

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**MARCAS DO EXPRESSIONISMO NO DISCURSO DE FRANZ KAFKA
E CLARICE LISPECTOR**

LÊDA M. L A. DE BRITO

GOIÂNIA, 2015

LÊDA MARIA LEITE ALENCAR DE BRITO

**MARCAS DO EXPRESSIONISMO NO DISCURSO DE FRANZ KAFKA
E CLARICE LISPECTOR**

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestra pelo programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

GOIÂNIA, 2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Brito, Lêda Maria.

B862m Marcas do expressionismo no discurso de Franz Kafka e Clarice Lispector [manuscrito] / Lêda Maria Leite Alencar de Brito – Goiânia, 2015.

93 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Strito Senso* em Letras, Literatura e Crítica literária, 2015.

“Orientadora: Profa. Dra. Aguinaldo José Gonçalves”.

Bibliografia.

1. Expressionismo na literatura. I. Título.

CDU 821.134.3.09(043)

LÊDA MARIA LEITE ALENCAR DE BRITO

**MARCAS DO EXPRESSIONISMO NO DISCURSO DE FRANZ KAFKA
E CLARICE LISPECTOR**

Dissertação intitulada “Marcas do expressionismo no discurso de Franz Kafka e Clarice Lispector, de autoria da mestranda Lêda Maria Leite Alencar de Brito, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves/PUC Goiás (Presidente)

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes/UFG

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado/PUC Goiás

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima/PUC Goiás (Suplente)

Conceito:.....

Goiânia,..... de de

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu marido e grande amor; Geovane, pelo incentivo, compreensão e apoio durante minha jornada rumo ao conhecimento; à minha família, e em amor a minha mãe que, mesmo não estando presente em vida sinto que está feliz por mais esta conquista minha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, acima de tudo;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, que pacientemente me instruiu para a realização deste trabalho, com carinho, respeito e compreensão.

Aos meus professores da graduação, em especial a Profa. Ms. Rosane Isaac, por inseri-me na língua inglesa com muito carinho e por ser uma pessoa que tanto admiro por sua conduta profissional: mostrou-me o verdadeiro significado de ser um educador (a) responsável e ético.

Ao Prof. Esp. Sinval Lopes, por inseri-me à literatura inglesa e por suas palavras de força e otimismo.

A todos os professores do Programa de Mestrado em letras: Prof. Dr. Divino José Pinto, Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles, Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado, Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima e Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento.

*O verdadeiro pintor, toda sua vida, busca
a pintura: o verdadeiro poeta, a poesia.*

(Paul Valéry)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo fazer uma análise comparada entre as obras *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector. São abordadas questões teorizadas por Victor Chklovski nos estudos literários e da Literatura Comparada na obra *Teoria da Literatura*. Pretende-se estudar os procedimentos de singularidade de cada obra, destacando procedimentos estéticos concernentes à Literatura Moderna: o Expressionismo, características que ligam os objetos escolhidos à proposta da estética expressionista. As semelhanças e diferenças estéticas de cada obra e as homologias estruturais entre as obras estudadas e a pintura expressionista.

Palavras chave: A Metamorfose. A Paixão Segundo G. H. Estranhamento. Expressionismo. Homologia.

ABSTRACT

This thesis aims to make a comparative analysis between the works *The Passion According to G.H.* by Clarice Lispector and *The Metamorphosis* by Franz Kafka. Theorized issues are addressed by Victor Shklovsky in literary studies and Comparative Literature at work *Literary Theory*. It is intended to study the uniqueness of each work procedures, highlighting aesthetic procedures concerning Modern Literature: Expressionism, features that link the objects chosen for the proposal expressionist aesthetic. The similarities and differences of each work aesthetic and structural homologies between the works studied and the expressionist painting.

Key Words: *The Metamorphosis*. *The Passion According to G.H.* Parameter. Expressionism. Homology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I APRESENTAÇÃO DOS PROPÓSITOS DO TRABALHO	7
1.1 Apresentação das obras literárias em estudo	13
1.2 Princípios da organização da obra	15
1.3 Singularidades de Kafka e Lispector	15
1.4 Estranhamento (ostraniene)	20
1.5 Estética expressionista e grotesca	22
CAPÍTULO II UM DISCURSO PERTURBADOR EM FAFKA	29
2.1 Um discurso perturbador em Lispector	39
2.2 Semelhanças e diferenças entre Kafka e Lispector	48
2.3 A metamorfose de Gregor Samsa e G. H	56
CAPÍTULO III HOMOLOGIA ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS	59
3.1 O Expressionismo artístico	63
3.2 O Grito, de Munch e a metamorfose de Samsa	66
3.3 O Grito, de Munch e a metamorfose de G. H	68
3.4 Vincent van Gogh: a loucura de um pintor	73
3.5 O Quarto em Arles, de Van Gogh, o quarto Samsa e G. H	73
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo fazer uma análise comparativa das obras *A Metamorfose* de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, recorrendo a premissas do formalismo russo, contidas na obra *Teoria da Literatura*, de Boris Tomachevski, René Wellek e seus conceitos teóricos para análise das obras selecionadas.

Todos os textos teóricos e os ensaios críticos que serão lidos têm como fundamento darmos conta da decodificação, mesmo que limitada, dos objetos de estudo. Abordaremos as dimensões da literatura e da arte expressionista, explorando o grotesco, destacando como esses movimentos artísticos estão inseridos nessas obras.

Dentre todos esses veios teóricos, um será privilegiado pela nossa pesquisa: aquele que melhor apontar para as marcas do Expressionismo no discurso de Franz Kafka e Clarice Lispector.

Entretanto, para chegar a essa aproximação material do texto dos dois autores, de maneira alguma se poderia considerar alguma vertente temática mais expressiva, que tenha na estrutura e no signo a sua natureza.

Para tanto, exporemos as nossas considerações em três capítulos. No primeiro capítulo, uma introdução a respeito das duas obras a serem estudadas e anúncio do que será analisado na pesquisa, apresentação das questões concernentes à Literatura Moderna, à Literatura Comparada. Os respectivos movimentos artísticos: o Expressionismo, as características da literatura expressionista e do grotesco.

No segundo capítulo, abordaremos as obras: *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector assinalando a presença do Expressionismo e do grotesco nessas obras, estabelecendo relação entre aspectos semelhantes e diferentes, comparações do processo de metamorfoses dos personagens.

No terceiro capítulo, abordaremos as relações homológicas entre literatura e artes plásticas, segundo o crítico literário Aguinaldo Gonçalves. Em sequência abordaremos uma “alusão” às artes plásticas dos artistas expressionistas: Edvard Munch e a sua tela, *O Grito* (1893) e Vicent van Gogh e sua tela, *O Quarto de Dormir*, em Arles (1889) com trechos das obras literárias de Kafka e Lispector.

CAPÍTULO I - APRESENTAÇÃO DOS PROPÓSITOS DO TRABALHO

Pretende-se com este trabalho uma abordagem comparativa entre obras de diferentes autores, de diferentes nacionalidades: a obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka e a *A Paixão Segundo H. G.*, de Clarice Lispector.

Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, em Praga, cidade que na época pertencia à monarquia austro-húngara, tendo sido ele um escritor tcheco de língua alemã.

A provável data de nascimento da escritora Clarice Lispector, foi no dia 10 de dezembro de 1920, segundo a biografia lançada em 1995 por Nádya Battela Gotlib intitulada por Clarice, *Uma vida que se conta*.

Clarice nasceu na Ucrânia, antiga União Soviética, e se mudou para o Brasil, Alagoas, aos dois meses de idade, pouco tempo depois, no ano de 1924, ou seja, a obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka de 1912, publicada em 1915, dialoga com a obra *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector publicada em 1964, ou vice-versa.

Sendo assim, a literatura comparada pode ser compreendida como uma estratégia interpretativa e, ao mesmo tempo, como uma metodologia para a compreensão da literatura no tempo e no espaço.

Literatura Comparada é o ramo da teoria da literatura que estuda, através de comparação, a literatura de dois ou mais grupos linguísticos, culturais ou nacionais, diferentes; incidindo o seu foco especificamente não tanto na comparação das literaturas em si, mas com maior ênfase nas respectivas teorias da literatura.

Porém, a Literatura Comparada estendeu-se muito o seu conceito nos últimos tempos, sendo entendida como disciplina ou conjunto delas que estuda um ou mais textos dentro de um contexto estético.

O termo teoria da literatura foi empregado inicialmente no título de duas obras russas – *Notas para uma teoria da literatura* (1905), de Alexandre Potebnia, e *Teoria da literatura* (1925), de Boris Tomachevski, sem que essas ocorrências lhe conferissem utilização mais ampla.

No entanto, com o prestígio logo alcançado pelo livro de que são co autores o tcheco René Wellek e o norte-americano Austin Warren, publicado em 1949 com o título *Teoria da literatura*, esse termo se difundiria e se consagraria, para designar atualmente a disciplina que investiga a literatura.

A partir dos anos 50 e 60 do século passado, René Wellek ajuda a estruturar

a Teoria da Literatura como disciplina e introduz uma ruptura com o comparativismo tradicional.

Para Wellek, a Literatura Comparada, é também uma atividade crítica, e como tal, não pode prescindir do elemento histórico.

Sua crítica incide sobre o historicismo tradicional, mas não sobre a dimensão histórica, que não deve ser dispensada na abordagem do fenômeno literário, ou seja, ele propõe que a Literatura Comparada represente uma leitura profunda de um texto, que esse estudo deve partir do princípio de que a literatura é sobre tudo uma questão de texto e linguagem, razão por que sua análise deve privilegiar tais elementos: a literatura pode e deve ser um objeto de um estudo sistemático, metódico e objetivo e minimizar a importância de fatores extratextuais, como a vida do escritor e os condicionamentos sociais e históricos da obra.

Wellek condena também a distinção entre Literatura Comparada e Literatura Geral, e o ressurgimento da velha *Stoffgeschichte* alemã, e aceita a possibilidade de estudos comparatistas no interior de uma só literatura.

Sendo assim, entende-se que um estudo comparativo adota estratégias interpretativas entre obras e também no interior de uma só literatura.

Tais aspectos, somados à postura anti-historicista e à defesa do primado do texto, constituem a base da cisão entre uma suposta orientação norte-americana e a francesa clássica faz de René Wellek uma espécie de epígono da nova Literatura Comparada.

O século XIX, diante de uma visão cosmopolita, incitou o encontro de vários intelectuais europeus, os quais sentiam uma necessidade de estar em contato com literaturas estrangeiras.

A Literatura Comparada foi inserida nas universidades francesas, a partir desse contexto, por Abel Villemain, Jean - Jacques Ampère e Philarète Chasles que define em sua aula inaugural o que seria o comparativismo naquela época.

Deixe-nos avaliar a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual povos transformam-se mutuamente, o que cada um deles deu e o que cada um deles recebeu; deixe-nos avaliar também o efeito deste perpétuo intercâmbio entre nacionalidades individuais (...) (CHASLES apud NITRINI, 1998, p.20).

Percebe-se então, que a palavra que traduz a concepção comparativista do

século XIX é influência, havendo uma forte razão para sê-lo, uma vez que foi justamente nesse período que muitos países europeus se firmaram como nações e buscavam identificar suas raízes culturais.

Com o alvo no estudo de fontes e influências, estabelecendo, portanto, filiações, isto é, uma relação de paternidade entre obras literárias, ou desviando um pouco o foco de atenção para vinculação dos estudos comparados com uma perspectiva histórica, a Literatura Comparada seguiu através de inúmeras vozes como de Gustave Lanson e de Emile Fauguet até a década de 1930, quando entrou em cena Paul Van Tieghem.

Em 1931, ele publicou *La littérature comparée (A Literatura Comparada)*, revelando sua tradição historicista nos estudos comparados e estabelecendo a Literatura Comparada tanto como ramo da Literatura Geral quanto da historiografia literária.

Paul Van Tieghem tem como objeto o estudo as diversas literaturas em suas relações entre si, como se ligam umas às outras na forma, no conteúdo, no estilo. Criando uma tríade, ele estabeleceu diferenças entre Literatura Nacional, Literatura Comparada e Literatura Geral.

Paul Van Tieghem foi o precursor da escola francesa, cuja metodologia baseia-se em três elementos: o emissor (ponto de partida da passagem de influência), o receptor (ponto de chegada) e o transmissor (intermediário entre o emissor e o receptor).

Essa tendência mostrou-se muito contextualista uma vez que sua preocupação primordial não é a estrutura interna do texto, e sim o contexto que o envolve. Em *Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada*, Van Tieghem revela a pertinência que tem o contexto, no caso o emissor, em uma análise comparativista:

Aquela obra, aquele conjunto de obras que você leu com interesse, examinou e julgou, qual foi a sua origem, o que as ocasionou, qual o seu destino, em resumo, sua história? Este escritor que lhe agrada, como foi sua carreira, breve ou longa, brilhante ou obscura, abundante em publicações ou marcada por um único livro que é uma obra-prima? Sob que influências se formou, como se desenvolveu seu talento, que relações manteve com alguns de seus contemporâneos dos quais você leu certas produções? (VAN TIEGHEM apud CARVALHAL e COUTINHO, 1994, p.90).

No início do século XX, o poeta francês Paul Valéry aborda o conceito de in-

fluência literária, renovando as definições do comparativismo.

Para ele, a dependência entre autores se dá como fonte de originalidade e não como imitação, sendo uma “intrusão do novo na criação” (NITRINI, 1998, p.90).

Valer-se-á diretamente de sua formulação sobre a influência para melhor compreendê-la:

“Ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com freqüência, impossíveis de serem desvendadas” (VALÉRY *apud* NITRINI, 1998, p.132).

Valéry explica a influência recorrendo à psicologia, uma vez que o método objetivo de pesquisa de filiações e de causalidade por ele é abandonado, atribuindo ao conceito em questão um caráter emocional.

Suas idéias sobre originalidade também são muito interessantes, pois isso se trata de assimilação, ou “caso de estômago”, segundo suas próprias palavras.

A fronteira entre originalidade e plágio pode ser estabelecida através de como se digeriu a influência exercida por outros, sendo definida a partir da ação de uma obra sobre o escritor que a ela está exposto.

Resumindo, a influência é um dos princípios fundamentais para a gênese de uma obra literária.

Na Inglaterra, T. S. Eliot também refletiu sobre os conceitos de influência e originalidade, gerando seu ensaio “Tradição e talento individual” e introduzindo conceitos que repercutiram nos estudos de Literatura Comparada.

Segundo Eliot, tradição não é reprodução, e sim uma representação dialética que envolve um senso histórico que permeia passado e presente.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral (ELIOT, 1989, p 39).

Originalidade seria, para este poeta, algo capaz de modificar a ordem existente, pois uma obra inovadora possibilitaria uma visão distinta até mesmo das outras

obras que a precederam, renovando a tradição.

A partir da década de 1960, estudiosos do Leste Europeu ganharam voz e passaram a propagar suas idéias acerca da Literatura Comparada.

Surge então Victor M. Zhirmunsky, que passou a considerar fatos literários independentemente de sua gênese e de seu contexto histórico, encarando a literatura a partir de um sistema de analogias tipológicas, ou importações culturais, que nada mais eram que outra forma de designar influência.

Uma breve alusão à teoria da intertextualidade formulada por Julia Kristeva em cima da teoria do dialogismo concebida pelo formalista russo Bakhtin e à Estética da Recepção, dos alemães Iser e Jauss.

A pertinência desses estudiosos se dá pelo fato de que, a partir de suas concepções, os conceitos de fonte, influência e originalidade se renovaram.

Bakhtin se preocupa com a idéia de que o texto literário não possui apenas uma voz. Na verdade, o texto é possui diversas vozes, tanto direta quanto indiretamente, o que gera pontos de vista diferentes.

A partir dessa ideia, Julia Kristeva adota o termo intertextualidade, que seria o dialogismo aplicado em relação a textos diferentes.

Aqui, a palavra-chave passa de influência para referência, uma vez que todo texto faz referências literárias e tem uma matriz que o precede.

Portanto, usando as palavras de Kristeva, todo texto é um “mosaico de citações”, isto é, “o texto literário é uma rede de conexões” (NITRINI, 1998, p. 162).

A importância da intertextualidade para a Literatura Comparada dar-se na questão que o intertexto é inerente à obra e não um processo genético.

A literatura comparada como estratégia interpretativa leva em conta sempre, que uma obra pode esclarecer a outra. Nessa medida é que podemos dizer que estudar literatura é sempre levar em conta o que foi escrito antes e o que poderá nascer daquela obra proposta daquele momento.

