de sua gênese: “O homem e seu capote”, e fez observações acerca da experimentação do autor, ressaltando o contexto modernista de Aníbal.

M. Cavalcanti Proença, em 1989, observou a semelhança entre o conto “O piano” e “O homem e seu capote” inserido em apêndice no romance João Ternura, conforme o trecho seguinte:

“O piano” é conto que merece comentário mais extenso, pois documenta duas fases da evolução do escritor, de vez que é a retomada do tema desenvolvido em “O homem e seu capote”, publicado como capítulo de *João Ternura* e, mais tarde, não aproveitado na composição do romance. O capote que tivera seu fausto, no corpo de um diplomata, chega às mãos de um moço pobre, depois, nem este o quer mais, pois é tempo de calor, não precisa de capote; procura desvencilhar-se de vestuário tão incômodo; não consegue, ninguém o aceita, e no fim, até a polícia interfere, desconfiada do insólito homem que se quer desvencilhar de um capote. (PROENÇA, 1989, p. xviii- xxiv).

No ano de 2007, Patrícia Cimino Cavalieri Brandão escreveu um artigo intitulado “A representação da memória e identidade em ‘O piano’ de Aníbal Machado”. A característica da memória e identidade é assunto bastante explorado no conto, e o artigo em questão traz uma abordagem enfática com relação à memória presente nos personagens. O piano é visto como um instrumento que guarda as memórias e a identidade da família Oliveira, que na leitura de Patrícia Cimino, corresponde também ao contexto histórico do conto, visto que se trata de um período de certa resistência às mudanças e ao progresso. Nesse sentido, a resistência e a dificuldade em se desfazer do piano seria uma metáfora relacionada ao medo de se perder a identidade da família, bem como conservar a época em que o piano não era visto como um instrumento tão antigo.

Em 2011, encontramos a tese de Marcos Vinícius Teixeira, pesquisador que já havia estudado sobre o Aníbal Machado na graduação e dissertação. Na tese intitulada: *Aníbal*

Machado: um escritor em preparativos de 2011, Teixeira investigou o “inacabado” presente na obra do autor, adjetivo que nos remete ao final do conto “O piano”, pois transmite justamente essa sensação de incompletude. O pesquisador dividiu o conto em duas partes, na primeira a ideia de reificação do piano e na segunda a ideia de apego ao móvel. Além do inacabado, Teixeira dedicou um capítulo ao conto “O piano” e a outro chamado “Um piano e um capote”, no qual analisa a relação semelhante entre os contos e o aproveitamento do tema do capote em “O piano”. Em sua pesquisa, Teixeira aborda um dos pontos de nossa análise que é a questão da humanização do piano. Teixeira o vê como um personagem “em preparativos”, pois, o piano está “dando prosseguimento a sua existência”. Interessa-nos também, as ideias de sacrifício e morte presentes nesse estudo, que mais tarde contribuirão para relação comparativa que faremos com a narrativa de Kafka. O pesquisador também afirma que o conto “O piano” se caracteriza pelo insólito e investiga a questão onírica presente na narrativa, que se dá na parte em que João de Oliveira sonha com o piano, após tê-lo jogado ao mar e acredita estar realmente ouvindo seu piano tocar a “Marcha Fúnebre”. De acordo com Teixeira, o conto se relaciona ao universo Surrealista nesse momento e, na sequência, afirma que Aníbal conseguiu romper os limites entre o real e o irreal, atingindo o propósito dos surrealistas.

No mesmo ano de 2011, Vilma Pires Vale analisou as *Concepções estéticas em Aníbal Machado: a originalidade criadora de seus contos*, na qual também dedicou um capítulo ao conto “O piano” e investigou o grande valor afetivo ao móvel, bem como o grupo familiar social presente no conto e o espaço ocupado pelo piano na narrativa. Em certo momento, Vilma Pires Vale afirma que o piano sofre uma experiência de “rito de passagem” e deixa de ser visto como um objeto inapropriado para se tornar algo que permanece na dimensão de tempo e espaço. A pesquisadora ressalta a ideia de memória presente no piano. Este se transforma em “repositário” de lembranças e a atitude de João de Oliveira, ao jogar o piano ao mar, é vista como uma saída para seu verdadeiro desejo: “ele intui que essa seja a única maneira de preservá-lo” (VALE, 2011, p. 173). Vilma Pires, também observou a personificação do piano, algo que já havia sido observado por Marcos Teixeira em sua tese e por M. Cavalcanti Proença em “Os balões cativos” de 1997: “Já agora o piano é *quem* e não *que*, merece respeito [...] os pretendentes é que não entendem [...] quanto mais o depreciam, mais ele se humaniza [...]” (PROENÇA, 1989, p. xxiv).

