

A fome e o limite

Mestranda Victoria Saramago (UERJ)

Resumo:

O isolamento do mundo é, certamente, um tema recorrente na literatura fantástica. Seja em quartos fechados, masmorras, metamorfoses ou até mesmo por vocação profissional, apresentam-se personagens que, colocados à parte do convívio humano por longos períodos, vivem situações que desafiam sua capacidade de sobrevivência. Por vezes, essa sobrevivência para além dos limites humanos aproxima-se do sobrenatural, visto que tais personagens não teriam a princípio sequer como se alimentar. Com efeito, essa incerteza se encaixa perfeitamente na clássica definição do fantástico formulada por Todorov: uma hesitação perante um fenômeno estranho, que antecede a resolução da trama através de explicações naturais ou sobrenaturais. Nesse sentido, a alimentação do personagem isolado – ou sua ausência – revela-se um recurso extremamente interessante à manutenção ou à quebra da hesitação fantástica na narrativa, representando ao mesmo tempo uma perspectiva mínima de sobrevivência e uma constante lembrança da natureza mortal do homem. O presente trabalho, portanto, tem por objetivo investigar o papel da comida a que o personagem tem acesso, numa situação-limite, enquanto mecanismo narrativo no gênero fantástico. Para tanto, serão utilizadas obras de autores fundamentais ao gênero: “O poço e o pêndulo”, de Poe; A metamorfose e “Um artista da fome”, de Kafka.

Palavras-chave: Fantástico, Ficção, Alimentação, Poe, Kafka

Uma das mulheres foi à cozinha, trouxe uma panelinha com chá de canela e se sentou na borda da cama, dando-me colheradas. Com as primeiras gotas fiquei desesperado. Depois, senti que readquiria o ânimo. Então já não queria mais beber e sim contar o que havia se passado.

Gabriel Garcia Márquez, *Relato de um naufrago*

Tomemos por ponto de partida a clássica definição do fantástico formulada por Tzvetan Todorov na obra *Introdução à literatura fantástica*, desencadeadora de toda uma linha de estudos sobre o gênero. Segundo Todorov, o fantástico se caracterizaria essencialmente pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2007, p.31) Ou seja, trata-se de um gênero que pressupõe o choque ou o contraste entre dois dados conflitantes: as leis naturais e um acontecimento no mínimo insólito.

As vantagens das idéias de Todorov, bem como as objeções a ela colocadas, foram muito discutidas nas décadas subseqüentes, originando inúmeras variações sobre sua definição do fantástico. O que permanece constante em grande parte delas, contudo, é o caráter de ruptura que o evento aparentemente fantástico estabeleceria para com o mundo real, ruptura esta que já estava implicada em Todorov, a partir do momento em que o leitor hesita entre duas explicações inconciliáveis para o evento inexplicável. Louis Vax, por exemplo, sustenta que “o fantástico aparece então como uma ruptura das constâncias do mundo real.”¹ (VAX, 1987, p.172)

Já aqui se faz sentir o peso que o elemento realista possui na criação da atmosfera fantástica, ao estabelecer previamente um alto grau de verossimilhança que será posto em xeque pela introdução do fantástico. Com efeito, a entrada do aparentemente sobrenatural dificilmente poderia atingir um impacto significativo, se não tivesse como contraponto um ambiente realista solidamente construído na narrativa. Afinal, nas palavras de Jean Fabre, “estruturalmente, o realismo é necessário porque não pode haver sentimento de ruptura se já não há algo com que romper.”²

¹ « Le fantastique apparaît donc comme une rupture des constances du monde réel. » (Tradução minha)

² « ...structuralement, le réalisme est nécessaire parce qu'il ne peut y avoir de sentiment de rupture s'il n'y a déjà quelque chose à rompre. » (Tradução minha)

(FABRE, 1992, 102). Ou ainda, segundo a ótima observação de Flannery O'Connor citada por Vax, quanto mais um escritor deseja tornar palpável a evidência do sobrenatural, mais é preciso ser capaz, na minha opinião, de dar a ilusão de realidade do mundo natural, pois se o leitor não adere ao mundo natural, é de se esperar que não vá aderir a nenhum outro.³ (VAX, 1987, p.102)