Nessa noção nós temos clareza de que não há como pensar a literatura como textos ilhados no tempo e no espaço. Essa perspectiva então comparativa leva em conta que a teoria literária precisa usar os próprios textos literários para poder interpretar aquilo que se produz em termo de arte da escrita literária.

Adotamos uma abordagem comparativa reflexiva, tendo como referência a questão existencial, inerentes à condição humana. As obras abordadas possuem em

suas narrativas características da estética expressionista e da estética do grotesco.

Pretende-se, também, com essa análise perceber como o discurso literário dessas obras abordadas direcionam-se para a criação do movimento artístico, o Expressionismo do ponto de vista do teórico alemão Kayser Wolfgang e o grotesco submetem a realidade à expressão do artista, tanto na literatura quanto na pintura expressionista, ou seja, as narrativas propõem uma reflexão acerca da condição humana.

1.1 Apresentação das obras literárias em estudo

As obras em estudo *A Metamorfose* (Die Verwandlung), de Franz Kafka (1883-1924) e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector (1920-1977), possuem em suas narrativas características da estética expressionista, questões inerentes à condição humana.

Kafka não nos diz do que se trata sua narrativa, ele nos informa secamente acerca da transformação e segue adiante, contando-nos uma história sombria.

Kafka a escreveu no espaço de vinte dias, em 1912, mas ela foi afinal publicada pela revista Die Weissen Blatter (As Folhas Brancas), em outubro de 1915, ou seja, pouco menos de três anos depois de ter sido escrita.

Em 1912 foi o ano em que o escrito de Praga descobriu sua forma típica de fazer ficção, inaugurando o famoso “estilo kafkiano”, que consiste, basicamente, em tatar como “natural” o que nos parece angustiante e incomum e muitas vezes fantástico.

O escritor, tradutor, ensaísta e professor de literatura, Modesto Carone, aponta que Kafka utiliza uma sintaxe caracterizada por longas sentenças moduladas por enunciados breves, capazes de cobrir um parágrafo inteiro, com uma carga abundante de subordinações, inversões ou partículas que na realidade têm a função de assinalar, no decorrer tortuoso e preciso da frase, não só a trama em que se perde o protagonista, como também sua necessidade de “naturalizar”, pela lucidez, o absurdo da situação descrita.

A obra literária *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector foi publicada em 1964. Inicia-se *A Paixão Segundo G. H.*, e lêem-se, em epígrafe, estas palavras de Bernard Berenson: “Uma vida completa pode acabar numa identificação tão absoluta

como o não eu que não haverá mais um eu para morrer”.

O romance é escrito em 1ª pessoa, com narradora protagonista. O romance desenvolve-se com a técnica do fluxo da consciência. São os pensamentos livres de G. H., a própria matéria da narrativa.

Tudo acontece dentro de um apartamento de classe média alta, no Rio de Janeiro. Mais exatamente, dentro de um pequeno quarto de empregada. Mas sendo assim tão exíguo o espaço em que se desenrola a "história", pode se afirmar ao mesmo tempo que seu espaço é o universo ilimitado, uma vez que o pensamento livre de G. H., não conhece barreiras físicas.

A renovação da linguagem se encontra constante num grau que aproxima a prosa da poesia. Seus textos, apenas narram histórias, mas também apresentam a síntese e a força expressiva típicas da poesia.

Além da linguagem, outro aspecto inovador na obra de Clarice é a visão do mundo que surge de suas histórias. Mesmo tendo se iniciado como escritura numa época em que os romancistas brasileiros estavam voltados para a literatura regionalista ou de denúncia social, Clarice enfoca em seus textos o ser humano em suas angústias e questionamentos existenciais.

Em suas narrativas, o enredo, bem como as personagens, as referências de tempo e espaço ganham novos significados: o enredo é quase sempre psicológico. O tempo e o espaço, por sua vez tem pouca influência sobre o comportamento das personagens; o tempo é psicológico e espaço é quase acidental.

A indiscutível originalidade e a perturbadora percepção da validade presentes, na obra de Lispector a torna única dentro da literatura brasileira.

É impossível ficar-se indiferente diante do texto de Clarice, pois a força da sua linguagem é a intensidade das emoções das suas personagens atinge em cheio o leitor, provocando no mínimo um incômodo estranhamento.

É como se o texto convidasse o leitor a desvendá-lo e, desvendando-o, descobrisse um pouco mais do ser humano. Os personagens kafkianos e clariceanos procuram frequentemente a busca de aspecto existencial.

O herói assume um percurso, onde o tempo exterior não é revelante, prioriza-se o tempo interior, com suas angústias e conflitos, ou seja, o tempo torna-se subjetivo, instaura-se um processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano.

O espaço é caracterizado por imagens, contando com a representação de lu-

gares específicos e simbólicos, cada imagem remete a própria subjetividade do ser.

Lispector é construtora de um imaginário onde o grotesco se faz presente em diversos níveis. De suas letras, sabemos, nascem novas formas de cognição e sensibilidade, alicerçadas na experimentação de uma linguagem muito particular, de onde não colhemos verdades ou certezas inquestionáveis.

1.2 Princípios da organização da obra

A Literariedade, termo cunhado pelos Formalistas russos manifesta-se como o estudo daquilo que torna uma dada obra como literária. Segundo Roman Jakobson,

A poesia, é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto de estudo literário não é a literatura, mas a ‘ literariedade ‘ (literaturnost), isto é, o que faz uma determinada obra uma obra literária. (JAKOBSON *apud*, EIKHENBAUM, p. 37).

Percebe-se então, a importância do texto literário com e seus múltiplos significados e reflexões, ou seja, o autor, destaca a importância da parole (discurso), da linguagem literária, que foi de certa forma deixada de lado nos postulados do linguista suíço, Saussure que enfatizou sobre tudo a langue (língua).

A partir de então, houve uma distinção entre uma linguagem cotidiana, o texto não literário, e a linguagem literária, ou seja, o texto literário. A linguagem cotidiana, coloquial, caracteriza-se por ser transparente e objetiva, prática, visando um fim: a comunicação.

A linguagem literária, o texto literário, caracteriza-se por um leque de significado das palavras, elas seriam retiradas do seu contexto trivial e inseridas em um contexto diverso, subjetivo, literário.

1.3 Singularidades de Kafka e Lispector

Uma obra ilumina a outra a partir de sua singularização, conforme escreve Barthes, em *O Prazer do Texto*, ele diferencia “texto de prazer” e “texto de fruição”. A primeira terminologia, refere-se àquele tipo de texto que “satisfaz, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de

leitura". E o "Texto de fruição" é aquele que sugere um estado de perda, aquele que promove o desconforto, e que, por isso mesmo

"faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem" (BARTHES, 1997, p.20-1).

Portanto, as características literárias, referindo-se ao texto de fruição, da obra de Franz Kafka dialoga com a obra de Clarice Lispector. Sendo assim, essa fruição contida nos textos de ambos, enriquece e aproxima as obras, no sentido singular de cada obra, desconstruindo a base da narrativa tradicional.

As singularidades das obras são tão impactantes que assim como no início da *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, a estranheza dos escritos desses autores nos envolvem do início ao fim da narrativa e quando isso acontece, surge o estranhamento no processo de recepção.

A utilização de uma linguagem impessoal, ao mesmo tempo culta, mas de acesso e entendimento ao leitor comum, a forma de narração lenta e excessivamente descritiva, a atmosfera de suspense e agonia, é criada do início ao fim, tudo isso somado provoca um verdadeiro mergulho do leitor no mundo de Kafka.

Este, ao mesmo tempo em que aproxima, diminuindo a distância entre o leitor e a obra, causa um forte estranhamento pelos acontecimentos bizarros e os comportamentos por vezes tão humanos que por vezes parecem desumanos.

E o leitor, simultaneamente atento e curioso, mas com verdadeiros surtos de repulsa, aversão e incompreensão (tenta esquecer-se que Gregor virou um inseto repugnante e tenta-se vê-lo como homem), mesmo com tudo isso não consegue (e nem quer) largar o livro, pois ele, no seu íntimo, no âmago do seu ser, está como a apreciar um quadro divinamente pintado, de uma arte inigualável, que apesar de expressar uma sociedade execrável, dura, deplorável, distorcida e desumana, mostra o que a realidade na verdade é.

E, citando Anders, "O espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém." (Anders, 1969, p.19). Esse é o paradoxo artístico crucial da obra kafkiana, que por sua eterna atemporalidade e arte as tornaram imortais.

Portanto, esse processo de singularidade das obras em estudo provoca no leitor, um estranhamento, no sentido estabelecido por Victor Chklovski.

As construções textuais de Kafka e Clarice são sólidas, seus personagens são contundentes em suas complexidades ou em seus vazios e ambos abrem a ampla possibilidade que a escrita enquanto arte pode ter que é a ousadia da criação ficcional, ou seja, o criar por excelência.

As sombras, o mistério, o enigma fazem parte da literatura de Franz Kafka. Analisando os seus personagens, chega-se a conclusão que todos, de alguma forma, representam o seu autor, pois todos são funcionários, artistas ou comerciantes.

A vida desses personagens, em geral, é interrompida por uma situação absurda (prisão, perseguição, metamorfoses) que simboliza angústias e sofrimentos. Reflexões sobre o mal, a culpa, o crime e o castigo também são os temas mais recorrentes nas obras de Kafka e Clarice.

Essas obras abordadas possuem características literárias que as ligam à proposta da estética expressionista como o “fluxo de consciência”, “romance psicológico”, o enigma, a escuridão, a curiosidade, as estratégias de escrita de ambos, o espectro da morte, a angústia e o desespero do ser humano, a singularidade das obras, o estilo ilógico dos autores, criam labirintos com vazios que o leitor deve perceber para mobilizar representações pertinentes.

Segundo Gaston Bachelard, epistemólogo, filósofo da ciência e teórico da imaginação, diz que a verdadeira imaginação é a imaginação criativa, em textos como *La Terre et les rêveries de la volonté* (A Terra e os Devaneios da Vontade), inclui numerosas referências à poesia e literatura da tradição cultural ocidental, referências que utiliza para ilustrar a obra da imaginação.

A obra da imaginação deve ser distinguida da percepção do mundo externo traduzido em imagens. A obra da imaginação, como diz Bachelard, é mais fundamental do que a imagem – percepção; é pois uma questão de afirmar o “caráter psicologicamente fundamental da imaginação”. (BACHELARD, 1948, p. 10). A imaginação, então, é o campo da imagem, e como tal deve ser distinguida da tradução do mundo externo em conceitos. A imaginação produz imagens e se configura nessas imagens, ao passo que o pensamento produz conceitos.

Os textos de Bachelard apontam para o fato de que nem um conceito, nem uma imagem são transparentes e de que sua opacidade assinala que um elemento de subjetividade está sempre em jogo nas questões humanas.

Isso quer dizer que os seres humanos são mencionados tanto quanto falam

nas estruturas da ciência e do simbólico que constituem suas vidas.

A Kafka e sua obra ofereceram um insight sobre o modo de ser um escritor no século XX. A escrita Kafkiana retrata a indiferença do homem diante do absurdo do mundo, dos homens e diante de suas trivializações grotescas.

As obras em análise se assemelham em um universo íntimo e perturbador do movimento expressionista.

Ao ler a obra, *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, nota-se a presença de traços característicos da obra, *A Metamorfose*, de Franz Kafka, ou seja, as narrativas apresentam insinuações, enigmas, aquilo que não está falado, mas pode vir a ser falado, é o devir da obra.

Bakhtin se preocupa com a ideia de que o texto literário não possui apenas uma voz. Na verdade, o texto é uma instância em que se realizam diversas vozes, tanto direta quanto indiretamente, o que gera pontos de vista diferentes.

Para esse procedimento, Julia Kristeva adota o termo intertextualidade, que seria o diálogo estabelecido entre diferentes textos. Aqui, a palavra-chave passa de influência para referência, uma vez que todo texto remete a referências literárias e tem uma matriz que o precede.

Portanto, usando as palavras de Kristeva, todo texto é um “mosaico de citações”, isto é, “o texto literário é uma rede de conexões” (apud, 1998, p. 162).

A importância da intertextualidade para a Literatura Comparada dá-se no fato de que o intertexto é inerente à obra e não um processo genético. Esse “diálogo” entre as obras, ou seja, no sentido estabelecido por Bakhtin: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.

A intertextualidade designa o diálogo entre os textos, no sentido amplo: é “o conjunto social considerado como um conjunto textual”.

Segundo uma expressão de Kristeva. A intertextualidade está pois calcada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.

Essas peculiaridades das obras, gênero literário, o narrativo, foram de grande interesse para a escolha dessas obras. É preciso reiterar que, para a maior parte dos críticos o gênero narrativo é a ficção por excelência.

Podemos classificar uma narrativa de ficção em verossímil ou inverossímil: se

a ficção guarda pontos de contato com a realidade, se o evento parecer verdadeiro ou provável, será verossímil, caso contrário, se parecer improvável, absurdo, sem contato com a realidade, será inverossímil, conforme escreve Aristóteles,

“o limite, com relação à própria natureza do assunto, é o seguinte: quanto mais abrangente for uma fábula, tanto mais agradável será, desde que não perca em clareza. Para estabelecer uma regra geral, eis que o que podemos dizer: a peça extensa o suficiente é aquela que, no decorrer dos acontecimentos produzidos de acordo com a verossimilhança e a necessidade, torne um infortúnio a felicidade da personagem principal ou inversamente a faça transitar do infortúnio para a felicidade.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 25).

Segundo o teórico, Umberto Eco, em seu livro *A obra aberta*, a obra de arte, seja ela, literária, plástica ou musical, como um sistema de signos indefinidamente traduzíveis:

Toda obra de arte, mesmo quando é forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo calibrado com exatidão, é aberta pelo menos quanto a poder ser interpretada de diferentes modos sem que sua irreduzível singularidade seja por isso alterada. (ECO, 1962, p.15).

Para Viktor Chklovski, é preciso que haja o estranhamento no processo de recepção, aliás, o estranhamento é o efeito desejado e alcançado diante de expressões como a pintura abstrata, a música eletrônica, a poesia futurista e outras artes contemporâneas.

Em suma, o autor oferece ao intérprete uma obra a terminar, contudo, continua sendo o autor da obra, porque propõe possibilidades já racionais, orientadas e dotadas de certas exigências orgânicas.

A abertura institui, portanto, um novo tipo de intercâmbio entre o artista e seu público um novo funcionamento da percepção estética.

Eco analisa, na linguagem poética, as noções de referência, de sugestão (ou conotação) e ressalta que poesia é a utilização emocional de referências e a utilização referencial de emoções, ou seja, referi-se a teoria do signo – O significado volta continuamente para o signo e, assim, enriquece-se com ecos novos – e, como em Jakobson, a ambiguidade da referência no texto poético.

A arte contemporânea possui função pedagógica, pois rompe com as velhas formas, as estruturas superadas e porque abre caminho para a liberdade. Assim, a obra aberta oferece um modelo hipotético à análise dos signos literários e artísticos

contemporâneos, ou seja, uma nova abordagem, com outro olhar, ou seja, é necessário que haja uma desfamiliarização, um estranhamento.

1.4 Estranhamento (ostraniene)

Neologismo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski em “*Iskusstvo Kak priem*” (*A arte como processo*) ensaio publicado na segunda edição da *Poetika* (1917).

O termo é de difícil tradução: a palavra original, *ostraniene*, não existe na língua russa (quer como substantivo, *ostranene*, quer como verbo, *ostranit*; a palavra russa para “estranhar” é *otstranit*).

A tradução quer para português quer para inglês tem divergido entre singularização ou desfamiliarização (*defamiliarization*) e estranhamento (*estrangement*).

O conceito nasce como oposição à ideia defendida por Aleksander Potebnia de que “as imagens não têm outra função, senão permitir agrupar objetos e ações heterogeneas e explicar o desconhecido pelo conhecido” em *A arte como processo*”, por Viktor Chklovski, em *Teoria da Literatura; Textos dos Formalistas Russos* apresentados por Todorov.

Victor Chklovski aborda as diferenças entre textos, ou seja, a grande diferença entre o texto não literário e o texto literário.

[...] eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [*ostranenie*] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte. (CHKLOVSKI, 1999, p. 82).

Para Chklovski a arte é tendenciosa na medida em que o artista expressa sua tese, no sentido de proposição intelectual. Desta feita o processo de construção da obra (objeto) não se justifica a não ser que seja com a finalidade de atender as expectativas do propositor da arte.