No que diz respeito à relação comparativa proposta nesse estudo, encontramos a tese de Manuela Ribeiro Barbosa defendida em 2014 com o título *K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado*. De acordo com a pesquisadora, a tese tem como objetivo aprofundar os

pontos que mantêm contato entre os autores brasileiros ao tcheco Franz Kafka, tendo Kafka, portanto, como base. Há também, assuntos direcionados à investigação da falta de lirismo em Kafka, o fantástico, o rebuscamento em Murilo Rubião e o Surrealismo em Aníbal Machado. Manuela Ribeiro escreveu: “suscitam no pesquisador de suas obras relativo cansaço frente ao volume de formulações repetidas a respeito deles, de modo que a comparação entre eles pode elucidar características isoladas” (BARBOSA, 2014, p. 5). A pesquisadora também lamenta a falta de estudos relacionados aos autores brasileiros e afirma que além do insólito e da linguagem, outro ponto em comum entre as narrativas é que:

chamam a atenção para si mesmas e, embora aparentemente dispensáveis, acentuam a impressão de verossimilhança e erigem um simulacro, [...] a fronteira de todas as coisas é problematizada e a própria ideia do que seja humano — ou real — está em questão. Como tais mentes se acercam do real e qual a mediação por eles empregada é talvez a indagação a fazer. (BARBOSA, 2014, p. 22).

Outra relação interessante foi apontada por Márcia Azevedo Coelho em sua tese: *Entre a Pedra e o Vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado* (2009). No estudo de Márcia encontramos uma proposta de relação direta entre o conto “O Homem Alto” de Aníbal com *A metamorfose* de Kafka, especificamente com Gregor Samsa. Márcia entende que a metamorfose de Gregor é uma metáfora da fuga da realidade. Para a pesquisadora, a metamorfose teria sido uma alternativa encontrada por Gregor para se livrar das amarras sociais que o prendiam a uma vida sufocante, essa interpretação é associada ao protagonista de “O Homem alto” no momento em que o protagonista procura se ausentar da realidade sonhando em se tornar um homem de maior estatura, conforme o fragmento a seguir:

O sonho recorrente faz com que ocorra uma estranha metamorfose no protagonista. A associação da passagem com o conto metamorfose de Kafka é imediata, ainda que a consequência siga em direção inversa, já que na novela do escritor austríaco, Gregor Samsa transforma-se para “fugir” da carga social imposta a ele, ao passo que em “O Homem Alto”, o protagonista metamorfoseia-se para suportar a carga e se adequar melhor socialmente, apesar disso, a crítica de ambas as obras dirige-se à estrutura alienante típica das sociedades modernas. (COELHO, 2009, p. 82-83).

Vale lembrar que a interpretação de Márcia nos afasta da ideia do fantástico, observado por Todorov sobre a literatura fantástica presente na obra *A metamorfose*, visto que, a partir da interpretação da pesquisadora, afirmamos a possibilidade da metáfora, ou seja, o protagonista não está mais no campo do fantástico e se aproxima mais do universo do estranho, pois, de acordo com Todorov, neste campo, consideramos a metáfora, mas admitimos que ela ainda será

esclarecida dentro de um universo possível na ficção. Em nosso estudo, nos limitamos ao campo do fantástico, que se encontra entre o estranho e o maravilhoso.

Outro autor a abordar esta relação é Mario Pontes, ainda que tenha feito de forma breve. Trata-se do texto “O iniciado do movimento”, escrito para a décima edição de *João Ternura*, em 2004. Pontes não deixa claro sobre qual narrativa de Kafka está se referindo. Nota-se que se trata de uma visão geral da narrativa kafkiana relacionada ao conto “O piano”:

Não é difícil perceber na obra de Aníbal Machado a presença – sempre discreta – de autores e ideias que marcaram seu século. O desenvolvimento de histórias como “O piano” e “O telegrama de Ataxerxes” deixa pouca dúvida de que elas tenham sido roçadas pela asa denunciadora de Kafka. Com elas somos advertidos, primeiro, de que qualquer circunstância da vida moderna pode repentinamente nos tornar presas do absurdo, e segundo, de que em nosso tempo, mais do que nunca, o poder tornou-se distante e ilusório, mas também perigoso e desapiedado. (PONTES, 2004, p. 09).

O absurdo que Pontes observa em Aníbal é consequência de uma série de sugestões que propiciam a dúvida e a ambiguidade na narrativa. Em “O piano”, em determinados momentos o narrador cria certo suspense quanto à identidade do móvel, quanto ao conflito com a relutância da família em se desfazer do piano e à particularidade dos personagens com a ideia do sacrifício. M. Cavalcanti Proença conceituou o caso do piano como polissêmico: “No caso do piano, há uma polissemia: para Oliveira, ele representa um parente, para a moça noiva, a cama de casal; nem para Rosália, a realista, continua um piano, pois para ela, é dinheiro, apenas dinheiro”. (PROENÇA, 1997, p. 18).

Conforme observamos em nossa pesquisa, encontramos poucas referências a relação proposta, a maior parte do que encontramos se resume em sugestões muito vagas ou pontuais relacionando, por exemplo, as preferências literárias de Aníbal, conforme consta no livro *Escritores Brasileiros Contemporâneos* de Renard Perez: “Aníbal Machado não tem admirações exclusivistas. Mas entre suas preferências literárias cita Gide, Kafka, Proust, os poetas românticos alemães, os romancistas ingleses e russos e alguns supra-realistas franceses. [...]” (PEREZ, 1960, p. 25).