É verdade que, sendo o fator insólito precisamente aquilo que distingue e singulariza o fantástico, é natural que os estudos sobre o gênero nele se concentrem, em detrimento do que possa haver de realista na narrativa. Levando-se em conta, entretanto, a importância dos elementos realistas, é de se perguntar se a própria emergência do fantástico na narrativa não depende também, essencialmente, da progressão ou da frequência com que tais elementos são marcados no texto. Ou seja, caberia investigar em que medida a constância ou a ausência da confirmação de que leis naturais básicas estão sendo cumpridas – como a alimentação dos personagens, por exemplo – poderia funcionar como um dos mecanismos narrativos do gênero. Tal investigação vem a ser o objetivo deste trabalho, cujo foco recairá precisamente sobre a alimentação dos personagens, entendida como uma das funções mais essenciais de que depende a sobrevivência do ser humano e, por isso mesmo, um eficiente marcador da verossimilhança.

É importante ressaltar que a função da comida aqui é simplesmente a de garantir a verossimilhança parcial do enredo, assegurando a sobrevivência dos personagens. Estamos longe, portanto, dos grandes banquetes e da atenção à descrição gastronômica próprios de mestres do realismo, como Balzac ou Eça de Queirós. Como nota Gary McConnell, citando Brillat-Savarin, “o animal se alimenta; o homem come; mas só o homem civilizado sabe *como* comer.”⁴ (MCCONNELL, 1996, p.206) O que está em questão aqui é o homem apenas, sem a função sociocultural dada à comida pelo homem civilizado. Alimentação significa, então, sobrevivência, e é neste sentido que devemos tomar a comida como um elemento importante à manutenção da verossimilhança na narrativa.

Como contraponto fantástico à necessidade de se alimentar, será aqui abordado o que denominarei de situação-limite, isto é, aquela que, geralmente pondo em questão o acesso do personagem à comida, desafia as suas chances de sobrevivência. O mais comum é o caso do personagem em completo isolamento da civilização por longos períodos, seja em quartos fechados, masmorras, metamorfoses ou até mesmo por vocação profissional. Cabe ainda observar que a situação-limite, ainda que não seja exclusiva do fantástico – *Robinson Crusoe* é um exemplo emblemático –, configura sem dúvida um tema que, por ser um excelente propiciador da atmosfera fantástica, aparece não raramente neste tipo de narrativa.

Por um lado, a total ausência de alimentação denotaria a emergência do inexplicável e, conseqüentemente, daria início à hesitação por parte do leitor prevista por Todorov, podendo eventualmente levar a narrativa ao terreno do maravilhoso, i.e., aquele que se encontra abertamente fora do domínio da realidade empírica. É o que acontece, por exemplo, no conto “A biblioteca de Babel”⁵, de Jorge Luis Borges. Já no primeiro parágrafo, são mencionados gabinetes onde é possível dormir ou satisfazer as necessidades, mas não há em todo o conto qualquer menção à alimentação dos habitantes da biblioteca. Ora, este é certamente um dado relevante à afirmação de um mundo não regido pelas leis naturais. Ou seja, ainda dentro da tipologia estabelecida por Todorov, a ausência de comida seria um dos elementos que inscreveriam o conto de Borges no maravilhoso.

Por outro lado, constitui um vínculo importante com o realismo a afirmação de que um personagem, a despeito de todas as dificuldades enfrentadas, tem algum meio de se alimentar, bem

³ « Plus un écrivain désire rendre sensible l'évidence du Surnaturel, plus il faut être capable, à mon avis, de donner l'illusion de la réalité du monde naturel car si le lecteur n'adhère pas au monde naturel, il va de soi qu'il n'adhérera à rien d'autre. » (Tradução minha)

⁴ “Animals feed; man eats; but only civilized man knows *how* to eat.” (Tradução minha)

⁵ In BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel” in *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

como a constante reiteração de que essa alimentação de fato ocorre. Assim, a alimentação não representaria mais um elemento insólito, mas, ao contrário, assumiria a função de fundamentar “a ilusão de realidade do mundo natural”, como colocara O’Connor. Com isso, contribuiria para aguçar a ruptura introduzida pelo fator insólito, na medida em que entraria em choque com ele. Em outras palavras, a evidência da alimentação do personagem, em contraste com os inexplicáveis eventos por ele vividos, serviria à manutenção e à intensificação da hesitação fantástica por parte do leitor.