Sendo assim, a ideia de procedimento elaborada por esse estudioso, é o que nos dar condições de indicar as diferenças de um texto não literário, por exemplo,

um texto de jornal, cujo uso é meramente comunicativo da linguagem, de um poema que é um texto literário, rico de sentidos, haverá um estranhamento por parte do leitor, e acontecerá aquilo que nós chamariamos de uma visão, haverá uma nova revelação.

A arte, sendo um fim em si mesmo, teria a função de distanciar o sujeito de uma dimensão universal para o particular.

Essa sensação do objeto como visão, como estranhamento, seria então, o efeito particular criado pela arte literária que nos permite distanciar ou estranhar em relação ao modo trivial como apreendemos o mundo.

Portanto, esse efeito que a obra nos proporciona, nos permite sentir um novo universo que só nos é visível por esse olhar estético ou artístico do leitor. Entende-se que, os procedimentos de singularização, são decorrentes dessas diferenças reconhecidas entre o texto literário e o texto não literário.

Portanto, para o formalismo russo, a noção de estranhamento estar relacionada à ideia de singularização, ao lermos um texto literário, nós viveremos um estranhamento linguístico, ou seja, as palavras não terão nesse texto literário, o mesmo sentido que elas têm nos textos que utilizamos para nossa comunicação cotidiana.

Em suma, foram discussões que buscavam fundamentais as ideias de que a arte está para além do que explicar o desconhecido pela mimese, mas principalmente pelo movimento intelectual que é promovido por ela.

O sair do particular, o deixar a zona de conforto, a não conformidade, este é então o produto do ensino da arte, o processo de diminuir a forma, de aumentar a dificuldade e a duração da concepção.

Nesse sentido situamos o “estranhamento” como uma tomada de decisão, um comprometimento do sujeito com o coletivo e não pelo conceito denotativo de estranheza.

Sendo assim, “estranhamento” pode traduzir dois sentimentos/ideias importantes: curiosidade, significado com o qual estamos dialogando nesse trabalho, ou repúdio, contrário de singularização ou unicidade.

Para Viktor Chklovski caracterizava esse representava um método artístico. O “estranhamento” poderá ser conseguido a partir dos primeiros contatos com a obra. Sensações de reconhecimento e repúdio acabam por auxiliar neste processo.

Essas características vão ao encontro de elementos estéticos e ou poéticos marcados pela contação e pelo “estranhamento” fundamentais para a especificidade de cada obra em análise.

Portanto, esses elementos presentes de ambas as obras abordadas coincidem com aqueles teorizados por Viktor Chklovski na obra *Teoria da Literatura* do início do século XX.

1.5 Estética expressionista e grotesca

“The grotesque, like beauty, exists in the eye of the beholder”. Frederick Burwick, The haunted eye. (“O grotesco, como a beleza, existe no olho do observador”)

Franz Kafka e Clarice Lispector apresentam em suas obras características estéticas expressionistas. O Expressionismo é a arte do instinto, trata-se de uma pintura dramática, subjetiva, “expressando” sentimentos humanos. Utilizando cores patéticas, dá forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à miséria humana, à prostituição. Deforma-se a figura, para ressaltar o sentimento.

Trata-se de uma escrita que se desprende da representação clássica e da tradição literária do romance.

A narrativa expressionista implicou uma profunda renovação a respeito da prosa tradicional, tanto temática como estilisticamente, supondo uma contribuição imprescindível ao desenvolvimento do romance moderno tanto alemão como europeu.

Os autores expressionistas procuravam uma nova forma de captar a realidade, a evolução social e cultural da era industrial. Portanto, rejeitaram o encadeamento argumental, a sucessão espaço-tempo e a relação causa-efeito próprios da literatura realista de raiz positivista.

Por outro lado, introduziram a simultaneidade, quebrando a sucessão cronológica e rejeitando a lógica discursiva, com um estilo que amostra mais não explica, no que o próprio autor é apenas um observador da ação, na qual as personagens evoluem autonomamente.

Na prosa expressionista a realidade interior é destacada sobre a exterior, a visão do protagonista, a sua análise psicológica e existencial, na qual as persona-

gens expõem a sua situação no mundo, a sua identidade, com um sentimento de alienação que provoca condutas desordenadas, psicóticas, violentas, irreflexivas, sem lógica nem coerência.

Esta visão plasmou-se em uma linguagem dinâmica, concisa, elíptica, simultânea, concentrada, sintaticamente deformada.

O movimento expressionista surgiu em 1910, na Alemanha, trazendo uma forte herança da arte do final do século XIX, preocupada com as manifestações do mundo interior e com uma forma de expressá-las.

Daí a importância da expressão, ou seja, da materialização, numa folha de papel, de imagens nascidas em nosso mundo interior, pouco importando os conceitos de belo e feio.

A poética expressionista, sempre idealista, é a primeira poética do feio, tomado como o belo decaído, degradado.

A condição humana, para os expressionistas, é a do anjo decaído. Há algo de demoníaco, sobrenatural. Se o belo é histórico e civilizacional, o feio pode ser expressão de uma dimensão selvagem, marcada de um primitivismo rude que perturbara a ordem histórica.

Tratava-se de privilegiar uma *práxis* esvaziado da experiência do sujeito e da tradição da história cultural. Se a beleza significava o resultado de um progresso e sofisticação da história, a obra mais pura e sincera requeria não a sua manifestação, mas a brutalidade e energia que só uma dimensão do feio (enquanto *destetização* do belo e não tanto o grotesco que se pode associar à sofisticação cultural ou *estetização* do feio) e uma *práxis* tosca poderiam sustentar e legitimar.

Segundo Victor Hugo,

“O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua íntima harmonia como nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto amplo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor, de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mais incompletos” (HUGO, 1988, p.33).

O Expressionismo não quis figurar o feio. Mais que uma estética, há uma ética e uma *práxis* do feio que emerge por *destetização*, por esvaziamento da *tekne* (que inclui a habilidade) no seio da *poiesis* (prática).

“Não quero fazer a guerra ao feio. Não quero acusar, nem mesmo os acusadores. Desviarei o meu olhar, será esse de ora em diante, minha única negação! E, numa palavra em grosso, não quero, a partir de hoje, ser outra coisa senão um afirmador”. (FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, 1882).

As novidades ocorriam em todos os setores da cultura do século XX tiveram especial repercussão nas artes as descobertas de Freud, que desde 1900, afirmava serem os sonhos manifestações inconsciente dos nossos desejos reprimidos e que serviriam de material fértil para a investigação psíquica.

Os fundamentos da Psicanálise defendiam também que o homem age frequentemente movido por forças internas, absolutamente ignoradas pela razão e que muitas e muitas camadas formam o nosso inconsciente e alterou-se radicalmente a maneira de o homem ver a si mesmo.

A teoria psicanalista influenciou diretamente muitos movimentos artísticos, como o Expressionismo. Aos expressionistas interessava representar sem nenhum freio de razão as imagens perturbadoras que brotavam inesperadamente das zonas mais profundas do ser.

A arte expressionista, portanto, seria o registro do impacto, da explosão do medo, da revolta, das misérias humanas e de todas as sensações dolorosas.

Contemporâneo dos Futuristas, os expressionistas faziam questão de ser um contraponto ao otimismo exagerado em relação aos avanços tecnológicos e apontavam a necessidade de se investigar a alma humana, ou seja, os expressionistas são mais afetados pelo sofrimento humano do que pelo triunfo.

Por suas características, o Expressionismo desenvolveu-se mais na pintura, dando continuidade a um trabalho iniciado por Edvard Munch, Van Gogh, Paul Cézanne e outros artistas.

A literatura expressionista desenvolveu-se em três fases principais: de 1910 a 1914, de 1914 a 1918 coincidindo com a guerra e de 1918 a 1925. Aparecem como temas destacados assim como na pintura a guerra, a urbe, o medo, a loucura, o amor, o delírio, a natureza e a perda da identidade individual.

Nenhum outro movimento até a data apostara de igual maneira pela deformidade, a doença e a loucura como o motivo das suas obras.

Os escritores expressionistas criticaram a sociedade burguesa da sua época, o militarismo do governo do cáiser, a alienação do indivíduo na era industrial e a re-

pressão familiar, moral e religiosa, pelo qual se sentiam vazios, sós, entediados, numa profunda crise existencial.

O escritor apresenta a realidade do seu ponto de vista interior, expressando sentimentos e emoções mais do que impressões sensitivas.

Já não se imita a realidade, não se analisam causas nem fatos, mas o autor busca a essência das coisas, mostrando a sua particular visão. Assim, deformam a realidade mostrando o seu aspecto mais terrível e descarnado, adentrando-se em temáticas até então proibidas, como a sexualidade, a doença e a morte, ou enfatizando aspectos como o sinistro, o macabro, o grotesco.

Formalmente, recorrem a um tom épico, exaltado, patético, renunciando à gramática e às relações sintáticas lógicas, com uma linguagem precisa, crua, concentrada.

Procuram a significação interna do mundo, abstraindo-o numa espécie de romantismo trágico que vai do misticismo socializante de Werfel ao absurdo existencial de Kafka.

Franz Kafka mostrou mediante parábolas a solidão e alienação do ser humano moderno, a sua desorientação na sociedade urbana e industrial, a sua insegurança e desesperação, a sua impotência frente de poderes desconhecidos que regem o seu destino.

Figura à parte a obra pessoal e dificilmente classificável de Franz Kafka, que expressou na sua obra o absurdo da existência, em romances como *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*, 1915), *O Processo* (*Der Prozeß*, 1925), *O Castelo* (*Das Schloß*, 1926) e *America* (*Der Verschollene*, 1927).

Kafka e sua obra ofereceram um insight sobre o modo de ser um escritor no século XX. A escrita sui generis de Kafka retrata a indiferença do homem diante do absurdo do mundo, dos homens e diante de suas trivializações grotescas.

A leitura da obra kafkiana requer uma atenção especial à sua linguagem protocolar e à forma de construção textual, sem o qual o autor não teria atingido o estranhamento intrínseco e característico que a constrói.

Em seu ensaio *O Estranho/Das Unheimlich*, Freud se propõe a investigar as condições que promovem o aparecimento do estranho (o estranhamento), considerando-as como fatores básicos de retorno de um conteúdo reprimido, qualquer que fosse seu afeto original.

A estranheza se deveria ao retorno em si e à secreta familiaridade do fenômeno, indicando, portanto, não ser este novo ou alheio à mente, mas que apenas teria sido afastado pela repressão.

A combinação de ambos - o estranho como algo originalmente conhecido que deveria ter permanecido oculto (reprimido), mas retornou – mostra-se também em acordo com a ambigüidade etimológica das palavras *unheimlich/heimlich*, que em português seria o equivalente a inquietante/quietante.

Adorno veria nesse mesmo fenômeno uma forma de não se conciliar com o mundo da mercadoria. Na verdade, o estranhamento já era observado por Platão, reconhecendo assim uma forma de recriminar a arte que somente encanta os sentidos e não aquela que ele objetiva, que é a arte formadora de caráter e/ou aquela que ensina e leva o homem a pensar.

A forma elegante, mas funcional, discreta, mas ao mesmo tempo refinadamente sarcástica, tocante, próxima, mas distanciada, direta, mas sincronicamente dotada de ares de suspense, num texto onde até "as deformações são precisas" (Adorno, 1998, p. 239-270), ou seja, um texto no qual se tem prazer em ler pela estética das palavras utilizadas, das frases protocolarmente montadas e da colocação das idéias de uma forma física e clara, faz da sua narrativa da dor algo que transcende o espírito do repector.

O mundo visível é uma prisão que impede atingir a essência das coisas; se tem de superar as barreiras do tempo e do espaço, à procura da realidade mais "expressiva".

Esse estilo recém descoberto era baseado em formas, como figuras delirantes, máscaras e animais. O ornamento grotesco, geralmente, se caracteriza pela criação de universos fantasiosos, cheios de seres humanos e não-humanos, fundidos e bizarros.

As teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco elemento como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar o estranhamento no expectador.

O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca por sua vez, sua manifestações no anômalo.

As reações suscitadas pelo anormal podem ser variadas e opostas, por exemplo, o riso, medo e incerteza e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar correspondentes nas formas de configuração do grotesco.

Como categoria pautada no anômalo, o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico – *grosso modo*, podemos dizer que o grotesco é uma estética do *outro*.

Wolfgang Kayser é o primeiro pesquisador do século XX a dedicar-se ao estudo do grotesco, o que faz de sua obra *Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957) uma referência obrigatória, tendo como efeito, inspirado boa parte dos estudos mais recentes acerca do assunto, sobretudo, no contexto da teoria literária alemã.

O caráter híbrido e dissonante acompanha o grotesco desde suas primeiras manifestações. Como aponta Wolfgang Kayser, grotesco é um termo que tem origem no italiano, derivado da palavra grotta (gruta).

Wolfgang Kayser associa o grotesco à anormalidade sinistra, encontrando configuração no tópos do alheamento do mundo, observado, sobretudo nas ficções modernas tributárias ao grotesco.

Kayser foi o primeiro crítico no século XX a dedicar um estudo detalhado ao grotesco, o que garante à sua teoria o papel de importante referência aos estudos posteriores.

Em sua teoria sobre o grotesco, ele demonstra ser cômico do caráter ameaçador assumido por essa categoria na obra de arte romântica ao dizer que:

“O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações” (KAYSER, 2003, p.40).

Suas considerações são esclarecedoras para as manifestações modernas do fenômeno, mesmo que algumas ocorrências sejam tratadas um pouco superficialmente por ele, como por exemplo, a poesia.

O panorama de teorias e definições do grotesco exposto pelo crítico alemão permite uma visualização concreta do conceito.

A despeito de poder-se discordar da definição feita por Kayser do grotesco

como o mundo alheado, é possível considerar como definições abrangentes do conceito muitas características indicadas pelo autor, como a expressão da dissonância e da incongruência, liberação da imagem fantasiosa, e da mescla do heterogêneo, tanto no plano da expressão do grotesco (geração de monstros, híbridos, metáforas em que o humano se apresenta animalizado ou mecanizado, etc.), quanto da recepção do fenômeno (riso mesclado à dor e ao medo, asco associado ao fascínio).

A teoria de Bakhtin mostra uma visão do grotesco diferente da de Kayser e por apresentar uma origem das imagens e motivos presentes no fenômeno – Bakhtin busca analisar as manifestações populares do grotesco na Idade Média e no Renascimento, mas as considerações feitas por ele podem servir ao entendimento do conceito expresso também na modernidade.

Esses dois principais teóricos contemporâneos dedicados ao assunto, com frequência referem-se ao grotesco como a categoria que revela o *outro* mundo: no caso de Kayser, o *mundo alheado*, e, em Bakhtin, *a segunda vida do povo*.

Estranhamento, surpresa e desorientação constituem conceitos que parecem indicar para o que seria a função ontológica do grotesco e seu lugar dentro do imaginário humano, ou seja, tanto Kayser quanto Bakhtin percebe-se que as imagens do grotesco correspondem às formas misteriosas, às instâncias ignotas ou secretas.

Para Kayser, o grotesco é tomado com o que *não deveria existir*, permitindo que se intua que essas instâncias deveriam estar escondidas, para Bakhtin, o grotesco é outra vida do povo que deveria ser revelada em prol da alegria.

Tanto Kayser quanto Bakhtin localiza o grotesco em um ambiente estranho ao comum, e em ambos as metáforas do subterrâneo surgem como formas de definição da categoria.

Kayser se refere ao grotesco como *abismal*, e Bakhtin vê em elementos típicos de sua imagética, como os orifícios do corpo, analogia com crateras e covas, o que remeteria ao caráter renovador que o grotesco ocupa em sua teoria, como fenômeno que expressa vida, morte e renascimento.

A produção de literatura expressionista em língua portuguesa é bastante restrita. Na verdade, encontram-se passagens em versos e prosa que acentuam traços fortes, repulsivos, disformes, sugerindo desgosto, angústia, aversão, perturbações emocionais.

Serve de exemplo de literatura expressionista brasileira *Amar, verbo intransi-*

tivo, de Mário de Andrade, publicado em 1928. Nessa obra, retrata-se a vida de uma rica família paulistana e especialmente a iniciação amorosa do jovem Carlos. Veremos no seguinte capítulo a marca do Expressionismo no discurso de Franz Kafka.