Após os apontamentos da crítica no que se refere ao nosso objeto de estudo, faremos doravante um relato do enredo do conto “O piano”, tal como fizemos com *A metamorfose*. Em seguida, realizaremos o estudo comparativo entre as duas narrativas

2.2 O piano, humanizado

A história do conto “O piano” gira em torno de um móvel que significa muito para a família Oliveira, principalmente para João de Oliveira que insiste em atribuir características humanas ao piano e em preservar as lembranças que o móvel evoca. Há uma série de suposições que se pode fazer acerca da narrativa, que começa de forma sutil, com um simples diálogo sobre a venda de um piano. O que ocorre a seguir torna-se quase impossível de explicar, é insólito, ou como escreveu M. Cavalcanti Proença: “só nos ocorrem adjetivos: indizível, intraduzível.” (PROENÇA, 1989, p. xv).

Em vários momentos, percebe-se que João de Oliveira se refere ao piano como a alguém de sua família, um sujeito velho e guardião de muitas memórias. A esposa Rosália, no início do conto, parece compadecer-se da situação do piano, mas ao lembrar-se do casamento da filha e do espaço que será liberado após a venda do móvel, bem como o dinheiro, muda seu posicionamento friamente, pois era preciso “custear o enxoval de Sara com a venda; transformar a saleta em quarto para futuro casal, — teriam que dispor dele de qualquer maneira.” (MACHADO, 1959, p. 229). A filha Sara, em certo momento da narrativa, afirma que se contentaria com pouco enxoval e que não tinha necessidade em se livrar do piano, mas Rosália a faz escolher entre marido e piano. Sara escolhe o marido, e passa a enxergar o piano como um empecilho para seu casamento. Enquanto isso, João de Oliveira “Já não fazia questão do preço. Queria apenas que seu piano fosse tratado com certa atenção. Ao menos isso. Podia não valer muito dinheiro, mas merecia consideração especial.” (MACHADO, 1959, p. 233).

No entanto, a família começa a perder a esperança sobre a venda, e apesar de surgirem muitos interessados, João acredita que ninguém é bom o suficiente para adquirir o móvel e os que demonstram mais interesse, acabam desistindo da compra por julgarem o piano velho demais. João de Oliveira consolava o móvel como quem consola uma pessoa ou um animal: “Meu piano! disse baixinho, correndo-lhe a mão pelo verniz de madeira, como se acariciasse o pelo de um animal.” (MACHADO, 1959, p. 233).

Na sequência, João decide não vender mais o piano e resolve dá-lo de presente a um primo, pois a ideia de o piano ainda permanecer na família se torna uma possibilidade consoladora. “Minha consciência está tranquila, pensou. Tu não serás rejeitado, ficarás na família, no mesmo sangue.” (MACHADO, 1959, p. 236). Porém, o piano é recusado pelo primo que acaba dando a desculpa de que não tem espaço para recebê-lo e que o transporte seria muito caro. Sendo assim, o dilema do piano permanece na família Oliveira.

Em certo momento da narrativa, João decide jogar o piano ao mar, e mesmo após ter tomado a decisão, surgem algumas situações que possibilitam um novo destino ao móvel, como, por exemplo, quando surge uma família de exilados poloneses interessados no piano, e João o oferece de bom grado. Mas ao olhar para o piano, os poloneses desistem da ideia e alegam não ter espaço para guardá-lo. Em outro momento, surge um outro personagem que resolve tomar o piano para si:

[...] o preto maltrapilho, concebeu uma coisa enorme: tomar o piano para si. Estava ali, à disposição de quem quisesse. Saiu olhando para o móvel, hipnotizado pela ideia de poder possuí-lo, só para ser dono de alguma coisa – e logo de um objeto de luxo – ele que não era dono de coisa alguma, senão de sua vida. Era sonho que podia ser realidade imediata. Mas para onde levá-lo também? E para quê? Nem tinha casa, nem sabia tocar... (MACHADO, 1959, p. 239).

João de Oliveira passa a agir como uma espécie de carrasco, e dessa vez os papéis entre ele e a esposa se invertem. Rosália começa a questionar a atitude de João e acredita não ser viável jogar o piano ao mar, João por sua vez, usa o argumento de que não há outra saída, já que ninguém quer o piano. Nesse momento, Rosália faz um apelo:

Sim, João. Mas a gente sente... Ele sempre nos acompanhou. E fica esquisito, não fica? depois de tantos anos, jogá-lo ao mar!... Olhe como está sem saber nada do que vai acontecer. Há quase vinte anos ali, naquele canto, sem fazer mal a ninguém... (MACHADO, 1959, p. 239-240).

João permanece implacável em sua decisão. A família age com remorso e o piano é tratado como se estivesse sendo preparado para sacrifício ou funeral, surge exatamente nesse momento a ideia de morte. A madeira é descrita como se fosse caixão, conforme o trecho seguinte:

João de Oliveira pediu à mulher e à filha que o despissem das peças que podiam ser aproveitadas. Foram retirados os castiçais de bronze. Arrancaram-se depois os pedais e ornatos de metal. Em seguida, a tampa de carvalho. (MACHADO, 1959, p. 240).

No momento seguinte, podemos perceber a característica de adiamento presente na narrativa de Aníbal Machado, pois o personagem João de Oliveira é impedido de atirar o piano ao mar devido ao contexto de guerra presente no conto. Nesse momento, surge também a ideia de esperança e o piano resiste mais uma vez, prolongando a sensação de agonia e de despedida.