É o que se dá, por exemplo, no conto “A terceira margem do rio”⁶, de João Guimarães Rosa. Quando o pai se isola na canoa, a família pondera que, quando acabarem seus mantimentos, ele terá necessariamente de interromper sua deriva no rio para buscar comida. Entretanto, o próprio filho-narrador toma a iniciativa de furtar comida da casa para alimentá-lo, deixando-a numa das margens do rio. Com isso, está assegurada a alimentação do pai pelo resto do conto e, conseqüentemente, a sua sobrevivência. Por mais insólito que possa parecer seu comportamento ao longo de toda a narrativa, portanto, esta poderia ainda se inscrever nos limites do apenas estranho, segundo Todorov. Contudo, essa frágil verossimilhança se rompe com a guinada para a hesitação fantástica que marca a aparição quase fantasmagórica do pai no clímax da narrativa, explicitada pela afirmação do filho: “porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além.” (ROSA, 1988, p.36) Nesse caso, é ainda interessante notar que um indício desse movimento para o fantástico encontra-se nas próprias observações que o filho faz sobre a alimentação do pai, alguns parágrafos antes do clímax. Afinal, mesmo fornecendo-lhe comida com regularidade, o narrador já não estava muito certo de que o pai se alimentava o suficiente para sobreviver: “o que consumia de comer, era só um quase; mesmo de que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável.” (ROSA, 1988, p.34)

Se os exemplos dos contos de Borges e Guimarães Rosa já deixam entrever quão variadas são as possibilidades de explorar a relação entre alimentação e hesitação fantástica nas situações-limite, uma análise um pouco mais detida de outros clássicos do gênero pode se revelar bastante enriquecedora. Passemos, então, a Edgar Allan Poe, e em seguida a Franz Kafka.

O conto “O poço e o pêndulo”⁷, de Poe, possui um único personagem que, condenado a uma morte lenta e sofrida pela Inquisição espanhola, luta para escapar às armadilhas terríveis a ele preparadas. A princípio, o enredo poderia ser explicado sem a utilização de elementos sobrenaturais. Ainda assim, a meu ver, a hesitação fantástica está claramente presente, o que possibilita sua leitura como um conto fantástico. Afinal, como coloca Charles May, “uma das técnicas favoritas de Poe é a de criar uma situação extrema elevando a situação ordinária a níveis extraordinários, a de sugerir o sobrenatural elevando o natural a extremos.”⁸ (MAY, 1991, p.93)

Ao ver-se confinado numa masmorra, a primeira possibilidade levantada pelo protagonista é a de que fora trancado ali para morrer de fome. Pouco depois, porém, o personagem adormece e, ao acordar, descobre ao seu lado um pedaço de pão e um púcaro com água, ambos rápida e avidamente ingeridos. Com efeito, pão e água são fornecidos regularmente durante toda essa primeira etapa, que consistia em deixar o protagonista num ambiente completamente escuro com um poço no meio, de modo que, desprevenido, ele acabaria por cair no abismo e morrer. O protagonista, no entanto, descobre a existência do poço e dele se esquivava, o que leva seus algozes a um segundo plano para matá-lo.

⁶ In ROSA João Guimarães. “A terceira margem do rio” in *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁷ In POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

⁸ “It is a favourite Poe technique to create the extreme situation by pushing the ordinary situation to extraordinary lengths, to suggest the supernatural by pushing the natural to extremes” (Tradução minha)

Até aqui, podemos notar que a luta do protagonista contra a morte, a princípio, não inclui a possibilidade de inanição, uma vez que sua alimentação, ainda que modesta, está garantida. Esta permanece, assim, um elemento que garante uma verossimilhança mínima ao relato, uma vez que seria possível explicá-lo por leis naturais. A criação da atmosfera fantástica, portanto, se dá sobretudo pelo estado de terror e delírio em que se encontra o narrador, bem como pela singularidade de sua situação. Igualmente insólita é própria maneira pela qual a comida simples e repentinamente aparece no recinto, e sempre enquanto o personagem dorme ou se encontra em estado de semi-delírio.

A situação se complica, porém, na segunda etapa do texto, em que o personagem, amarrado, vê acima de si um pêndulo cuja parte inferior é uma afiada navalha, e que desce lentamente na direção do protagonista. Novamente, a alimentação não é um empecilho: estendendo a mão ao lado – sendo este inclusive o único movimento permitido pelas amarras –, o personagem encontra sempre um pedaço de carne salgada. O problema maior, neste caso, será disputá-la com os ratos que circulam pela masmorra.