CAPÍTULO II - UM DISCURSO PERTURBADOR EM KAFKA

“Depois da metamorfose de Gregor Samsa, o mundo onde nos movimentamos tornou-se outro” Segundo, Heinz Politzer, um conceituado estudioso de Kafka.

Uma das principais características do Pós-Modernismo a subversão dos limites entre o canônico e o popular encontra-se no romance gráfico do artista gráfico norte-americano Peter Kuper.

A Metamorfose (1915), de Franz Kafka, cuja adaptação para os quadrinhos realizada pelo artista em 2003 promoveu uma nova dimensão ao elemento grotesco proposto por Kafka em sua obra *A Metamorfose*, utilizando-se de características do Expressionismo e das estratégias narrativas dos quadrinhos, tais como a representação da oralidade, a escolha de planos de visão específicos e da forma dos quadros.

Além da literatura, as artes gráficas se alinharam com sua época por meio de uma nova *weltanschauung* influenciadas por várias correntes artísticas, como o Fauvismo, o Cubismo, passando pelo Futurismo e até pelo Construtivismo. Resultado desta atmosfera, o Expressionismo.

Trata-se de uma pintura dramática, subjetiva, visando a expressão dos sentimentos humanos. Segundo o site História da arte (2011) a arte expressionista utiliza cores irrealistas para dar forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à prostituição, à miséria humana.

Antes do cinema a disseminação de revistas e jornais das grandes metrópoles europeias divulgaram as primeiras experiências de ilustradores como a linguagem das histórias em quadrinhos (MCCLOUD, 1995, p.17).

Kafka, o Expressionismo, revista em quadrinhos, literatura fantástica, todos esses elementos serviram de matéria prima para que o artista gráfico Peter Kuper desse sua visão particular do pesadelo de Kafka sobre a família, a alienação e a desumanização do homem para a sua adaptação da obra *A Metamorfose* para *A metamorfose da metamorfose* na graphic novel (2003). Segundo Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados* (2004): *“No plano do enquadramento, a estória em quadrinhos é claramente devedora ao cinema de todas as suas possibilidades e de todos os seus gestos”* (ECO, 2004, p. 146)

A influência de Kafka não ficou restrita ao continente europeu. Como destaca

Marcelo Backes em *A teia Kafkiana*, até mesmo a literatura latino-americana provavelmente teria enveredado por diferentes caminhos se não fosse à ficção de Kafka, por exemplo, Gabriel Garcia Marques, segundo Backes, revela ter obtido coragem para desenvolver o “Realismo mágico” depois da leitura de *A Metamorfose*, relatando que Kafka indicou-lhe o caminho e que aprendeu que se pode escrever de outro modo (BACKES, 2007, p. 39).

A metamorfose da metamorfose na graphic novel (romance gráfico) do artista norte-americano Peter Kuper enquadra-se como um exemplo da literatura especulativa praticada na virada do século XIX para o século XX.

Kuper transmite a sensação de opressão do texto de Kafka, o expressionismo de seus desenhos e sua capacidade de expressar o drama existencialista do homem Kafkiano.

Esses elementos combinados dão forma à atmosfera onírica de *A Metamorfose*. Enquanto exemplo da literatura especulativa praticada na virada do século XIX para o século XX a singularidade da novela de Kafka se encontra na naturalização do elemento insólito introduzido na primeira frase do parágrafo inicial da obra.

Assim apresentada na tradução de *A metamorfose* por Lourival Holt Albuquerque para a edição clássicos da Abril Coleções.

Certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se transformado num inseto monstruoso.

Deitado de costas sobre a própria carapaça, ergueu a cabeça e enxergou seu ventre escurecido, acentuadamente curvo, com profundas saliências onduladas, sobre o qual a colcha deslizava, prestes a cair. Suas inumeráveis pernas, terrivelmente finas se comparadas ao volume do corpo, agitavam-se pateticamente diante de seus olhos (KAFKA, 2010, p. 11).

Sendo um produto vinculado à cultura de massa, a história em quadrinhos de Peter Kuper necessita utilizar as convenções deste meio no que se refere a manter a atenção do seu público consumidor.

Neste caso Kuper usa o recurso do gancho (em inglês cliffhanger) comum ao gênero romanesco do século XIX e hoje visto na linguagem televisiva para manter o suspense (e o consumo).

Na página inicial (página 11), Kuper faz uso do recurso visual da cor de fundo preta para ilustrar não apenas a noite de sonhos perturbadores de Gregor Samsa,

mas também para marcar a atmosfera insólita de opressão que estrutura a novela. Em destaque na página, a frase:

“Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, Gregor Samsa viu-se transformado...” prende a expectativa do leitor que, ao virar para a página (12) se depara não com o complemento “... num inseto monstruoso”, mas com a ilustração da visão de Kuper do inseto monstruoso no plano de enquadramento em *close up* em composição com o plano em perspectiva, visando apresentar o quarto de Samsa, cenário principal da obra, em detalhes.

A representação dos personagens feita pelo artista gráfico é outro elemento que destaca o insólito da novela, entre vários deles destacaremos, por exemplo, ao descrever o modo como o chefe da companhia trata seus funcionários, Fafka escreve: “Engraçada essa mania de sentar-se em cima da mesa: falando ali do alto para os funcionários”, (p.12).

Para Kuper essa é uma oportunidade para realizar os princípios expressionistas de distorção das imagens para destacar um efeito específico sobre os personagens. Em contrapartida, na reação imaginada por Samsa e descrita por Kafka: “eu me postaria diante do chefe e lhe diria, com todas as letras, tudo o que penso. Ele cairia da mesa” (p.12).

Por fim, Gregor Samsa na sua condição de monstro apresenta o balão-trêmulo, usado para representar a voz monstruosa (RAMOS, 2009, p.38), em companhia de uma fonte desfigurada como marca de sua identidade.

O escritor tcheco Franz Kafka relata em suas obras as angústias e ansiedades do início do século XX. Gradativamente Kafka apresenta o cotidiano de Samsa e sua família enquanto tentam conviver com esta nova realidade na qual ele deixa de ser o provedor da casa e se torna um empecilho para todos.

Gregor Samsa, caixeiro-viajante de *A Metamorfose*, para a conveniência da família, vira um animal, imprestável para o convívio social.

A novela, *A Metamorfose*, de Franz Kafka, apresenta-se dividida em três partes. A fluidez do termo novela se presta a várias interpretações.

Sabe-se que é uma espécie intermediária entre a longa extensão do romance e a brevidade nervosa do conto, mas não há coordenadas rígidas para delimitar as diferenças.

Por funcionar como uma nebulosa espécie intermediária entre dois gêneros

consagrados e fáceis de definir, o termo novela nem sempre é empregado por professores e críticos.

Há certas narrativas, porém, que, pelo seu próprio volume de páginas, não se enquadram nem como conto nem como romance.

Digamos, de forma mais ou menos arbitrária, que a novela (em condições de formato e tamanho convencional) gira em torno de trinta a cem páginas.

De resto, a novela ultrapassa o conto pela construção melhor elaborada de um personagem central e pela relativa ampliação do tempo e do espaço. Mas, em relação à infinidade de situações registradas por qualquer romance, a novela apresenta um número pouco significativo de acontecimentos.

Sua ênfase, portanto, recai sobre o protagonista, como no gênero romanesco. Só que neste, o protagonista é construído por uma multiplicidade de eventos, enquanto na novela o personagem se afirma existencialmente em apenas uma ou algumas poucas situações. Entre os exemplos clássicos de novela figuram – além de *O alienista – A morte de Ivan Ilich*, de Tolstói; *Os sete enforcados*, de Andreiev; *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Marquez; *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado.

A *Metamorfose*, de Franz Kafka, divide-se em três partes. Na parte I, acompanhamos o momento crucial da narrativa no momento impactante da metamorfose do protagonista, Gregor Samsa num inseto monstruoso.

O primeiro parágrafo da novela já nos apresenta, de forma objetiva, a personagem central, o espaço onde será desenrolada a ação e o tempo em que se dá o estranho acontecimento.

As outras personagens também são apresentadas pelo narrador logo no início do texto: os pais e a irmã do caixeiro-viajante, a empregada, o patético gerente da loja para a qual Samsa trabalha, cuja vinda ao apartamento da família pode ser vista como a instauração de um penoso processo para apurar a culpa e a responsabilidade do rapaz, a exemplo do que ocorre em *O Processo* e *O Castelo*.

O impacto da primeira parte se dá em função da técnica da inversão e de percebermos que “o narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada.” (Modesto Carone, op. Cit. Pg. 239).

Na parte II, a narrativa nos conduz a “testemunhar”, a acompanhar a sua nova

condição de vida e de comportamento de Gregor como inseto, um bicho grotesco.

Na parte III, sofremos a angústia de suas limitações físicas e comunicativa de conviver com a sua família e conseqüentemente ao seu fim, ou seja, a narrativa expressionista e a sua capacidade de expressar o drama existencialista do homem Kafikiano.

Com sua descrição exata e objetiva a narrativa de Kafka é centrada num foco narrativo em terceira pessoa, com um discurso indireto livre, feito por um narrador onisciente.

O Narrador promove a singularização da narrativa, assim que começa a descrever o momento em que o protagonista sofre a metamorfose e assim vai aguçando, provocando, prendendo o leitor a cada instante, essa curiosidade causa no leitor o estranhamento pelos fatos bizarros e comportamentais que nos confundem se são reais humanos ou desumanos.

O inverossímil e a mistura do que geralmente está separado causa desconforto, tira o leitor da zona de conforto e o obriga a encarar o abismo existente entre ele e o mundo. No grotesco, o humor carrega sempre uma dose de horror. “A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico – onírico” (KAYSER, 2003).

A leitura nos causa sensações arrepiantes, emoções, aversões nojo, indagações e incompreensão como se esta diante de um palco de teatro, de uma pintura complexa, ou seja, diante da incógnita das mazelas humanas.

A metamorfose, que tanto pode ser física, no caso do personagem Gregor Samsa, de Kafka ou comportamental, no caso da personagem G.H de Clarice ou as duas juntas simultâneas.

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1986, p. 7).

A escrita Kafikiana narra a indiferença do homem diante do absurdo do mun-

do e dos homens diante de suas trivializações do grotesco.

Gregor Samsa adquire hábitos comportamentais de insetos, arrasta-se pelo teto e pelas paredes, alimenta-se de restos de alimentos podres, ou seja, acostuma-se ao lixo e ao isolamento em seu quarto escuro. Segundo Bakhtin (1996),

“É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação das necessidades naturais que o corpo revela sua essência, como o princípio em crescimento que ultrapassa seus limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (BAKHTIN, 1996, p.23).

Portanto, o leitor precisa assumir a identidade de inseto para acompanhar a narração da caminhada de Gregor Samsa pelas paredes de seu quarto, uma estratégia que destaca e reforça graficamente a natureza insólita do texto de Kafka.

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela seu aspecto terrível. (BAKHTIN, 1987).

A metamorfose do protagonista ocorre de forma involuntária, ou seja, numa certa manhã tudo e todos foram afetados.

Gregor Samsa perde o dom da fala e da comunicação nesse processo irreversível e involuntário de sua vontade, em nenhum momento ele questiona-se, ou seja, não há uma explicação, um porquê ou uma resposta. Kayser escreve sobre A metamorfose:

No conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo que é da origem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plantas ou objetos. Pertence a esse campo, o elemento mecânico quando ganha vida ou o elemento humano quando sem vida. (KAYSER, 1996, p. 159).

O personagem perde a capacidade de se expressar na linguagem humana, porém, não a sua capacidade cognitiva, pelo contrário, seus pensamentos ficam ainda mais aguçados e questionáveis sobre tudo o que lhe rodeia.

Sendo assim, de forma irreversível, Gregor Samsa convive com sua condição

de homem em inseto, preso em seu mundo interior e solitário que o levará à morte.

Há uma relação entre as transformações corporais de Samsa e o grotesco. O personagem está em constante transformação, representando “os dois lados da mudança - antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o começo e o fim da metamorfose são expressados (ou esboçados) em uma outra forma”. (BAKHTIN, 1996, p.22, grifo do autor).

Essa dualidade eterna do grotesco referida, que oscila entre os domínios da realidade e da fantasia e por isso produz um sentimento de angústia.

O grotesco provoca sensações contraditórias, que representam o terror e o humor diante do absurdo, um sorriso diante do disforme, o nojo diante do horripilante e chama a atenção para o monstruoso.

Segundo Kayser, o caráter abismal do grotesco é a sensação de que o chão foi tirado de nossos pés e de que poderes invisíveis interferem demoniacamente nos acontecimentos. Kayser chamou de elemento abismal do grotesco.

O elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na impossibilidade desta, a linguagem, o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar – no – mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano. (KAYSER, 2010, p. 132).

Nesse contexto de sua descrição, o grotesco aparece como uma estrutura. E no que se refere a sua natureza, “o grotesco é o mundo alheado tornado “estranho, pois, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que nos era familiar e conhecido de repente se torne, estranho e sinistro. KAYSER (2010).

É um mundo em súbita transformação. São também componentes essenciais do grotesco o repentino e a surpresa. Faz parte de sua “estrutura” que as categorias de nossa orientação de mundo falhem, que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria coisa... tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação. (ALONSO, 2001, p. 7).

O espaço da novela *A Metamorfose*: o primeiro capítulo da ficção nos é apresentado o protagonista, Gregor Samsa, o espaço (um apartamento de classe média situado na rua Charlotte em Praga) a ação e o tempo da narrativa que revela-se em dois tempos: o tempo interior quando Gregor Samsa, mescla as suas ações, sua

lembranças do passado com a realidade do presente.

Então, ele perde a noção de tempo e espaço em seu mundo solitário e seus pensamentos conturbados. (KAFKA, 1986, p.74). O narrador nos conduz as ações do tempo na narrativa "... a chegada, do outono, gotas de chuva batendo no zinco do parapeito ..." (KAFKA, 1986, p.8) "... nos primeiros tempos ..." (KAFKA, p.40) ... já havia passado bem mais que um mês desde a metamorfose de Gregor ..." (KAFKA p. 46 ... No decorrer desses meses ... (KAFKA, p.50).

A narrativa nos apresenta as íntimas lembranças de Samsa: o velho chefe, seus colegas de trabalho e uma moça cortejada por ele, porém, no decorrer de seus pensamentos entre o passado e o presente, a narrativa segue mostrando as ações presentes dos demais personagens, ou seja, devido ao acontecimento que houve com ele, a família necessitou trabalhar.

Seu pai, afastado do comércio após uma falência inexplicada, é agora um me-ro contínuo bancário e enverga, com certa arrogância, seu uniforme azul com botões dourados; sua mãe, velha e cansada, é obrigada a costurar, até altas horas da noite, roupas íntimas de senhoras para uma loja; a irmã de Gregor é a única que entra em seu quarto para levar-lhe comida, mas acaba negligenciando sua tarefa devido ao cansaço que os estudos e os vários trabalhos lhe impõem; a empregada é despedida e a arrumação da casa é confiada a uma velha faxineira viúva e ossuda, que humilha o pobre Gregor de várias maneiras.

Finalmente, para completar o orçamento doméstico, a família aluga quartos para três inquilinos. O Fantástico presente no protagonista Gregor Samsa faz com que notemos uma inversão de papéis, não literalmente, soa com um ar de "renascimento" que a família espera com a morte de Samsa, um fato triste, acaba tornando-se um alívio para a família, faz com que até voltem a fazer planos para vida.

Segundo Todorov, esse comportamento da família em relação à Gregor, da-se em ambigüidade, pelo fato de sua irmã Grete, no começo tentar ajudá-lo, com o passar do tempo, ela vai odiando-o a um ponto de querer eliminá-lo.

O Fantástico no personagem Samsa, nos leva do "estranho" pelo fato da transformação em um inseto, até o "maravilhoso", sentimento este, que a família tem em relação à morte dele.

Sofremos a angústia de suas limitações físicas e comunicativa de conviver com a sua família e conseqüentemente ao seu fim, ou seja, a narrativa expressionis-

ta e a sua capacidade de expressar o drama existencialista do homem Kafikiano.

Assistimos a uma transformação de Gregor num parasita em permanente luta e conflito com o seu pai. Enquanto a relação de Gregor com a irmã e a mãe é complexa e ambivalente, o mesmo não o podemos dizer da tensão permanente que se estabelece entre a personagem central e o seu pai.

Nas três partes que constituem esta novela, o pai de Gregor manifesta abertamente uma atitude de franca hostilidade em relação ao filho. Esta hostilidade não é meramente psicológica, mas assume formas de violência inusitada.