À noite, João de Oliveira sonha com o piano e conta à esposa que havia escutado a “marcha fúnebre”. Chove. E quando João escuta o concerto fúnebre tocado pelo piano em seu sonho, relembra o móvel que ficara fora de casa, na chuva, a meio caminho da praia. João sente remorso, mas não desiste da ideia. No dia seguinte o piano é finalmente empurrado para o oceano:

Algumas famílias, de longe, na calçada, assistiam ao espetáculo. Era preciso empurrá-lo mais, até que a força da arrebentação se incumbisse de arrastá-lo para o fundo. Dois vagalhões enormes se despejaram sem resultado sobre ele; o terceiro fê-lo estremecer; o quarto levou-o para sempre. (MACHADO, 1959, p. 246).

Um piano atirado ao mar transmite a sensação de história inacabada e incomum, mas também permite uma ideia de libertação. Daí o caráter insólito da obra. Sobre esse aspecto de Aníbal, Raúl Antelo escreveu que “toda obra constitui, nesse sentido, um ensaio de harmonizar fragmentos desconjuntados.” (ANTELO, 1994, p. 25).

Essa característica de se revelar o inesperado ao final da história é típica das histórias do contista, e aparece outras vezes na família Oliveira, como, por exemplo, após o piano ser jogado ao mar e o caso ser dado por concluído, o noivo de Sara, reaparece e questiona a possibilidade de adquirirem outro piano revelando gostar do instrumento. Nesse momento, os personagens demonstram frustração. É como se a narrativa estivesse dando voltas para se chegar a lugar nenhum.

Outra ideia frustrante que aparece na história é a figura do judeu. O judeu aparece várias vezes e não se sabe ao certo se está interessado ou não no piano, até que ao final do conto ele se revela interessado: “João de Oliveira a custo reconheceu naquele vulto o judeu, mas nada percebera da proposta que ele lhe fazia e em que se falava de um piano. – Um piano!... Que piano?”. (MACHADO, 1959, p. 250).

Aníbal Machado finaliza a história de forma ambígua favorecendo inúmeras reflexões e interpretações. Essa característica nos remete às considerações de Walter Benjamin no texto “O narrador”, da seguinte forma:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais irresistivelmente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 20).

Benjamin em muitos outros momentos ao escrever sobre o ofício de escritor acaba atribuindo características que podem ser relacionadas ao narrador construído por Aníbal Machado. Pode-se considerá-lo, portanto, narrador nato, especialmente quando Benjamin se refere ao narrador como alguém que sabe criar sua própria narrativa a partir de um universo popular e fazê-la tão diferente da tradição oral, com um valor que permanece novo com o tempo e capaz de produzir várias possibilidades de interpretação da obra.

No romance *João Ternura* (1965) foi inserido em apêndice um conto que contorna toda a história de “O piano”. O conto era parte de um capítulo do livro, mas Aníbal resolveu retirá-lo da obra. Sabemos disso, através da declaração da editora José Olympio à primeira edição do romance *João Ternura*:

De acordo ainda com a família de Aníbal M. Machado, acrescentou-se a esta edição, em apêndice, o texto publicado pela Revista Acadêmica, do Rio de Janeiro, em seu número 51, de setembro de 1940, como conto, sob o título “O Homem e seu capote”, e que constitui evidentemente um capítulo de João Ternura, não aproveitado pelo autor na versão definitiva do romance possivelmente pelo aproveitamento do tema no conto “O piano” e aqui incluído por sugestão de Carlos Drummond de Andrade e M. Cavalcanti Proença, que consideram boas as páginas desse capítulo esquecido. (MACHADO, 1965, p. x).

Nota-se que Aníbal aproveitou o tema do capote em “O piano” e, percebe-se como uma dimensão kafkiana está presente ou foi utilizada pelo autor também nessa história. Essa característica é notada justamente no desfecho da narrativa, na qual o protagonista é acusado por roubo de seu próprio capote, ao mesmo tempo em que tenta se livrar dele, ou seja, a personagem se torna vítima de seu próprio objeto, de modo simultâneo, o capote é indesejado, mas também necessário. É nessa ambivalência que se encontra o final das histórias inacabadas de Aníbal. No momento em que a situação finalmente parece ter sido resolvida surge algo inesperado: Ternura é acusado por roubo de seu próprio capote, pois era inimaginável um sujeito como ele, possuir um casaco tão imponente como aquele.

Passaremos agora à abordagem comparativa proposta neste estudo.

3 ENTRE O HUMANO, O OBJETO E O ABJETO: UM ESTUDO COMPARATIVO

A proposta de estudo comparativo não nos coloca diante de histórias exclusivamente semelhantes, pois veremos que, em alguns momentos, há oposições, embora também haja diálogos entre elas. Dessa forma, procuramos elucidar as questões que surgem a partir desses diálogos. Nesse sentido, consideramos a obra *Literatura Comparada* (2006) e, em especial, o capítulo “O diálogo (difícil) dos textos” no qual Tânia Franco Carvalhal afirma:

A compreensão do texto literário, nessa perspectiva, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. (CARVALHAL, 2006, p. 51-52).