Mais uma vez, a alimentação permanece como contraponto verossímil às extraordinárias experiências por que passa o protagonista, figurando como o último traço que lhe resta de uma humanidade já quase perdida. Como ele mesmo observa: “Mesmo entre todas as angústias por que estava passando, a natureza humana ansiava por alimento.” (POE, 2003, p.260) Da mesma forma, a partir precisamente da resistência a esse último limite – a fome –, é que o personagem começa a se reerguer e planejar a fuga do pêndulo. Em suas palavras: “Ao levar um bocado [de carne] à boca, passou-me pelo espírito um vago pensamento de alegria... de esperança.” (POE, 2003, p.261)

Esse último termo, “esperança”, será com efeito a tônica do final do conto. Afinal, após o reconforto promovido pelo alimento, o protagonista porá em prática o plano de, esfregando um pouco de carne nas correias que o prendiam, induzir os ratos a roê-las até o seu rompimento, o que o poria em liberdade. Efetivamente, não apenas seu plano é bem-sucedido como, pouco depois de ver-se livre, quando já lhe vinham à mente os horrores que o esperavam por ter burlado duas vezes os horrores da inquisição, o exército francês, com o general Lassalle à frente, toma Toledo, libertando-o definitivamente de seus algozes. Ocorre, então, uma completa reversão das expectativas: o que parecia configurar uma situação absolutamente sem saída se dissolve repentinamente, dando lugar a uma liberdade plena – ou ao menos à sua promessa, visto que o conto termina antes de o protagonista ser efetivamente libertado.

Assim, a importância da comida desempenha, ao longo de todo o texto, um movimento ascendente. De início, funciona apenas como um dado que confere uma verossimilhança mínima a um enredo tornado pouco crível pelo seu grau de perversidade. Progressivamente, porém, à medida que o protagonista vai sendo empurrado para os limites de sua capacidade de sobrevivência, a disputa da carne com os ratos o coloca praticamente no mesmo nível dos animais que apenas lutam para continuar vivos. E é precisamente nessa altura que, com o raciocínio reanimado pela comida, o protagonista inicia uma guinada rumo à já mencionada reversão das expectativas. Nesse processo, a alimentação, enquanto dado realista básico, encontra-se no centro desse ponto de virada que culminará num final surpreendentemente comprometido com a criação da aparência de uma verossimilhança externa⁹, consumada com a introdução de dados históricos e geográficos até então praticamente inexistentes – é apenas no último parágrafo que o leitor toma conhecimento de que a história se passa em Toledo, às vésperas de o exército francês, comandado pelo general Lasalle, invadir a cidade e subjugar a Inquisição. A alimentação, portanto, tem um duplo alcance no enredo: não apenas confere ao personagem um novo ânimo para continuar sua resistência e sua luta pela

⁹ De fato, essa verossimilhança externa é apenas aparente, pois os dados históricos apresentados por Poe estão um tanto distorcidos: o general Lasalle não estava no comando da ocupação de Toledo, e a Inquisição no século XIX já se encontrava demasiado enfraquecida para exercer a força política que o conto lhe atribui.

liberdade, mas dá também um pontapé inicial nessa emergência de um realismo que marcará todo final do conto.

Já *A metamorfose*, de Franz Kafka, citada por inúmeros autores como um dos mais expressivos exemplos do fantástico moderno, oferece possibilidades bastante instigantes de pensar a questão especificamente nesta modalidade do gênero, uma vez que nela se verifica um de seus traços mais marcantes: a naturalização do não-natural, ou, nas palavras de Anders Günther, “a trivialidade do grotesco” (GÜNTHER, 1969, p.19). Na novela de Kafka, esse processo se dá pelo fato de a metamorfose de Gregor despertar nos outros personagens um grau de surpresa muito inferior ao que se esperaria de um evento tão extraordinário. Já na primeira frase do texto, Gregor se vê transformado num inseto monstruoso, e a partir daí, como coloca Francesco Orlando, o que se segue é “uma adaptação de Gregor à sua própria adaptação, em sua resignação à sua resignação”¹⁰ (ORLANDO, 2006, p.241), sem que em nenhum momento a metamorfose desperte nos outros personagens mais do que asco ou revolta, nem que sejam questionadas as suas causas.