Assim, no final da primeira parte da novela, é o pai de Gregor que enclausura o filho no seu quarto.

“[O pai de Gregor] agarrou com a mão direita na bengala que o gerente tinha deixado numa cadeira [...] e, com a esquerda, num jornal que estava em cima da mesa e, batendo com os pés e brandindo a bengala e o jornal, tentou forçar Gregor a regressar ao quarto. De nada valeram os rogos de Gregor [...]; por mais que baixasse humildemente a cabeça, o pai limitava-se a bater mais fortemente com os pés no chão. [...] Impiedosamente, o pai de Gregor obrigava-o a recuar, assobiando e gritando como um selva-gem. [...] Foi então que o pai lhe deu um violento empurrão [...] e Gregor voou até ao meio do quarto, sangrando abundantemente.

Na parte III da novela, o grave ferimento de Gregor Samsa, que o fez sofrer mais de um mês – a maçã ficou alojada na carne como uma recordação visível, já que ninguém ousou removê-la, parecia ter lembrado ao pai que Gregor, a despeito de sua atual figura triste e repulsiva, era um membro da família que não podia ser tratado como um inimigo, mas diante do qual o mandamento do dever familiar impunha engolir a repugnância e suportar, suportar e nada mais.

“As pequenas maçãs vermelhas rolavam como que eletrizadas pelo chão e batiam umas nas outras. Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele; Gregor quis continuar se arrastando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar; mas ele se sentia como se estivesse pregado no chão e esticou o corpo numa total confusão de todos os sentidos. Com o último olhar ainda viu a porta do seu quarto ser escancarada e a mãe se precipitar de combinação à frente da irmã que gritava; pois a irmã a tinha aliviado das roupas para permitir que ela respirasse com liberdade enquanto estava desacordada; viu-a correr ao encontro do pai e no caminho caírem ao chão, uma a uma, as saias desapertadas; e viu quando ela, tropeçando nas saias, chegou até o lugar onde o pai estava e, abraçando-o, em completa união com ele — mas nesse momento a vista de Gregor já falhava —, pediu com as mãos na nuca do pai, que ele poupasse a vida de Gregor.” (Kafka, 2004, p.58).

Em Kafka, não há respostas. Inclusive, não há questionamento do Ser porque não há mais Ser; o homem, animalizado, sucumbe à morte; a vida e o mundo perderam o sentido; diante desta visão absurda da condição humana, nenhuma salvação é possível, nenhuma esperança é possível, nenhuma escolha é possível. Segundo Lesky,

“Kafka possui uma visão cerradamente trágica do mundo, onde é patente uma "concepção do mundo como lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem" (LESKY, 1990, p. 30).

Lesky, no estudo da *Tragédia Grega*, aplica esta teoria à moderna tragédia existencialista, onde transparece uma visão absurda do mundo e da vida. Entende-se que as idéias de Lesky também se aplicam à obra de Kafka, ou às peças do teatro do absurdo, onde também transparece essa concepção absolutamente trágica e absurda da existência e do mundo.

Assim, como nas peças de Beckett, Anouilh ou Cocteau, nenhuma solução (terrena ou transcendente) é possível para a salvação de Gregor Samsa ou outras personagens condenadas de Kafka.

A narrativa culmina com a morte do rapaz inseto que é atirado na lata de lixo, cujo serviço sujo foi feito pela faxineira e a família refaz sua vida.

2.1 Um discurso perturbador em Lispector

“Não tem pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro ”, assim explicava a autora no seu ato de escrever. Sendo assim, a obra de Clarice apresenta uma certa ambiguidade, um jogo de antítese entre o ‘eu’ e o ‘não-eu’, entre o ser o não-ser, já notado, de outra forma, na obra de Guimarães Rosa. (Clarice Lispector).

Clarice Lispector desenvolveu um estilo literário ímpar. Suas obras são marcadas por singularidade e inovações linguísticas.

A ficção clariceana se encontra nas regiões mais profundas do inconsciente, ficando em segundo plano o meio externo, pois quase tudo se resume à mente das próprias personagens.

Portanto, Clarice Lispector, é o principal nome da tendência intimista em nos-

sa literatura. No plano da linguagem, nota-se em Clarice Lispector, uma atenção com a revalorização das palavras, ou seja, ela dá uma nova roupagem, explorando os limites do significado, trabalhando metáforas e aliterações.

Manifesta preocupação com aquilo que não está escrito em palavras, mas nas entrelinhas, ou seja, o devir. Em sua palavras: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”.

Essa literatura introspectiva, intimista, busca fixar-se na crise do próprio indivíduo, consciência e inconsciência. A obra literária *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector foi publicada em 1964, escrito totalmente em primeira pessoa, o romance reduz-se o esquema de personagens, que contém apenas de G. H. e uma barata. Conta-nos a história de G. H., uma escultora, que mora em um apartamento, quer dizer, em uma elegante cobertura.

(...) É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (Lispector, 1998, p.19).

A Paixão Segundo G. H., conta, por meio de um enredo banal, o pensar e o sentir de G. H., a protagonista-narradora que demite a empregada doméstica Janair e decide fazer uma limpeza em seu apartamento, ela começa pelo ultimo cômodo, o quarto da empregada, que ela supõe sujo e repleto de inutilidades. Porém, ela se depara com um quarto limpo e arrumado.

Em *A Paixão Segundo G. H.*, o ato de escrever era apresentado como uma incompletude, por meio do universo pictórico presente na obra e isso é anunciado por conta do *grito de silêncio* presente logo no momento da metamorfose de G. H.

O sentido da escrita de Clarice Lispector é buscado na entrelinha, no fragmento. A escritora almeja alcançar a “quarta dimensão da palavra” e, para dar conta da palavra que não pode ser traduzida, ela busca nas imagens seu modo de apreensão.

Para isso, a escritora faz o estranhamento da linguagem, deforma o real, constrói novos sentidos, a fim de revelar a realidade que se esconde na superfície

das coisas. Assim, o texto de Clarice Lispector vai pincelando uma imagem que se ajusta para cada palavra indecifrável, intraduzível.

Segundo Didi-Huberman, discorrendo a respeito da imagem e da semelhança como experiência de literatura para Maurice Blanchot cita um trecho do próprio Blanchot no qual o autor afirma que da imagem emana um *ressoo* que: “é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro no qual, falando dentro, ela já fala inteiramente fora”.

Nesse sentido, a imagem funciona como um ressoo, algo que, numa simbiose, mescla *dentro* e *fora*, um *antes* e um *depois*, um *eco* de *um grito*, talvez.

A imagem está fortemente vinculada ao olhar, pois é por meio dele que é possível percebê-la: “[...] o olhar encontra naquilo que o torna possível a potência que o neutraliza, que não o suspende nem o detém, mas, ao contrário, o impede de um dia terminar, que o corta de todo o começo, faz dele [...] o olhar do incessante e do interminável”. (BLANCHOT 1953, p.29-30.) o que justifica as palavras da escritora-pintora de *A Paixão Segundo G.H.*

Ao deparar-se com a barata, depois do susto, a metamorfose de G. H., manifestou-se de forma voluntária, comportamental e primitiva. A personagem G.H., retorna às origens ancestrais, não humanas de sua identidade.

E essa volta à origem concretiza-se como semelhança com o outro não humano, união ritualmente consumada quando G.H., tomada pelo nojo ao esmagar a barata contra a porta de um guarda-roupa, numa espécie bárbara de ascese decide provar da barata e depois degustar seu interior branco, operou-se em G. H., uma revelação, como é possível constatar neste trecho célebre: “Provação significa que a vida está me provando. Mas provação significa também que estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável”. (LISPECTOR, 1998, p.174).

A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso com a característica mais importante do grotesco (...), constituído justamente da mistura dos domínios, assim, como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco num documento antigo da língua francesa. (KAYSER, 2010, p. 24).

Não há ação no romance, como não há começo, meio ou fim, se o comparamos à narrativa tradicional.

O texto de *A Paixão Segundo G. H.*, possui características que o ligam à proposta da estética expressionista, como o “fluxo de consciência” e o “romance psicológico”. O “eu” da narrativa ganharia consciência e estaria próximo do expressionismo. “Conhece as coisas já vividas e ao mesmo tempo é capaz de gerar o novo, numa volúpia de desconcertantes imagens.

Vai além do meramente confessional ou da cumplicidade com sentimentos interiores, pois busca as imagens internas para compor a narração”. Nesse processo, o “eu” quer negar até mesmo a linguagem que, segundo a narradora, empobrece a “coisa dita”, e, assim, perambula com as palavras para compor as imagens inalcançáveis.

Para tanto, esse ‘eu’ utiliza o olhar enunciativo proposto pelos expressionistas. Clarice Lispector relata em primeira pessoa, a jornada mítica da personagem narradora que é identificada apenas pelas iniciais G. H., pelo espaço labiríntico de seu apartamento por meio do monólogo interior ou do fluxo de consciência, criando vários universos ficcionais vividos por G. H.

Essa jornada mítica transforma seu apartamento em um universo egípcio, ela inicia essa viagem interior, a procura de sua identidade, a personagem que é uma artista escultora se permite fazer uma alusão à arte egípcia, em busca de si mesma, de sua origem numa reflexão sobre a sua condição humana.

De acordo com Kayser (2010), o grotesco exige que aquilo que é familiar se revele de repente estranho e sinistro no seu mundo ou no mundo subterrâneo do ser humano. A partir de um fato, aparentemente sem importância, G. H. transforma a sua forma de ser, ver e sentir o mundo. Após tomar consciência de sua existência, decide narrar o que lhe aconteceu.

A narrativa, que se desenvolve em uma espiral, inicia um capítulo com a frase que terminou o anterior, num primeiro momento pode parecer fragmentada, mas a repetição, entre o fim de um capítulo e início do outro mantém a continuidade, realça a tensão e aumenta tensão e a curiosidade do leitor.

Muitos críticos afirmam que Lispector, é a pioneira no emprego da epifania na prosa brasileira. No sentido literário, a epifania é um momento privilegiado de revelação, quando acontece um evento ou incidente que ilumina a vida da personagem.

Pode-se dizer que, nos textos da autora, o objetivo maior é, o momento da epifania: por meio de uma espécie de revelação (o que se dá por meio de um fato

inusitado), a personagem descobre que vive num mundo absurdo, causando um desequilíbrio interior, que por sua vez, provocará uma mudança radical na vida da personagem.

Segundo, o crítico Sant'Anna (1996), o termo epifania: Significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT'ANNA, 1996, p.244).

Essa circularidade espaço - temporal reafirma a estrutura circular da narrativa, reforçada ainda pelos seis travessões que abrem e encerram o texto e pelo fato de G. H., começar um capítulo - fragmento com a mesma frase que acabara o anterior.

A personagem G. H., procura entender o que havia acontecido com ela, um dia depois ao confrontar-se com aquela barata.

Por intermédio do conflito interno da personagem, reside o drama da linguagem, uma vez que Clarice Lispector busca o esplendor da linguagem que é dizer o indizível, isto é, dar nome ao inominável.

E é exatamente a partir da cena da qual ela observa a barata que a crise da linguagem vem à tona, pois sua identidade, ao deparar-se a barata fora esmagada: é o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia. Sem ele jamais alcançaria o clímax de sua existência [...] o confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas na maneira de viver, mas com a engrenagem [...] mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G. H., do círculo da existência cotidiana. (NUNES, 1995. p. 61).

Sendo assim, é possível notar que o encontro com o animal configura-se como o ponto de ruptura do meio sempre organizado e estável em que a personagem se mantinha.

É o começo da sua própria experiência em busca de si mesma que encontra uma existência múltipla que se abre para o outro, passando, dessa forma, a uma metamorfose constante do eu que está narrando.

Entretanto, é no “buscar e não achar” que nasce o que G. H., não conhecia, ou seja, o indizível que, por sua vez, atesta o fracasso da linguagem. É esse indizível que a obra de Lispector busca traduzir, decifrar.

Segundo Carlos Mendes de Sousa, o ato de escrever é frequentemente apresentado pela autora Clarice Lispector como uma incompletude ou uma condenação a que não pode escapar. Nas reflexões em torno da escrita [...] *uma forma de arte é contraposta ao escrever. Trata-se de uma expressão artística que aparece de certo modo idealizada – justamente o desenho, a pintura.* (SOUSA, 2013 p. 88).

Nas primeiras linhas de *A paixão segundo G. H.*, a hesitação, a agonia, a tonalidade indireta e desorientada podem ser como efeitos do choque:

(...) estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (LISPECTOR, 1986, p.7).

Este ritual epifânico causa uma metamorfose à narradora-personagem. G. H., antes de provar a barata, era alienada, mas, após a provação pela qual passa, toma consciência de sua existência e de sua vida. A personagem G. H., que nos narra é alguém que já passou pela provação e é consciente, inclusive, do ato de narrar.

Sant’Anna (1996) recorre a Van Gennp (1978) para esclarecer a sequência que marca os ritos de passagem da epifania: 1. ritos preliminares (= pré-epifania = pré-clímax); 2. ritos liminares (= epifania = clímax); 3. ritos pós-liminares (= pós epifania = pós clímax). G. H., passa por estes três estágios: Primeiro, Pré-epifania: corresponde à preparação para o momento epifânico e ocorre, em *A Paixão Segundo G. H.*, quando a personagem toma a decisão de ir até o quarto da empregada Janair. G. H., passar por um corredor escuro, que leva até o quarto da empregada.

O corredor simboliza um lugar de passagem, que conduzirá a um mundo desconhecido. Segundo, Epifania: corresponde ao clímax; é o momento “divisor de águas” no qual ocorre o sacrifício, ou seja, quando G.H passa pela provação e humilhação de provar o desconhecido, o que causa repulsa e desejo.

A narradora toma conhecimento de si através do outro (da barata). Há, então, uma alteração no estado de consciência de G. H. Terceiro, Pós-liminares: refere-se ao momento posterior à experiência epifânica, na qual o sujeito já passou pela trans-

formação, portanto, é alguém consciente, que teve a verdade revelada.

A narradora G. H, inicia a narrativa no estado pós-liminar, portanto, goza de um estado de consciência de linguagem que lhe autorizaria a narrar o processo de transformação pelo qual passou.

Se antes ela organizava tudo ao seu redor porque não compreendia, agora ela compreende e, por isso, quer dar forma ao que experimentou. A G. H, de antes não teria as condições adquiridas pela consciência de alteridade, para narrar sua experiência epifânica.

O tempo e o espaço também recebem tratamento polissêmico: G. H, mora numa grande capital, na cobertura (símbolo de "status", portanto) de um elegante edifício de apartamentos.

Bachelard (1976:37) chama os edifícios de “casas oniricamente incompletas”, em que a relação com o espaço se torna fictícia, contando com uma simples horizontalidade que desconhece os abrigos fundamentais para os valores de intimidade: “[...] tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. A moradia passa a não conhecer mais as chamas do universo e o medo é pouco presente”.

Na moradia de G. H., Clarice Lispector reinventa esses medos, configurando ao apartamento as situações de intimidade. A morada da protagonista de certa forma, torna-se sua “cumplice”, há uma cumplicidade nos momentos indivisíveis da consciência sendo realizada em cada cômodo revisitado por G. H., que vai percorrendo caminhos árduos em busca de sua identidade de encontro ao que lhe foi revelado.

No interior de seu apartamento, ela vive uma experiência grotesca a que tenta dar forma por meio de seu discurso ela começa a contar sua história no dia seguinte ao confronto com o inseto.

Porém, tempo e espaço são ambíguos na narrativa: G. H., mergulha não apenas em seu passado pessoal mais recente, mas volta-se para a infância pobre e revolve camadas e camadas de civilizações soterradas, revelando a pré-História da terra e toda a vida que aí se desenvolveu.

Há, ao contrário, um avanço na mente da narradora para seu futuro pessoal, ao cotidiano que ela fatalmente retomará, e para um futuro paralelo, que diz respeito a toda a humanidade, e onde a probabilidade de uma hecatombe nuclear é iminente.

A protagonista atualiza ainda, especialmente, vários impérios e civilizações

(assíria, egípcia, grega, árabe, etc.), vendo sua cidade como apenas mais uma casca (ou camada arqueológica) das várias dinastias que se sucedem sobre a terra.

Esse lugar se desconstrói ante a visão humana tem ares de uma ilusão de ótica direcionado no espaço vazio.

Depois de percorrer o corredor escuro de seu apartamento, ela decidiu primeiramente começa a limpeza pelo quarto de serviços, que ela supõe sujo e repleto de inutilidades.