A partir desse ponto de vista, entende-se que no conto “O piano” de Aníbal Machado há momentos que estabelecem diálogo com *A metamorfose* de Kafka. Nesse sentido, procuramos identificar a proposta do autor brasileiro ao incorporar esses diálogos em sua história. Vale lembrar que não se trata de uma releitura ou complementação da obra estrangeira, pois sabemos que o contista é capaz de construir intertextualidades, ambiguidades e outros elementos que se fazem dialogar. No caso de Aníbal, a proposta que se defende não é facilmente notada se observarmos essas histórias de maneira isolada. Sendo assim, trataremos um estudo comparativo com os momentos em que as histórias dialogam e outros em que se opõem como se estivessem diante de um espelho.

Em “O piano”, de Aníbal Machado, como já anunciado, podemos observar acontecimentos que nos possibilitam relacionar o seu enredo à novela *A metamorfose*, de Kafka. Dentre eles, é possível destacar a questão familiar e o contexto dos personagens protagonistas Gregor Samsa e o piano. Além das semelhanças entre as histórias, há também diferenças que se estabelecem como espelhamento e o que temos ao final de ambas é a instauração do insólito que podemos classificar como kafkiano.

Em *A metamorfose*, o pai de Gregor é forte, mas negligente; preocupa-se com o filho enquanto ser humano e provedor do lar, mas envergonha-se quando o vê transformado em inseto e incapaz de retomar suas funções. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Kafka, assim

como se verá em Aníbal, traz em sua narrativa elementos que, no universo da ficção, atribuem ambiguidade ao personagem. Essa dualidade foi apontada por Albert Camus do seguinte modo:

A metamorfose, por sua vez, representa certamente a terrível iconografia de uma ética da lucidez. Mas é também o produto desse assombro inimaginável que experimenta o homem ao sentir o bicho que ele, sem esforço, se tornou. É nessa ambiguidade fundamental que está o segredo de Kafka. Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico reaparecem na sua obra inteira e lhe dão ao mesmo tempo sua ressonância e significado. São esses paradoxos que é preciso enumerar, são essas contradições que é preciso ressaltar, para compreender a obra absurda. (CAMUS, 1989, p. 151).

Em *A metamorfose* quando a família Samsa se dá conta da morte de Gregor, ainda que demonstrem certa tristeza no início, o sentimento que se sobressai é o de alívio. E a maior preocupação da família, a partir disso, passa a ser o futuro da filha, “[...] pensaram que já era tempo de procurar um bom marido para ela. E pareceu-lhes como que uma confirmação dos seus novos sonhos e boas intenções [...]” (KAFKA, 1997a, p. 85).

A ideia de casamento da filha é algo que agora faz parte dos planos da família Samsa e a morte de Gregor é vista como uma solução e uma espécie de aval para que os novos planos pudessem acontecer, pois não há o sentimento de remorso expectado pela trama, apenas um semblante melancólico e esboços de movimentos que não são concretizados: “— É o que estou tentando dizer – disse a faxineira e para provar empurrou o cadáver de Gregor com a vassoura mais um longo trecho para o lado.” (KAFKA, 1997a, p. 79). Nesse momento, “a senhora Samsa esboçou um movimento, como se quisesse deter a vassoura, mas não o fez. — Bem. — disse o senhor Samsa —, agora podemos agradecer a Deus”. (KAFKA, 1997, p. 80).

Em “o piano” também encontramos a questão do casamento. Além disso, podemos perceber que a formação familiar do conto tem nítida semelhança com a de *A metamorfose*, sendo sucessivamente: pai, mãe, irmã e o irreal piano ou o grotesco inseto. Enquanto a negligência se sobressai no contexto familiar de Kafka, na narrativa de “O piano” temos João de Oliveira exercendo um papel muito semelhante ao de um pai ou parente próximo em relação à figura humanizada do piano, Rosália a mãe preocupada e ao mesmo tempo interessada no futuro da filha, e a filha que age com certo egoísmo e que muda de ideia conforme seus interesses.

Em seu universo literário, Aníbal Machado trabalha com muitas ambiguidades. Em “O piano”, os personagens assumem características que acabam se transformando ao longo da narrativa. João de Oliveira, por exemplo, sofre ao tentar encontrar um lugar para o piano ao mesmo tempo em que lida com a ideia de desapareço pelo móvel. Em determinados momentos,

o personagem assume uma postura fria como que tomando a iniciativa mais racional por se tratar de um móvel, mas essa postura aparentemente racional se aproxima muito de uma situação na qual o sujeito se encontra em uma espécie de transe ou insanidade, algo que é recorrente em pessoas que estão passando pelo momento da perda de algum parente próximo, por exemplo.

O papel do pai nas narrativas pode ser analisado levando-se em consideração aspectos que são construídos a partir da narrativa ambígua que sugere a figura paterna, principalmente na história de “O piano”. Primeiro, é preciso que compreendamos João de Oliveira como um pai, e dessa forma, é possível compreender o sentimento de preocupação e remorso do personagem ao lidar com a perda do piano. Diferente do pai negligente de Gregor em *A metamorfose*, João de Oliveira faz o papel de pai preocupado e quando percebe que não há mais alternativas para o piano, decide jogá-lo ao mar em uma atitude desesperadora, como que para libertar o móvel. Em seguida chora, lembra-se do piano com remorso e tristeza. Ter jogado o instrumento, torna-se então, uma saída para João, e o fim do piano é tido como a morte de um familiar que estaria descansando livremente do cotidiano da vida, conforme se observa no seguinte fragmento:

[...] Estava longe agora, viajando milhas... Longe... A caminho dos mares do Sul... E livre. Mais que ele [João], que Sara, que Rosália. Quem se sentia abandonado agora era ele, João de Oliveira. Ele e sua família. O piano, não. Partira para aventura. Mudara de ambiente. De caráter, com certeza... Antes, era de casa, só para a família. Agora, já não é mais seu piano. Uma coisa solta no mundo. Cheia de vida, de orgulho... Que se move debaixo dos mares. Que ressoa... Que é abraçada por todas as águas e pode ir para qualquer direção. (MACHADO, 1959, p. 250).