É relevante observar que, nesse caso, a comida não funciona exatamente como um elemento realista em contraste com o sobrenatural, mas, ao contrário, o fundamenta e até mesmo o aprofunda. Com isso, não provoca a hesitação fantástica. Ora, como sustenta Todorov, tal hesitação não é característica não fantástico moderno: “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.” (TODOROV, 2007, p.179) Vejamos então como a alimentação de Gregor, nesse contexto, ajuda a criar uma atmosfera realista para um evento tão insólito, constituindo, com isso, um elemento relevante para a “adaptação à própria adaptação” do protagonista.

Num primeiro momento, Gregor sente fome como qualquer ser humano. É o que se dá antes de se conscientizar plenamente de seu novo estado, quando ainda se encontrava deitado na cama e antes de os outros personagens o chamarem por detrás da porta: “Com efeito, abstraindo-se uma sonolência realmente supérflua depois do longo sono, Gregor sentia-se muito bem e estava até mesmo com uma fome especialmente forte.” (KAFKA, 1997, p.10) No entanto, após a descoberta da metamorfose tanto pelos outros personagens quanto por si mesmo, sua relação com a comida começa a mudar sensivelmente, acompanhando a lenta metamorfose que se estende ao comportamento e à mentalidade de Gregor ao longo da novela. Funciona, assim, mais do que como um elemento consolidador de sua condição de “inseto monstruoso”: é uma das mais cabais evidências de que esse novo estado vai muito além do plano físico, ao agir sobre a própria natureza do protagonista.

Um primeiro e claro sinal é a mudança no paladar de Gregor. Já na primeira vez em que sua irmã Grete lhe dá de comer, na qual lhe oferece uma tigela de leite com pedaços de pão branco, fica claro que o gosto de Gregor não é mais o mesmo: as comidas frescas lhe causam repugnância, e por maior que seja a sua fome, ele não é capaz de ingeri-las. Somente após ter mergulhado “a cabeça até a altura dos olhos dentro do leite” é que, constatando o quanto o alimento fresco o incomodava, “afastou-se quase com repulsa da tigela e rastejou de volta para o meio do quarto.” (KAFKA, 1990, p.34) Interessante é notar que nem mesmo Gregor tinha ainda conhecimento dessa sua mudança, uma vez que, a princípio, mostrara-se extremamente feliz com a chegada da comida. A situação muda por completo, entretanto, quando Grete lhe oferece uma outra espécie de alimento:

Ela trouxe, para testar o seu gosto, todo um sortimento, espalhado sobre um jornal velho. Havia ali legumes já passados, meio apodrecidos; ossos do jantar, rodeados por um molho branco já endurecido; algumas passas e amêndoas; um queijo que, dois dias antes, Gregor tinha declarado intragável; um pão seco (...). (KAFKA, 1990, p.37)

¹⁰ “[It consists in] Gregor's adaptation to his own adaptation, in his resignation to his resignation.” (Tradução minha)

Imediatamente, Gregor devorou tudo “com lágrimas de satisfação nos olhos” (KAFKA, 1990, p.38) Com isso, a alimentação marca explicitamente esse aprofundamento da metamorfose, esse adaptar-se à adaptação.

Grete passa então a alimentar o irmão diária e regularmente com restos de comida apodrecida. De fato, essa parece ser uma das únicas relações que os outros personagens estabelecem com Gregor, e ocupa um espaço significativo nesse período inicial da adaptação. Ressalte-se que a intensidade do apetite de Gregor a princípio permanece inalterada. Contudo, à medida que se vão deteriorando todos os laços que o prendiam à família, e mais ainda, com o seu progressivo afastamento da própria natureza humana, sua necessidade de se alimentadar vai, da mesma forma, sofrendo fortes modificações. Talvez a mais visível seja o fato de Gregor se alimentar cada vez menos, ou quase nada:

Agora Gregor não comia quase mais nada. Só quando por acaso passava pela comida posta para ele é que mordida por brincadeira um bocadinho, conservava a porção na boca durante horas e depois, na maioria das vezes, a cuspiu fora. (KAFKA, 1990, p.69)

Talvez uma das passagens que melhor ilustram a posição de quase antagonismo para com a humanidade, ao mesmo tempo em que apontam para a necessidade de uma espécie muito diversa de alimento, é a que se dá quando Gregor assiste aos inquilinos da casa comendo:

Pareceu estranho a Gregor que, em meio a todos os múltiplos ruídos do ato de comer, se destacasse continuamente o som dos dentes mastigando, como se com isso quisessem mostrar a ele que era preciso ter dentes para comer e que mesmo com as mais belas mandíbulas sem dentes não se podia fazer nada.