Ao adentrar no quarto, fica desapontada ao encontra-lo limpo e arrumado, ao contrário do que pensava, “na visão de [...] um quadrilátero de branca luz” (p.33), ou seja, o quarto a intimidou, a hostilizou de uma forma direta e neste ambiente, ela deparou-se com uma barata na porta do guarda-roupa: “O quarto, com a sua barata secreta, é que me repelia [...]. Depois eu fora imobilizada pela imagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago” (p. 45).

O inanimado expulsa o ser, e não o contrário. A porta do quarto começa a sofrer uma desconstrução, sendo considerada um “sarcófago”, de modo a diminuir a esfera de quarto para um lugar de delírios e asfixia.

A “mania” de limpeza que toma conta da protagonista, a necessidade de passar a limpo a sua vida íntima, e por isso precisava abrir o guarda-roupa e escancará-lo à procura de algo.

Como a metáfora de algo que esconde um outro sentido, uma outra visão da vida, o guarda-roupa é visitado por G. H., já que “não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias” (BACHELARD, 1976, p. 71).

A fresta da porta do guarda-roupa, revela a entrada de G. H., em um universo profundo e íntimo. A curiosidade e o empenho da protagonista em vencer a dificuldade de abrir a porta desse móvel traduz o impasse de G. H., entre revelar-se e protege-se.

[...] nessa região onde o ser quer manifestar-se e quer esconde-se, os movimentos de fechadura e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por está fórmula: o homem é o ser entreaberto. (BACHELARD, 1976, p. 164).

A protagonista então, para a sua revelação depara se com o grotesco no caso

a barata.

O romance culmina com a manducação, por parte da personagem-narradora, da massa branca da barata esmagada na porta do guarda-roupa, ato simbólico da imanência de G. H., com o “neutro artesanato de vida”, ou seja, o momento de maior revelação é quando a barata, após perder sua casca, expele a secreção branca que aparece como sua última essência, G. H., então a come.

A personagem G. H., então, perde seu referencial humano e penetra num mundo inumano, isto é no núcleo da vida. Seus conceitos sociais são jogados fora. A vida selvagem surge desconstruindo a animalidade existencial.

Lispector é construtora de um imaginário onde o grotesco se faz presente em diversos níveis. De suas letras, sabemos, nascem novas formas de cognição e sensibilidade, alicerçadas na experimentação de uma linguagem muito particular, de onde não colhemos verdades ou certezas inquestionáveis.

O grotesco suscita a dúvida, o anseio humano de saber-se vivo por um tempo inapreensível, incontrolável, possível de ser medido apenas pelo tratamento literário e a vida que dele emana.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, da metamorfose ainda incompleta, no estado da morte e do renascimento, do crescimento e da evolução.

A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço construtivo (determinante) indispensável, da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: “*os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma*”. (BAKHTIN, 1996, p. 21-22).

Nesse contexto de sua descrição, o grotesco aparece como estrutura. E no que se refere a sua natureza, “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” pois, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que nos era familiar e conhecido se revele, de repente, estranho e sinistro.

É um mundo em súbita transformação. São também componentes essenciais do grotesco o repetitivo e a surpresa. Faz parte de sua “estrutura” que as categorias de nossa orientação de mundo falhem que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria coisa ... tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação.

(ALONSO, 2001, p. 7). Estaria aí a abdicação que G. H., faz a seu próprio ser como linguagem, que depois da ação, entrega-se ao silêncio.

2.2 Semelhanças e diferenças entre Kafka e Lispector

Os textos de Franz Kafka, como os de Clarice Lispector, são exemplos acabados de *Obra Aberta* (ECO, 1988, p. 46-7). Ambos utilizam, na construção de seus textos, processos intertextuais: a escritura kafkiana parodia, a um só tempo, a tradição bíblica e a tradição clássica.

A Metamorfose parodia a tradição clássica no que concerne, por exemplo, ao próprio tema da metamorfose, mantendo um diálogo crítico e irônico com várias obras da literatura ocidental, seja a nível do maravilhoso (como os contos de fadas, *As Metamorfoses*, de Ovídio, ou *O Asno de Ouro*, de Apuleio) ou a nível do fantástico (PIRES, 1996, p. 80-4), onde temos como exemplos, principalmente, textos de Hoffmann, Gautier, Gogol, Maupassant, Edgar Allan Poe, entre outros.

A complexa rede parodística da novela continua a ser tecida: *A Metamorfose*, vista como uma fábula invertida ou como um "*Bildungsroman*" às avessas, parodia inclusive as fábulas tradicionais de Esopo ou La Fontaine, de teor moral e edificante, e ainda o tradicional romance de formação (ou de aprendizado), como *Educação Sentimental*, de Flaubert.

Alfredo Bosi vê *A Paixão Segundo G. H.*, como "...um romance de educação existencial" (BOSI, 1993, p. 479). Neste sentido, a obra dialoga com toda a tradição do "*Bildungsroman*" (Goethe, Flaubert, Joyce, Thomas Mann).

Por outro lado, se tomamos *A Metamorfose* como um romance de formação às avessas, veremos que as relações já tensas entre as duas obras se acirram ainda mais, pois o calvário percorrido por G. H., é extremamente oposto ao percorrido por Gregor Samsa.

Em outras palavras, ele sofre uma metamorfose real e arbitrária, provocada por algo exterior a si e totalmente fora de compreensão, enquanto a metamorfose de G. H., se é desencadeada por algo exterior, é voluntária e interna, eivada de implicações psicológicas, místicas ou espirituais.

Ainda em outros termos: a metamorfose de Samsa o converte de sujeito em objeto; G. H., ao contrário, deixa de ser objeto e se transforma em sujeito, assumin-

do a própria vida e o próprio destino.

As obras em estudo *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *a Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, trazem em suas narrativas, questões inerentes à condição humana, seus personagens e protagonistas, procuram frequentemente a busca de aspecto existencial.

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança mostra-se como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado.

No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém, da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante.

Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. (KAYSER, 2010, p. 159).

O herói assume um percurso, onde o tempo exterior não é relevante, prioriza-se o tempo interior, com suas angústias e conflitos.

O tempo torna-se subjetivo, instaura-se um processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano. O espaço é caracterizado por imagens, contando com a representação de lugares específicos e simbólicos, cada imagem remete a própria subjetividade do ser.

A metáfora em Kafka é a absoluta desumanização de Gregor Samsa, em Lispector ela é tomada como prova essencial à humanização de G. H. As obras literárias em estudo possuem características impactantes, cada uma a seu modo, sendo que uma sempre se remete a outra, no sentido de seus procedimentos literários, uma vez que as obras são complexas e ricas, as obras apresentam suas singularidades logo no começo das narrativas.

Alguns críticos e teóricos usam diferentes termos para esse procedimento, Victor Chklovski estabeleceu por estranhamento, Humberto Eco de desfamiliarização e o crítico Sant’Anna, de discurso epifânico.

Nas primeiras linhas de *A paixão segundo G.H.*, a hesitação, a agonia, a tona-

lidade indireta e desorientada podem ser pensadas como efeitos do choque:

(...) estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (LISPECTOR, 1986, p.7).

Linhas que contrastam com a tonalidade firme e direta, sem indícios de agonia ou hesitação, das primeiras linhas de *A metamorfose*:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.

Estava deitado sobre suas costas duras como uma couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos. - O que aconteceu comigo? pensou. Não era um sonho. (KAFKA, 1994, p.7).

No entanto, o retorno do recalçado provoca efeitos distintos. Em Kafka, ocorre aquilo que Adorno chamou de “naturalização do monstruoso”, equivalente ao que Anders chamou de “trivialização do grotesco”.

Em *Lispector*, ao estranho segue o choque, ou seja, as palavras do narrador, G. H. , agonizam, hesitam, angustiam-se diante do *Unheimlich* que, segundo Schelling, “deveria ter permanecido secreto e oculto mais veio à luz.”

Em *A Paixão Segundo G. H.*, o que é “pura vida” se coloca para o sujeito como uma transgressão à lei que manda que se fique com o que é “disfarçadamente vivo”.

O aparecimento da barata remete àquilo que não pode ser submetido à lei, a um gozo que escapa à metáfora. O literal é posto também através do ato, pois não é como se G. H., comesse a barata, ela de fato come sem metáforas.

O que imediatamente me faz lembrar o inseto no qual Gregor Samsa se vê metamorfoseado, pois em Kafka também não vigora nenhuma metaforização, ao contrário, há literalização, como bem ressaltou Adorno, Anders, Deleuze e Guattari. Deleuze e Guattari propõem uma sintaxe do grito – “desterritorializada” - como aquela que impossibilitaria qualquer inserção – “territorialização” - numa ordem significan-

te, simbólica: “O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significativa.” (grifo dos autores)

Tal impossibilidade de metaforização que o grito encarna pode ser estendida ao gesto pensado tanto por Benjamin- “a obra de Kafka representa um código de gestos.” (1985, p.146), quanto por Adorno - “Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-lingüístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambigüidade, que como uma doença, devora todos os significados.” (ADORNO, 2001, p.242).

Sim, em *A paixão segundo G. H.*, comer é, literalmente, botar a massa branca da barata na boca. Mas é também, simbolicamente, o ritual lido por Carlos Mendes de Sousa, ouçamos mais uma vez: “É através do plasma engolido que a personagem devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não humano) é equivalente ao não racional, ao que salva e pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.” (SOUSA, p. 244). É também a experiência agônica “marcadamente imanentista (assimilação da matéria viva com a vida divina)” lida por Benedito Nunes.

É também experenciar aquilo que não pode ser submetido à lei, gozo que escapa à palavra. O gozar da barata através da devoração, gozo que deveria ter permanecido perdido, faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto:

“[...], uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então não será mais a perdição e a loucura será de novo a vida humanizada.” (LISPECTOR, 1986, p.10).

E se comer aponta tanto para o literal quanto acumula metáforas, vomitar também aponta para tal divisão. Vomitar a barata, além de ser literalmente vomitá-la, é também, simbolicamente, recuperar a possibilidade de falar, de dar forma.

Vomitá-la reinstaura a divisão entre o gozo não-simbolizável e a palavra que não cessa de tentar capturá-lo. (Cf.: TROCOLI, 2007, p.27).

Diz Adorno: “O princípio da literalidade, certamente uma lembrança da exegese da torá feita pela tradição judaica, pode se apoiar em vários textos de Kafka. Às vezes as próprias palavras, sobretudo as metáforas, se libertam e ganham uma exis-

tência própria”. (ADORNO, 2001, p.242) Diz Anders: “Toma ao pé da letra as palavras metafóricas”. (ANDERS, 2007, p. 58). Dizem Deleuze e Guattari: “Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação.” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 34).

A crítica de Franz Kafka não se cansa de marcar justamente a ausência de agonia, a anulação do espanto, diante do terrível, não há alteração do tom, não há dúvida. O texto não se contorce, não se debate, repete a “sujeição canina” do condenado que, mesmo sem as correntes, não fugiria, afinal a culpa é sempre indubitável. Günther Anders diz com toda a razão que “nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis.” (ANDERS, 2007, p.20-21).

No seu célebre ensaio a propósito do décimo aniversário da morte de Kafka, Walter Benjamin a todo momento convoca o corpo: afirma que o processo adere ao corpo, que o acontecimento se dissolve no gesto, que “o homem vive em seu corpo como K. ao pé do castelo – ele desliza fora dele e lhe é hostil”. (Cf.: BENJAMIN, 1994, p. 151) Essa relação de exterioridade, também é destacada por Žižek no conto “O médico rural”. Escutemos o médico a expor-nos a (à) ferida:

Quem pode olhar para isso sem dar um leve assobio? Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas. Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo. (KAFKA, 1999, p. 18-19).

Assim, Žižek não tarda a notar que é como se a ferida se tornasse um objeto à parte, ganhando existência autônoma: “A ferida aberta cresce exuberantemente no corpo do menino, que vem a ser essa abertura nauseabunda, repleta de vermes, senão a presentificação da vitalidade como tal da substância vital em sua dimensão mais radical de gozo insensato?” (ŽIZEK, 1992, p. 169) E Žižek não tarda a lembrar das chagas de Cristo e do Amfortas, no Parsifal de Wagner.

Enquanto a ferida de Amfortas sangra, ele não pode morrer, o mesmo ocorre com o menino kafkiano e seu apelo ao médico: “Doutor, deixe-me morrer.” (KAFKA, 1999, p. 16).

O instante da morte prolongado, diferido, é central também na profética e célebre novela intitulada *Na colônia penal*, o aparelho de tortura deve funcionar ininter-

ruptamente durante 12 horas:

“Nas primeiras seis horas o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores.” Ou seja, essa máquina de escrita prolonga a vida e faz da sobrevivência o próprio evento traumático.

O condenado ainda não conhece a sua própria sentença, vai conhecê-la literalmente na própria carne. Cito um trecho que poderia ser a síntese da obra kafkiana: “[...] o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos.” (KAFKA, 1998, p. 44)

Günther Anders afirma que o trauma é o elemento a partir do qual o analista pode explicar o Kafka inteiro. Não é por acaso que, em suas leituras de Kafka, Žižek intitule seu capítulo “A coisa catastrófica”. Lembremos que a catástrofe na tragédia grega coincide com desenlace. Isso posto, diria que o tempo da escrita kafkiana é o tempo do desenlace diferido.

Nesse tempo, não há um a posteriori para a elaboração do trauma ou da decifração com os olhos, da leitura e da interpretação.

Nesse tempo, o Eu do sujeito está desfalecido, quem escreve é um Ele em pura angústia, objeto de gozo, uma vez que não pode contar com a falta-a-ser.

Angústia paralisada em imagens que cifram o real em um estilo absolutamente glacial. No entanto, a pergunta permanece: o que é decifrar com os ferimentos? O que seria ler o trauma através do trauma?

É nesse tempo do corpo degradado, hostil, doente, da ferida purulenta, em que vigora um gozo ignóbil e sem barra, portanto sem possibilidade de intervalo e interpretação, que podemos situar a maçã literalmente cravada no corpo-escrito-vivo de Kafka: “O grave ferimento de Gregor, que o fez sofrer mais de um mês – a maçã ficou alojada na carne como uma recordação visível, já que ninguém ousou removê-la [...]” Ou ainda, no texto de Clarice vigora agonicamente a barra a esse puro gozo do vivo presentificado no corpo ferido que é o próprio texto de Kafka.

A conversa relatada por Max Brod cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. O amigo pergunta a Kafka: “Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos?” Kafka ri e responde: “há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós.” (Apud.: BEN-

JAMIN, 1994, p. 142). A resposta e a dor de Kafka não poderiam ser mais atuais e, ao mesmo tempo, tão atemporais.

Essa técnica narrativa, em que o narrador confunde-se com o escrito, é outro ponto comum na literatura de Franz Kafka e Clarice Lispector.

No que concerne *A Metamorfose* e *A Paixão Segundo G. H.*, é importante considerarmos as diferenças marcantes entre as duas obras: a ação, na novela kafkiana, é exterior, ao passo que em Lispector ela é interior; a metamorfose sofrida por Samsa é real, alheia a sua vontade, enquanto G. H., sofre uma metamorfose interna, voluntária; enquanto a linguagem kafkiana é enxuta e exata, extraída a cinzel do rígido alemão protocolar, a clariceana é vazada num português rebuscado, sensual, pleno de indícios barroquizantes; enquanto a novela é narrada em terceira pessoa, em discurso indireto livre, por um narrador que - pretensamente - tem acesso a tudo, mas que se mostra muito distante do narrador onisciente tradicional, o romance da autora é narrado em primeira pessoa, por uma narradora-personagem que, através de seus fluxos de consciência, livres associações e "flash-backs", acaba por nos revelar sua consciência fragmentada; se as metáforas kafkianas geralmente são tomadas ao pé da letra (Gregor Samsa não vive como um inseto, mas É efetivamente um), e suas imagens se congelam em beleza gorgônea, de pedra (ANDERS, 1969, p. 57-74), as metáforas e imagens inusitadas de Lispector buscam o infinito e se desdobram em tensão, movimento e esplendor barrocos.

A metáfora da barata, finalmente, adquire significados opostos nos dois escritores: enquanto em Kafka ela é usada para mostrar a absoluta desumanização de Gregor Samsa, em Lispector ela é tomada como prova essencial à humanização de G.H.