No momento da morte do personagem Gregor Samsa e do fim do piano, há uma oposição entre os enredos. Enquanto na narrativa de Aníbal, mãe e filha oscilam entre sentimento de desapego e remorso pelo piano, na narrativa de Kafka mãe e filha demonstram certa preocupação no início, mas logo passam a rejeitá-lo gradativamente e a preocupação que tiveram antes é atribuída a características materiais como o dinheiro que provinha do emprego de Gregor. Neste caso, a humanidade que poderia haver em relação ao personagem não significa mais nada para elas, diferente da família Oliveira que atribui humanidade ao piano o tempo todo.

Na narrativa kafkiana Gregor Samsa sofre uma metamorfose, já em “O piano”, pode-se dizer que os personagens do conto é que se metamorfoseiam em suas vontades e ideias. No início, Rosália e Sara, sofrem ao lidar com a ideia de o piano sair da família, mas mudam de

opinião logo em seguida, sendo João de Oliveira o único que ainda insiste em procurar alternativas para o móvel. Já no momento em que João decide atirar o piano ao mar, seu aspecto muda e ele passa a agir com certa frieza em relação ao móvel, enquanto a esposa e a filha se tornam mais sentimentais. Há, portanto, uma oscilação de sentimentos que corrobora o aspecto da ambiguidade e do insólito na narrativa do conto.

A presença do insólito, que encontramos no contexto familiar da novela de Kafka também pode ser percebida no contexto familiar da narrativa de Aníbal. É nessa perspectiva que os personagens protagonistas são identificados: de um lado temos um ser humano metamorfoseado, do outro, um velho piano humanizado.

A semelhança no núcleo familiar em ambas as histórias, como dissemos, são muito próximas, pois as famílias possuem exatamente os mesmos componentes, se levarmos em consideração o piano e Gregor Samsa como elementos alegóricos nas tramas. Na novela de Kafka, em um diálogo com a família, a irmã de Gregor nega a presença do irmão metamorfoseado e rompe com a ideia de obrigação familiar que havia se estabelecido entre eles. A partir desse posicionamento é possível afirmar que a moça faz questão de se livrar de Gregor, conforme o seguinte fragmento:

[...] assim não pode continuar. Se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos tentar nos livrar dele. [...] (KAFKA, 1997a, p. 74).

A negação da filha de *A metamorfose* é algo que também ocorre em “O piano”, pois “toda vez que o olhar de Sarita pousava sobre o piano, transformava-o em cama de casal em que ela se via abraçada ao seu tenente de artilharia.” (MACHADO, 1959, p. 235). E de sentimento de apego a um móvel que teria sido tão importante para a família, no início do conto, a filha de João de Oliveira passa a ver o piano como um objeto incômodo:

“Eu quero que ele saia o quanto antes, mamãe”. Faltam poucos dias e meu quarto nem está arranjado ainda! Não vejo nada para o casamento. Só esse piano enjoado para atrapalhar a minha vida, esse piano que ninguém quer... (MACHADO, 1959, p. 237).

Percebe-se que o casamento da moça da família está presente nas duas histórias. Após a morte de Gregor, em *A metamorfose*, seus pais preocupam-se com o casamento da filha e agem como se tivessem se livrado de algo que estaria impedindo esses novos planos. Na família de João, por outro lado, é justamente pelo casamento da filha que é preciso desfazer-se do piano, por esse motivo é necessário que o piano seja sacrificado:

[...] A questão, prosseguia Rosália, é que esta casa é uma caixa de fósforos. Onde iremos alojar o casal? Teremos que sacrificar o piano de qualquer maneira para dar espaço. Nossa Senhora! Todo mundo hoje quer espaço, precisa de espaço!... (MACHADO, 1959, p. 232).

A questão do espaço ocupado pelo piano é um dos motivos pelos quais a família Oliveira precisa se livrar do piano. Essa preocupação também ocorre na família Samsa, mas, ao contrário dos Oliveiras, eles buscam um lugar menor, que ocupe menos espaço, e após o claro sentimento de alívio ao ver que Gregor se fora para sempre, eles conversam sobre um novo apartamento e os novos planos para o casamento da filha, no fragmento a seguir podemos observar a preocupação com o espaço e com o casamento:

Recostados com conforto nos seus bancos, conversaram sobre as perspectivas do futuro, descobrindo que, examinadas de perto, elas não eram de modo algum más, pois os três tinham empregos muito vantajosos e promissores – sobre os quais, na verdade, nunca tinham feito perguntas pormenorizadas um ao outro. É claro que a grande melhora imediata de casa; eles agora queriam um apartamento menor e mais barato, mas mais bem situado e sobretudo mais prático do que o atual, que tinha sido escolhido ainda por Gregor. Enquanto conversavam assim, ocorreu ao senhor e à senhora Samsa, quase que simultaneamente, à vista da filha cada vez mais animada, que ela – apesar da cansaça dos últimos tempos, que empalidecera suas faces – havia florescido em uma jovem bonita e opulenta. Cada vez mais silenciosos e se entendendo quase inconscientemente através de olhares, pensaram que já era tempo de procurar um bom marido para ela. [...] (KAFKA, 1997a, p. 84-85).