- Eu tenho apetite, sim, disse Gregor a si mesmo, preocupado -, mas não por essas coisas. (KAFKA, 1997, p.68-9)

Com esta passagem, introduz-se uma das últimas fases da metamorfose, em que Gregor, já resignado, encaminha-se para o estado de melancólica reflexão que antecede a sua morte. Um dos trechos mais pungentes dessa fase é, provavelmente, o que o leva a questionar sua própria condição de animal e se perguntar pelos seus últimos resquícios de humanidade, tendo por ponto de partida o alimento que agora de fato busca: “Era ele um animal, já que a música o comovia tanto? Era como se lhe abrisse o caminho para o alimento almejado e desconhecido.” (KAFKA, 1997, p.71) E não deixa de ser significativo – ou amargamente irônico – que esse evento último, a morte, será consequência da ferida causada pela maçã apodrecida em seu casco, atirada pelo pai num momento de raiva.

Assim, podemos perceber como o problema da alimentação de Gregor vai acompanhando e mediando toda a sua trajetória. Representa, com isso, um dado ao mesmo tempo realista e aprofundador do sobrenatural. Ora funciona como uma garantia da sobrevivência de Gregor, ora constitui um prenúncio de sua morte próxima e inexorável, quando deixa de se alimentar. Nessa derradeira fase, o fato de a música lhe parecer o alimento mais adequado denota uma proximidade do estado de transcendência, que culminará com sua morte.

Essa ligação estreita entre a ausência de alimentação e a transcendência foi igualmente explorada em outro importante texto de Kafka, o conto “Um artista da fome”¹¹. A grande novidade aqui é o acréscimo da arte a essa relação. A *metamorfose* foi escrita em 1912 e publicada em 1915. Já a escritura de “Um artista da fome” data de 1922, e sua publicação de 1924. Entre os dez anos que separam uma obra e outra, a comida passa de um elemento narrativo entre outros para o centro das reflexões do autor sobre o fazer artístico. Agora o jejum é, sim, um dado inverossímil que

¹¹ In KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

provoca a hesitação fantástica no leitor, aliás encenada dentro da narrativa pelos espectadores e, no final, pela equipe do circo, que não acredita ser tão grande o jejum ao qual o artista da fome se dedicara.¹²

Pois é justamente este caráter insólito de um tão prolongado jejum que será atrelado à própria superação de todos os limites exigida pela verdadeira arte. A questão, nesse caso, deixa de ser a sobrevivência no mundo, para se tornar a da sobrevivência pela e para a arte. O termo “situação-limite” perde então quase que por completo a sua razão de ser: o limite que importa não é mais o físico e o verossímil, mas o que impõe a capacidade do artista de se entregar à sua arte. Que a transcendência de um tal limite, ao se revelar a grande aspiração do artista, extrapole os próprios limites do verossímil, ora, aí parece estar um dos grandes desafios que Kafka se dispôs a assumir.

Referências

- [1] BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel” in *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- [2] FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*. Paris: Jose Corti, 1992.
- [3] GÜNTHER, Anders. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [4] KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. Cia das Letras: Brasiliense, 1997.
- [5] KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [6] MAY, Charles E. *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Story*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
- [7] McCONNELL, Frank. “Alimentary, my dear Watson: Food and Eating in Scientific and Mystery Fiction” in RABKIN, Eric S.; SLUSSER, George; WESTFAHL, Gary. (org.) *Foods of the Gods: Eating and the Eaten in Fantasy and Science Fiction*. Athens and London: University of Georgia Press, 1996.
- [8] ORLANDO, Francesco. “Forms of the Supernatural in Narrative” in MORETTI, Franco. *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- [9] POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- [10] ROSA João Guimarães. “A terceira margem do rio” in *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- [11] SLUSSER, George. “The Solitary Eater in Science Fiction and Horror” in RABKIN, Eric S.; SLUSSER, George; WESTFAHL, Gary. (org.) *Foods of the Gods: Eating and the Eaten in Fantasy and Science Fiction*. Athens and London: University of Georgia Press, 1996.
- [12] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [13] VAX, Louis. *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. Paris: Quadrige, 1987.

¹² O que ainda assim confirma a naturalização do não-natural típica da narrativa kafkiana, uma vez que a platéia chega a admitir, sem questionar, jejuns excessivamente longos.