Os personagens kafkianos são quase sempre funcionários, artistas ou comerciantes que têm suas vidas transformadas ou deformadas por interverções que denunciam a decadência de uma sociedade onde faltam virtudes essenciais ao ser humano.

Os personagens clariceanos são seres presos em teias, labirintos, armadilhas. As palavras formam como que uma centopéia carregada de curvas e enigmas, fazendo com que essas personagens percebam a distancia entre o que dizem e o que sentem, assistindo como meros expectadores à metamorfose de suas vidas.

Os animais têm uma função complexa em suas obras, a função da animalida-

de que contrasta com a existência humana.

Figuras animais aparecem em suas narrativas, o animal aparece como memória do que os seres humanos não lembram, o instinto selvagem que está adormecido em nossas memórias.

Essas figuras animais e grotescas, ratos, abutres, cães, insetos, aparecem nas parábolas e minicontos de Franz Kafka.

O escritor utiliza os animais para mostrar a existência de forma desesperada e destituída de sentido, carregada por estranhos desígnios. Clarice Lispector utiliza-se das epifanias para revelar a vida primitiva que está camuflada na aparência comum das coisas.

Animais como galinhas, peixes, búfalos, baratas, cavalos e outros animais são os agentes reveladores do potencial primitivo e selvagem de cada ser humano. Um dos teóricos basilares para o interesse estético do grotesco, Wolfgang Kayser (2003) enumera os animais preferidos pelo conceito (noturnos, répteis e insetos) como não pertencentes a Deus, mas aos poderes infernais. Para ele, “a configuração do grotesco constitui a tentativa de proscriver e conjurar o demoníaco no mundo” (SÁ, 2004, p. 99). Se levantamos tal consideração, fazemo-lo para provocar, mais uma vez, o lugar do grotesco em Lispector.

É importante lembrar que a corrente seguida por Kayser (paralela à de Bakhtin), do realismo grotesco, difere substancialmente da visão romântica presente no grotesco-sublime de Victor Hugo.

Os personagens de Lispector ao se depararem com uma ferida na perna do mendigo (*A bela e a fera*) ou a barata de G. H., em *A Paixão Segundo G. H.*, perdem seu referencial humano e penetram num mundo inumano, primitivo. A vida selvagem surge descobrindo a animalidade existencial.

Para a escritora, existir é intenso demais; a vida se manifesta em estado bruto e selvagem, assim, as personagens são arrastadas pelas visões epifânicas, revelando uma rotina árdua e asfixiante.

Essa experiência dolorosa e ao mesmo tempo prazerosa, pois é a única forma de romper com aquilo que impossibilita a visão ampla do estar no mundo, porém, é muito mais cômodo voltar para a morte diária do cotidiano.

Na escritura de Franz Kafka e mais marcadamente na de Clarice Lispector, a saída do cotidiano, da trivialidade que produz um encontro do ser com o outro, com

sua animalidade, abre espaço para outras visões, possibilidades que nos proporcionam uma explosão de sentidos.

Kafka nos mostra uma sombria visão de mundo, onde simplesmente não há saída possível: “De mim você quer saber o caminho?” Sim, eu disse, “uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo”. “Desista, desista”. (KAFKA, 2002. Op. Cit. 67). Clarice não dá respostas, porém, provoca questionamentos: “enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1995. Op. Cit. 111).

2.3 A metamorfose de Gregor Samsa e G. H

A escrita kafikiana retrata a indiferença do homem diante do absurdo do mundo e dos homens diante de suas trivializações do grotesco. A metáfora em Kafka é a absoluta desumanização de Gregor Samsa.

Relações estreitas entre a transformação corporal de Gregor Samsa e o grotesco, o protagonista representa os dois pólos da mudança – antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma outra forma. (BAKHTIN, 1996, p. 22, grifo do autor).

A metamorfose do protagonista ocorre de forma involuntária a cena descrita causa aflição agonia e desespero, ou seja, numa certa manhã tudo e todos foram afetados.

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1986, p. 7).

Gregor Samsa fica preso dentro da carapuça, do corpo do inseto, porém, não perde a sua consciência humana, ou seja, um jogo entre a vida e a morte.

Segundo Kayser:

“No conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo aquilo que é de origem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plan-

tas ou objetos. Pertence a esse campo, por exemplo, o elemento mecânico quando ganha vida ou o elemento humano quando sem vida. (KAYSER, 1996, p. 159).

Gregor Samsa perde o dom da fala e da comunicação nesse processo irreversível e involuntário de sua vontade, em nenhum momento ele se questiona, ou seja, não há uma explicação, um motivo ou uma resposta.

Kayser chama de elemento abismal do grotesco, ou seja, a sensação de que o chão foi tirado de nossos pés e de que poderes invisíveis interferem demoniacamente nos acontecimentos.

Todorov escreve sobre *A metamorfose*: Em Kafka, o acontecimento sobrenatural, não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo.

Reencontramos portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo.

Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que não de pesadelo, que nada tem a ver com o real (TODOROV, 1992, P. 181).

Ao deparar-se com uma barata, a metamorfose de G. H., manifestou-se de forma voluntária, comportamental e primitiva. No caso de Lispector, a dificuldade de G. H., em definir a própria identidade vai de encontro às características do grotesco romântico descrito por Kayser (2010): o ser humano é considerado cindido, não conhece completamente sua própria mente e nem as forças que o governam.

Tomada pelo nojo, ela esmaga o inseto contra a porta de um guarda-roupa. Depois, numa espécie de ascese, decide provar da barata morta. Ao esmagar a barata, e depois degustar seu interior branco, operou-se em G. H., uma revelação.

Nesse contexto de sua descrição, o grotesco aparece como uma estrutura. E no que se refere a sua natureza, “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”, pois, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que nos era familiar e conhecido se revele, de repente, estranho e sinistro.

É um mundo em súbita transformação. São também componentes essenciais do grotesco o repetino e a surpresa.

Faz parte de sua “estrutura” que as categorias de nossa orientação de mundo falhem, que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria ... tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação. (ALONSO,2001, p. 7).

Foi o que aconteceu com a personagem G. H., o inseto a apanhou em meio a sua rotina “civilizada”, entre seus afazeres, sua vida “superficial” e a lançou para fora do humano, deixando-a em uma profunda incógnita, em silêncio, e esse desejo de encontrar o que resta do homem quando a linguagem se esgota move, desde o início, a literatura de Clarice.

O romance culmina com a manducação, por parte da personagem- narradora, da massa branca da barata esmagada na porta do guarda-roupa, ato simbólico da imanência de G. H., com o "...neutro artesanato de vida" ou seja, o momento de maior revelação é quando a barata, após perder sua casca, expele a secreção branca que aparece como sua última essência, G. H., então, a come. Estaria aí a abdicação que G. H., faz a seu próprio ser como linguagem, que depois da ação, entrega-se ao silêncio.

No seguinte capítulo, apresentaremos uma alusão às artes plásticas entre Kafka e Lispector, relações intertextuais, similaridades estéticas, homologias estruturais entre as obras estudadas e a pintura expressionista.

CAPÍTULO III - HOMOLOGIA ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

A principal característica da pintura expressionista foi a deformação da realidade sob a óptica dos sentimentos. Já não se procuravam imitar o modelo da natureza ou do objeto real. Havia uma realidade ainda mais importante: a da visão subjetiva do artista.

Para o grupo *Der Brücke* (A Ponte), os temas centrais eram as paisagens de policromia exacerbada e o corpo humano sintetizado em poucas linhas. O que mais se destacaram em suas obras foram a agressividade da cor e a falta de tranquilidade das formas. Sua preocupação era reformular os temas impressionistas.

Os artistas do *Die Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) usaram as teorias musicais para conseguir composições de colorido harmonioso e formas totalmente abstratas.

Para os expressionistas vienenses, ao contrário, o tema central era o resgate do feio como novo valor estético.

Com o Expressionismo, conceitos como deformação da realidade, expressividade da cor e abstração das formas passaram a serem os novos princípios da arte.

A escultura expressionista é escassa, e a arquitetura circunscrita a este movimento é exclusivamente teórica.

Contudo, os princípios plásticos enunciados pelo Expressionismo marcarão a estética de todas as disciplinas artísticas que vão surgir mais tarde, no século XX.

Portanto, abordaremos neste capítulo, os procedimentos homológicos entre a pintura expressionista e as obras em estudo *A Metamorfose*, de Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Lispector.

Como já mencionamos não temos a pretensão de nos aprofundarmos nesse universo, que é rico e complexo, ou seja, é apenas uma menção, uma alusão às artes plásticas, porém, para enriquecer essa análise das obras nos apoiaremos na reflexão acerca da obra de arte feita pelo crítico literário Aguinaldo Gonçalves “As obras de excelência trazem em si o compromisso de serem críticas do próprio processo construtivo que as gerou e que as mantém em constante movimento (GONÇALVES, 2010, p. 17); As obras pesquisadas possuem um elevado grau de excelência, pois são obras que se reinventaram em diferentes abordagens revigorando as anteriores e atualizando-as de acordo com o sujeito de seu tempo, no geral são

vivas, críticas e principalmente, comprometidas com a reflexão.

O estudo de Aguinaldo José Gonçalves (1994) é um exemplo de abordagens críticas que focalizam a proximidade entre poesia e pintura. Antes de Gonçalves (1994), identificamos no aforismo de Simônides de Céos (apud GONÇALVES 1994) a ideia de que a poesia é pintura que fala e poesia é pintura muda.

O aforismo de Simônides de Céos compreende proximidades entre poesia e pintura uma vez que a ideia da presença de traços sonoros nas sugestões imagéticas da pintura são fatores de contato entre signo pictórico e signo linguístico. A dicotomia associada ao signo, não só linguístico como pictórico (matizes e imagens) propicia um espaço de contato entre as sugestões imagéticas e sonoras imanentes a cada signo.

No signo as representações pictóricas encontram um espaço de confluência no qual convivem sugestões rítmicas e imagéticas. Som e imagem, nesse caso, não são elementos excludentes, antes apontam para uma convivência semântica, perceptível em nível profundo quando da discussão dos diferentes gêneros que compõe a poesia e a pintura.

É desta confluência que, segundo Gonçalves (1994), estabelece a identidade estrutural entre diferentes formas de expressão artística, neste estudo, poesia e pintura.

Portanto, essa possibilidade de recriar a realidade, potencializando uma maneira particular de ler o mundo ou mesmo dando corpo a uma outra verdade, é que levou o pintor espanhol Pablo Picasso a afirmar. “A arte é uma mentira que revela a verdade”.

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar assim se manifesta sobre essa transformação simbólica do mundo:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata. Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo. (GULLAR, 1982, p. 18).

A maneira de se expressar e a matéria prima são características dessas manifestações artísticas. O artista literário se exprime pela palavra oral ou escrita; o

pintor, pelas cores e formas; o escultor, pelas formas obtidas pela exploração das três dimensões: comprimento, largura e altura; o dançarino, pelos movimentos corporais. Segundo René Weller e Austin Warren;

A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas importa ter presente que a linguagem não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem". (WELLER e WARREN, 2003, p. 35).

Aguinaldo José Gonçalves (1994) é um estudioso e especialista na área da abordagem crítica entre poesia e pintura. Ele mostra pela homologia estrutural, como artes plásticas e literatura se conectam. Em seu texto, *relações homológicas entre literatura e artes plásticas*, ele apresenta as várias facetas, onde essas expressões artísticas dialogam com a literatura.

Em suas várias obras como: *Laokoon revisitado; relações homológicas entre texto e imagem. Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust. Signos em cena*, em duas partes, "Poemas" evoca ao teatro, as artes plásticas e "Ensaio" apresenta textos sobre modulação artística e homologias. Gonçalves inicia sua obra *Laokoon Revisitado*, relatando que

"não há necessidade de se consultar nenhum tratado de estética comparada, para que seja possível perceber as relações mais imediatas entre as artes, em geral, e entre literatura e pintura, em particular" (GONÇALVES, 1994, p.18).

Dessa homologia, a arte literária e arte pictórica se relacionam e cabe questionar por que há essa proximidade e, muitas vezes, o distanciamento com profunda figurativização e abstração, de tal modo que as duas artes, mesmo com objetos de trabalho diferenciados, são especificamente tão próximas ou irmãs na arte da expressão de imagem poética. Segundo o crítico Gonçalves, abrem-se curiosidades quanto ao fato de poetas serem pintores-desenhistas e vice-versa e utilizarem-se dos dois códigos.

No prefácio de *Laokoon Revisitado* (1994) o crítico João Alexandre Barbosa aponta que "os estudiosos pós-modernos não têm a plena convicção de que a poesia não seja apenas texto e a pintura não se reduza à representação de imagens"

Entretanto, desde Simónides de Céos (Séc. IV-V a.C.), a pintura foi traduzida

como uma “poesia muda e a poesia uma pintura falante”. Dessas homologias resultaram os debates de Lessing nos ensaios da obra *Laocoonte: ou os limites da pintura e da poesia* (1994), os quais são imprescindíveis no diálogo e apreensão das imagens dialogadas, uma vez que nesta obra Lessing buscou a união de todas as artes. Lessing revelou que a ideia homológica entre poesia e pintura pode soar tão evidente como também soar falso, pois a pintura se refere às artes plásticas em geral, ao passo que a poesia se trata das artes progressivas.

Gonçalves considera que, ainda hoje, há caminhos profícuos a serem investigados entre poesia e pintura, poesia e ilustrações, especialmente nos casos em que o poeta é pintor, desenhista e compõe o texto literário na associação dos dois códigos:

[...] o fato de poetas demonstrarem interesse mais específico pelo trabalho de certos pintores, o mesmo acontecendo com pintores em relação a certos poetas, é um caso que merece uma investigação mais profícua do que a que se desenvolveu até hoje pela estética comparada. Outro fenômeno que não é menos merecedor do interesse crítico nos casos de ilustrações das mais variadas naturezas, tanto naquele, mais comum, em que um artista plástico ilustra o texto literário, quanto em casos mais raros, em que o escritor é também pintor e compõe sua obra a partir da associação dos dois códigos (GONÇALVES, 1994, p.17).

Tendo a obra *Teoria da literatura* de René Wellek e A. Warren como foco, Gonçalves aponta, no capítulo “Poesia e pintura: conjunção retórica”, que para se pensar no método de *homologia estrutural* é essencial considerar as relações entre sistema plástico-pictórico e sistema poético.

A equivalência interartística no mundo ocidental origina-se das especulações filosóficas e estéticas. Aristóteles sistematizou as correspondências entre poesia e pintura e essas duas artes foram amparadas no conceito de *mimese* literária.

Infere-se que, a linguagem artística, seja ela pictórica ou literária, continua sendo o grande universo de Aguinaldo José Gonçalves. Isso se dá não só em seus ensaios acadêmicos, como *Museu Movente – O Signo da Arte em Marcel Proust* (2002), mas também no livro de poesia *Vermelho* (2001), momento de criação repleto de homologias entre o fazer artístico, as manifestações visuais e o pensar crítico. O doutor em Letras, poeta e ensaísta professor Aguinaldo Gonçalves, encerra o seu ensaio *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas*, relatando que:

“Este ensaio, como se pôde verificar, não se centrou na demonstração de procedimentos que apontassem para relações analíticas entre sistemas distintos, mas sim na reflexão sobre alguns movimentos que mais parecem determinantes na abordagem crítica das relações entre as artes”. (GONÇALVES, 1994, p. 67-68).

3.1 O Expressionismo artístico.

“É a ausência do sentido histórico que permite a edificação de algo justo, grande e humano, ou seja, a criação artística” (FRIEDRICH W. NIETZSCHE *Intempestivas II: Das Vantagens e Inconvenientes da História para a Vida*, 1874).

O Expressionismo é o movimento de arte do século XX, embora com raízes resgatáveis em toda a história da arte, que melhor consagra a subjetividade do sujeito. Tal sujeito assenta numa afirmação de vitalismo, em geral desesperado e angustiado, movido pela *vontade* (Schopenhauer) ou pelo espírito *dionisíaco* (Nietzsche).

Este movimento artístico promove uma tentativa de modernizar a cultura germânica com uma estética vitalista e antes de 1914 precisou de respaldos para se torna um termo de uso corrente. O termo “Expressionismo” foi utilizado em 1911, em relação à arte francesa, e só depois para referir-se a pintores alemães, o grupo *Die Brücke* (A Ponte).

A expressão *Expressionismus* é utilizada numa exposição ocorrida no Palácio das Artes de Colônia, sendo aplicada a uma variedade de artes provenientes da França, Alemanha, Áustria-Hungria, Suíça, Holanda, Noruega e Rússia.