Conforme se nota no fragmento acima, a família Samsa está aliviada e esperançosa por um futuro melhor que projeta a partir da ideia de casamento, que poderá surgir ao olharem para a filha e perceberem que já era tempo, e também pela ideia de procurar um espaço menor que correspondesse às suas expectativas de futuro promissor. Vimos, portanto, que na família Oliveira há um dilema por conta do espaço ocupado pelo piano, pois estaria atrapalhando o quarto do futuro casal, já na família Samsa o espaço em que viviam era grande demais e também mais caro, além disso, havia a lembrança de Gregor, principalmente porque fora ele quem havia escolhido o apartamento.

Nesse momento há uma oposição de sentimentos entre as famílias, provocando algo semelhante ao reflexo de um espelho, pois na família Samsa o que prevalece é o sentimento de alívio que ocorre logo após a comprovação da morte de Gregor, quando eles entram no quarto e fazem o “sinal da cruz” em agradecimento a Deus. Já em “O piano”, o sentimento que se sobressai é o de remorso que ocorre logo após o móvel ter sido engolido pelo oceano e João de Oliveira age como se estivesse enlutado, o que definitivamente não ocorre em *A metamorfose*. Desse modo, os sentimentos estariam invertidos, pois o alívio deveria pertencer a João de

Oliveira, já que aparentemente trata-se da perda de um móvel, enquanto que o remorso poderia estar na família Samsa que perdera um membro da família.

Nos momentos finais de ambas as tramas, há muita hesitação e cria-se expectativa para um *deus ex machina*, que poderia solucionar o problema do piano e de Gregor. No entanto, toda expectativa é transformada em frustração e transmite uma sensação de vazio, o que caracteriza o insólito nas duas histórias. No final de ambas chega-se à conclusão de que todo esforço e sofrimento de nada valeram, pois revela um desfecho absurdo. E não houve recompensa para tal, é como se o fim nada tivesse a ver com a narrativa anterior. As histórias permanecem ambíguas. Há um sentimento de insatisfação que se dá pelo desejo de se encontrar outro fim. Dessa forma, a narrativa permanece inacabada, como se o final fizesse parte de outra história, mas é justamente nessa espécie de espelho que reflete efeitos contrários e que ao mesmo tempo em que não se define permite possibilidades, que se encontra o ponto final da narrativa anibalina e da kafkiana.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi apresentar a relação comparativa entre o conto “O piano”, de Aníbal Machado, e *A metamorfose*, de Franz Kafka. Apresentamos os pontos que unem as narrativas e também os pontos que as diferenciam e estabelecemos uma relação que as aproxima, partindo do princípio de que a literatura se relaciona e dialoga frequentemente. Em nossa pesquisa, encontramos diversos materiais que contribuíram para a compreensão da narrativa kafkiana e da anibalina, porém, no que diz respeito à relação comparativa específica entre as obras, encontramos apenas apontamentos da crítica muito abrangentes, o que justifica o propósito deste trabalho.

Assim como ocorre em “O piano”, a questão que aqui estudamos está presente em várias outras histórias de Aníbal Machado como em “O telegrama de Ataxerxes; “O Homem e seu capote”; “Viagem aos seios de Duília”; “O iniciado do Vento” e *João Ternura*. Em “O telegrama de Ataxerxes”, por exemplo, temos a insólita situação de um sujeito que sonha em mudar de vida através da suposta amizade com o presidente da nação. No desenrolar da história, o narrador constrói uma espécie de teia de acontecimentos que parecem estar se direcionando pelo caminho mais óbvio possível, mas o que ocorre ao final da história, após todo esforço do protagonista, é a insólita dúvida deixada pelo narrador, pois não há um ponto que determine o final da história. Há uma espécie de lacuna, pois, não se sabe se o telegrama de Ataxerxes foi enviado ou não e é esse o desfecho da história. É como se a história precisasse ser finalizada com algum esclarecimento final, mas isso não ocorre. Essa é uma característica intrigante em Aníbal Machado. O leitor das histórias de Aníbal procura encontrar respostas que podem ter passado despercebidas na leitura. O interessante é que a escrita clara do autor, à primeira vista, não nos remete a algo tão inesperado como o que ocorre nesses momentos. Até mesmo as pontuações utilizadas pelo autor se tornam pistas valiosas para quem deseja compreender a insólita e quase sempre misteriosa obra anibalina.

Percebemos, portanto, que a maior parte das histórias de Aníbal trazem consigo uma desarmonia difícil de classificar. Em histórias como as que citamos acima, há indícios de ironia e humor, mas não se trata de um humor comum. Nesse sentido, podemos relacionar o cômico das narrativas de Aníbal ao que escreveu Pirandello no ensaio sobre o Humorismo (2009). Cabe-nos destacar aqui, a diferença entre a obra cômica e aquilo que Pirandello chama de obra humorística. No cômico, a reflexão diante da obra provoca uma espécie de advertimento que dificulta o riso, provocando assim, o Humorismo. De acordo com Pirandello, antes de suscitar

o riso, a obra humorística provoca uma reflexão que serve como obstáculo para o riso, pois essa reflexão promove uma filosofia do contrário:

O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão [...] que trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior; daquele primeiro advertimento do contrário ela [a reflexão] me fez passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda diferença entre o cômico e o humorístico. (PIRANDELLO, 2009, p. 147)

Percebe-se que diante dos acontecimentos insólitos que estudamos no conto “O piano” a reflexão permitiu ultrapassar o riso que nos colocaria diante do cômico. Essa reflexão funciona como um elemento filosófico que permite a análise, pois quando a história sugere o humor, sugere também a dor e nos coloca diante do Humorismo.

No Humorismo o riso é impedido pela reflexão e pode provocar compadecimento. Essas condições aparecem nas histórias de Aníbal Machado de uma forma sutil, como, por exemplo, através do aspecto de adiamento, desarmonia e insatisfação, como o que ocorre “O piano” e em outros contos. De acordo com Pirandello, a interrupção da harmonia na história caracteriza a obra humorística através da reflexão que se tem dela: “A reflexão ao assumir aquela sua atividade especial [o efeito contrário], vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa. [...] as obras humorísticas são decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões.” (PIRANDELLO, 2009, p. 153). Por outro lado, Pirandello ressalta que as características do Humorismo podem aparecer de outra forma, pois cada autor “humorista” compõe a história a seu próprio modo, porém uma das condições essenciais para o Humorismo é a reflexão diante do insólito.

Lélia Parreira Duarte também explorou o tema no livro *Ironia e humor na literatura* (2006) no qual dividiu o conceito de ironia em duas partes, no primeiro caso “o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* –, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de um sentido claro e definitivo.” (DUARTE, 2006, p. 18). O que Lélia Parreira Duarte chama de ironia *humoresque* também pode ser associado ao aspecto humorístico presente nas narrativas de Aníbal Machado, pois percebe-se que a conservação da ambiguidade e a inconclusão nas histórias são fundamentais para o autor. Esse aspecto favorece o surgimento da reflexão e de questionamentos que permanecem latentes após a leitura. Contudo, os aspectos de ironia e humor presentes na literatura de Aníbal poderão ser aprofundados em uma outra pesquisa.

Ao investigarmos a relação entre *A metamorfose* e “O piano”, procuramos explorar a dimensão kafkiana, que está presente em boa parte da obra de Aníbal Machado no sentido em que pontuamos, no conto em que talvez esteja melhor realizada. Ao realizarmos este estudo, procurou-se contribuir para a compreensão da literatura deste escritor, que vem recebendo maior atenção da crítica nos últimos anos em contraste com o fato de ainda ser pouco mencionado nos livros que têm como propósito historiar a nossa literatura. Ao mesmo tempo entendemos que a comparação com a famosa novela de Kafka contribui para manter viva a sua importância, estabelecendo uma relação que consideramos relevante para os estudos literários.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A bolsa & a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada em prosa de Aníbal M. Machado. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. xi-xii.
- ANTELO, Raúl. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Belo Horizonte: UFMG, 1994, p. 15-304.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: Aristóteles. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: 2000, p. 37- 75.
- BARBOSA, Manuela Ribeiro. *K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado*. 2014. Tese (Doutoramento em teoria da literatura e literatura comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka - A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BRANDÃO, Patrícia Cimino Cavalieri. A representação da memória e identidade em “O piano” de Aníbal Machado. *CES Revista*. 2007, v.21, p.83-98.
- CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: O Mito de Sísifo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 149-162
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção: Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 77-92.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.
- CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. 1976, p.xiii-xxii.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- DIMAS, Antonio. Magia e Ternura. In: MACHADO, Aníbal. *Os melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo: Global, 1942.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Tradução de Sulla Litteratura. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9- 21.

GOULART, Yedda de Castro Brascher. *O piano: de Aníbal Machado – Gênese do conto e variações*. 1985. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MACHADO, Aníbal. Esboço de Retrato. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. xxiii-xxvii.

MACHADO, Aníbal. *Histórias Reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MACHADO, Aníbal. *Os melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo: Global, 1942.

MACHADO, Aníbal. *Parque de Diversões*. Minas Gerais: UFMG, 1994.

MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. 1984, p.3

ORTIZ, Edilaine; TEIXEIRA, Marcos. Entre o humano, o objeto e o abjeto: um estudo do insólito em “O piano”, de Aníbal Machado, e em *A metamorfose*, de Franz Kafka. *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras UNEMAT*. 2019, v. 12, n. 1, p. 90-104.

PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A. 1960, p.19-26.

PIRANDELLO, Luigi. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9-117.

PONTES, Mario. O iniciado do movimento. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 7-13.

PROENÇA, M Cavalcanti. Os Balões Cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A Morte da porta-estandarte, Tati, a Garota e outras histórias*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 13-32.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. 2011. Tese (Doutoramento em literatura brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VALE, Luíza Vilma Pires. *Concepções estéticas em Aníbal Machado: a originalidade criadora em seus contos*. 2011. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.