O grupo *Die Brücke* é contratado especialmente para decorar uma capela construída para essa ocasião. Trabalhos de artistas como Van Gogh e uma retrospectiva do artista norueguês Edvard Munch foram ressaltados nessa ocasião.

A arte alemã do início do séc. XX é a comumente chamada Expressionista que na verdade, é um movimento europeu com dois centros distintos: o dos *fauves* (feras), francês, e o alemão da *Die Brücke*.

Ambos se formaram em 1905 e desembocam respectivamente no cubismo, na França e na corrente *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), na Alemanha. A origem comum é a tendência antiimpressionista gerada no cerne do próprio impressionismo (Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Munch, Ensor), como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial.

Segundo, G. C. Argan, expressão significa, literalmente, o contrário de im-

pressão. Este é um movimento do exterior para o interior, da realidade para a consciência. A expressão é o inverso: é o sujeito que, por si, imprime o objeto. É a posição oposta de Cezanne, assumida por Van Gogh. Diante da realidade, o expressionismo é “volitivo”, o impressionismo é sensitivo.

O Expressionismo se coloca como antítese do impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento, e o segundo no plano da ação.

Porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, é descartada em ambos.

A partir de então, esboça-se a oposição entre uma arte engajada, que tende incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se considera superior à história.

A tendência expressionista coloca o problema da relação concreta com a sociedade, a questão da comunicação.

Os grupos influentes dentro do movimento expressionista, em 1905, um grupo de pintores estabelecidos em Dresden, auto intitulado *Die Brücke*, sentiu o desejo de injetar vigor jovem e energia na prática da pintura, de forma similar aos Fauvistas na França. O grupo admira Van Gogh, o norueguês Edvar Munch, a arte de culturas não ocidentais.

O período da literatura européia que se estende de 1886 a 1914, corresponde, de modo geral, ao que se denomina “*belle époque*”. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do Realismo-Naturalismo.

Muitas das quais não sobreviveriam à grande guerra, transformando-se desaparecendo no conflito e arrastando o final do século XIX que em vão tentava ultrapassar os seus próprios limites cronológicos.

Segundo o poeta, ensaísta e crítico literário, Gilberto Mendonça Teles,

“É a época das boemias literárias, como as de Montmartre e Munique. Dessa literatura de café e boulevards, de transição pre-vanguardista, é que vão se originar os inúmeros-ismos que marcarão o desenvolvimento de todas as artes neste período”.

Portanto, devido ao grau de complexidade e riqueza dessas obras em análise,

destacaremos dois momentos que consideramos impactantes nas personagens de Gregor Samsa, em Kafka e a personagem G. H., em Lispector, ambos os personagens passaram por uma metamorfose e essas metamorfoses desses protagonistas aconteceram num cômodo muito particular, ou seja, em seus respectivos quartos.

Apresentaremos uma alusão entre o texto literário e a pintura expressionista que contém um discurso ambíguo, ou seja, apresenta um processo ambíguo, como toda a poética expressionista, até porque a própria condição existencial do homem é considerada ambígua.

O movimento é marcado por subjetividade do escritor, análise minuciosa do subconsciente dos personagens e metáforas exageradas ou grotescas. Em geral, a linguagem é direta, com frases curtas. O estilo é abstrato, simbólico e associativo. O irlandês James Joyce, o inglês T.S. Eliot (1888-1965), o tcheco Franz Kafka e o austríaco Georg Trakl (1887-1914) estão entre os principais autores que usam técnicas expressionistas.

Nas artes plásticas o principal precursor do movimento é o pintor holandês Vincent van Gogh, criador de obras de pinceladas marcadas, cores fortes, traços expressivos, formas contorcidas e dramáticas. Em 1911, numa referência de um crítico à sua obra, o movimento ganha o nome de expressionismo.

As obras propõem uma ruptura com as academias de arte e o impressionismo. É uma forma de "recriar" o mundo em vez de apenas captá-lo ou moldá-lo segundo as leis da arte tradicional.

As principais características são distanciamento da pintura acadêmica, ruptura com a ilusão de tridimensionalidade, resgate das artes primitivas e uso arbitrário de cores fortes. Muitas obras possuem textura áspera devido à grande quantidade de tinta nas telas. É comum o retrato de seres humanos solitários e sofredores.

Com a intenção de captar estados mentais, vários quadros exibem personagens deformados, como o ser humano desesperado sobre uma ponte que se vê em *O Grito*, do norueguês Edvard Munch (1863-1944), um dos expoentes do movimento.

Selecionamos dois artistas expressionistas e seus respectivos quadros para relacioná-los a trechos das obras literárias em que acontecem as metamorfoses dos personagens, Samsa e G.H., em seus respectivos aposentos.

O primeiro artista plástico expressionista é Edvard Munch (1863-1944) onde apresentaremos a presença da homologia entre o texto de Kafka e *Lispector e A tela "O grito"*. O segundo artista expressionista é o pintor holandês Vicent Van Gogh (1853-1890) e a sua tela *O Quarto de Dormir em Arles*, de Van Gogh (1889).

3.2 O Grito, de Munch e a metamorfose de Samsa

Edvard Munch nasceu no dia 12 de dezembro de 1863 em Loten na Noruega e faleceu em 23 de janeiro de 1944 é considerado um dos grandes representantes do Expressionismo, foi um dos artistas mais importantes da virada do século, tendo colaborado de maneira decisiva na construção do conceito de arte moderna.

Edvard Munch afirmava: *“Não devemos pintar interiores com pessoas lendo e mulheres tricotando; devemos pintar pessoas que vivem, respiram, sentem, sofrem e amam”*.

Suas telas apresentam uma inquietação do homem ao final do século XIX ao retratar questões ontológicas relacionadas à construção de um cenário histórico perturbado que, anos depois seria pano de fundo para a instalação do Nazismo alemão.

Van Gogh chegou a afirmar que essa pintura, ao distorcer uma imagem para expressar a visão do artista, assemelhava-se à caricatura. É o que se pode perceber, por exemplo, na pintura *O grito*, de Munch, a expressão da angústia do ser humano: a figura que grita não tem os traços do rosto bem definidos; pelo contrário, é um rosto distorcido, uma máscara, uma caricatura. A tela *“O grito”* focaliza, em primeiro plano, uma figura humana no mínimo ambígua. Munch descreve em seu diário o sentimento que o levou a realizar *O grito*, quando passava pelos arredores do parque Ekebert, em Oslo, cidade que então se chamava Cristiânia:

“Passeava pela estrada com dois amigos, olhando o pôr-do-sol, quando o céu de repente se tornou vermelho como sangue. Parei, recostei-me na cerca, extremamente cansado – sobre o fiorde preto azulado e a cidade estendiam-se sangue e línguas de fogo. Meus amigos foram andando e eu fiquei tremendo de medo – podia sentir um grito infinito atravessando a paisagem”. Edvard Munch.

Munch escreveu esse texto para explicar a pintura, tornando público o exato momento da apreensão de uma realidade, depois transformada em objeto de arte. A imagem criada pelo pintor norueguês Munch na tela *O grito*, com suas cores for-

tes, as deformações da figura humana, as linhas sinuosas com que é retratada a atmosfera daquele instante de desespero e agonia do inesplicável e do desconhecido para nós.



Edvard Munch. *O grito*. 1893.

O personagem central é apresentado de forma distorcida. Ao fundo aparecem dois personagens caminhando no que seria uma ponte de rua. Estes estão eretos e próximos, quase a tocar as mãos. Aparentam um certo equilíbrio que contrasta drasticamente com a expressão agônica retratada pela face da personagem, no canto esquerdo da tela, são retratadas de forma linear e diferem-se da da figura central que segura entre as mãos, como a tapar os ouvidos, a cabeça. A boca aberta, a face distorcida garante a tela uma identidade que remete-se ao título da obra. Entende-se, como a retratação de um grito, de um som materializado como pintura. Os dois personagens ao fundo da tela, parecem imunes ao que esta acontecendo com o personagem central que grita em silêncio e absorve toda aquela atmosfera de pânico, é como acontece no exato momento em que os personagens Samsa e G.H., sofrem sua metamorfoses, cada um a seu tempo e modo, ou seja, é um gritar para dentro. A propagação do som é um elemento que surge em imagens pictóricas da tela que se pode perceber-lo no discurso expressionista narrados nas obras literárias de Kafka e Lispector, os personagens gritam nas obras, sentimos

como que uma “obra literária que grita”, como na “pintura que grita”.

A singularidade da obra *A Metamorfose* de Franz Kafka, encontra-se na naturalização do elemento insólito apresentado na primeira frase do parágrafo inicial da obra, portanto nos apresenta uma narrativa fascinante em função do estranhamento ao descrever detalhadamente o momento grotesco em que o protagonista, Gregor acorda transformado num inseto asqueroso sem que nada justifique a inverossível metamorfose, entretanto, sua “atenção”, está em descrever minuciosamente o quarto do herói, este que também não questiona a sua condição animalesca.

Uma descrição objetiva, vazada numa linguagem seca e exata (o alemão protocolar do então Império Austro- Húngaro) centrada num foco narrativo em terceira pessoa, em discurso indireto livre, feito por um narrador onisciente, pintamos o retrato do pobre rapaz-inseto. (KAFKA, 1986, p.7).

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1986, p. 7).

A partir de então, dada a irreversibilidade de sua metamorfose, Gregor Samsa, torna-se animalizado, sem o poder da fala e da comunicação, Kayser chamou de “elemento abismal” do grotesco (...) tanto em Rabelais quanto em Fischart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na indisponibilidade desta. Ela o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar – no mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano. (KAYSER, 2010).

Conclui-se que, na literatura expressionista kafkiana e clariceana sentimos a atmosfera obscura do quadro *O Grito* de Edvard Munch, todo o discurso desses autores na sua essência nos remete de forma subjetiva e reflexiva a um grito.

3.3 O Grito, de Munch e a metamorfose de G. H

Por intermédio do conflito interno da personagem, reside o drama da linguagem, uma vez que Clarice Lispector busca o esplendor da linguagem que é dizer o indizível, isto é, dar nome ao inominável.

E é exatamente a partir da cena na qual ela olha a barata que a crise da linguagem vem à tona, pois sua identidade, ao deparar-se a barata fora esmagada: é o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia. Sem ele jamais alcançaria o clímax de sua existência

[...] o confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas na maneira de viver, mas com a engrenagem [...] mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H do círculo da existência cotidiana. (NUNES, 1995. p. 61).

A obra da escritora brasileira A Paixão Segundo G. H., encontra-se características da estética expressionista com a obra do pintor norueguês O Grito que é um dos grandes nomes do expressionismo alemão.

Segundo o crítico de arte Mário De Micheli “o expressionismo nasce sobre essa base de protesto e de crítica e é, ou pretende ser, o oposto do positivismo: “Trata-se de um amplo movimento, que dificilmente pode ser encerrado numa definição ou é delimitado dependendo da forma em que se manifesta [...]” (MICHELI, 2004, p. 60).

Ele afirma ainda que o expressionismo é uma “arte de oposição” em relação tanto à tradição da pintura clássica como ao naturalismo, ao impressionismo, por exemplo. Segundo Micheli: “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver. [...]”

No fundo, porém, mais ainda que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de felicidade, de sensível edonismo, de ‘leveza’, próprio de alguns impressionistas [...] (MICHELI, 2004, p. 61)

De acordo com o trecho, o tom de *felicidade* dos impressionistas incomodava os expressionistas talvez por esses deixarem à margem os problemas maiores que fervilhavam, sob a calma aparente da organização social, a realidade, os problemas mais recônditos da alma humana como, por exemplo, o desespero, o fracasso, o medo, a angústia que são temas encontrados tanto no expressionismo de Munch, Van Gogh quanto na escrita de Lispector que, como vimos, trabalha aludindo a esses problemas mais profundos.

De acordo com os estudos de Micheli (2004) o primeiro crítico que tentou resumir de maneira eficaz o sentido do expressionismo foi Hermann Bahr em seu ensaio publicado em 1916 que diz:

“Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. [...] (MICHELI, 2004, p. 61).

Bahr escrevia essas palavras frente ao avanço do determinismo positivista e à classe burguesa na sua fase de “prepotente desenvolvimento econômico”, no entanto, a primeira guerra já eclodira e esse determinismo do progresso despedaçara-se nos campos europeus.

Era, preciso, então uma arte que contracenasse com a realidade vigente, daí surge o expressionismo. Seus grandes nomes são: Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin. A pintura torna-se para eles “uma maneira de expressar na tela a violência das próprias emoções” (MICHELI, 2004, p. 64).

Era preciso, portanto, uma pintura que falasse, ou melhor, que *gritasse* as mazelas sociais e os sentimentos humanos mais profundos e, contracenando com essa citação, tem-se a prosa de Clarice Lispector que também é uma arte de oposição que tem *voz e grita*.

Uma arte de oposição cujo projeto estético-literário passa pela produção de uma escrita inovadora e de função desestabilizadora, comprometida com a recusa dos estilos e da fixação do real como mera representação que aponta para o trabalho de desconstrução dos modelos da tradição do pensamento ocidental pautados por uma visão dicotômica do mundo.

Sousa assegura: Volto a dizer: Lispector foi um ser assinalado, convocado a revelar o mistério que arde no coração das pessoas – e das coisas. À semelhança de Van Gogh, ela sabia, com a pele do corpo - e da alma -, que debaixo de tudo lavra um incêndio. E dedicou-se a dizê-lo, através da linguagem. Nessa medida o campo gravitacional criado por Clarice transcende a dimensão literária, para tornar-se também testemunho filosófico místico – e visionário. (SOUSA, 2013).

Van Gogh, como se sabe, foi um dos grandes nomes do expressionismo junto a Ensor, Gauguin e Edvard Munch. Clarice Lispector, à semelhança desses artistas, sabia que há muito mais nas *entrelinhas*, como ela mesma chamou - e que é possível dizê-lo, se não por meio da linguagem, mas por intermédio da imagem que a linguagem é capaz de formar.

O *Grito*, talvez seja o quadro mais famoso de Munch, esse quadro já foi parodiado inúmeras vezes por diversos artistas, sobre diferentes temas, mas que, convergem entre si destacando que, dentro de cada coisa, há um *grito*.

Do quadro tem-se uma figura que não se sabe ao certo se é do sexo feminino ou masculino, podendo ser, portanto, qualquer um dos dois. Esse personagem, deformado, trajado com roupas escuras, arregala os olhos, põe as mãos sobre os ouvidos, apertando suas orelhas e faz ecoar - por séculos - um grito, vindo das profundezas do homem, que muitos artistas, críticos e estudiosos da arte tentaram decifrar até hoje.

Um grito tão profundo que parece fazer vibrar todo o seu entorno, pois ao olharmos o todo da figura, temos a impressão que exatamente tudo grita, inclusive o céu com seu tom vermelho-sangue.

Um *grito* que parece anunciar uma linha tênue entre dor, angústia e desespero desse rosto contorcido. Rosto esse, que podem ser vários, sob diversos olhares - como se pode observar nas pinturas/caricaturas mostradas acima -. Rostos, que se relacionam com o mundo.

A obra de arte, especialmente o expressionismo, distorce a natureza, as formas, a realidade para expressar o que o artista sente a respeito delas.

Segundo o professor Paulo Menezes: Munch parece dissolver a dicotomia que existe entre homem e coisa e, em um segundo momento, entre orgânico e inorgânico. O mundo sente, o mundo grita, o mundo vibra e nós, em meio a ele, vibramos em uníssono. Não parece mais haver a primazia do eu em relação ao mundo. (MENEZES, 1993).

Diante das coisas, os nossos sentimentos dão cor ao modo como o vemos e é por conta disso que surge o visualismo na escrita clariceana e segundo Sousa, por meio desse recurso:

Abre-se a uma pregnante mescla e mesmo a uma interpenetração de sentidos, uma captação sinestésica do real. [...] a força da imagem resulta

do modo como a percepção sonora se torna visual e, reversivamente, num indistinto jogo, o som se torna luz, cor: [...] na imagem verbal repercute o som e a luz, como quadro vivo. (SOUSA, 2013, p. 67).

Diante desse *grito* que abre o romance, pode-se dizer que ele nos remete ao quadro pintado por Munch não apenas por se tratar de um *grito*, mas por ser ele um grito de desespero, um gritar para dentro e para fora.

Há, como no quadro de Munch, o grito da dor, do desespero da separação, mas ao mesmo tempo, há um grito de libertação.

Apresenta-se a escritura clariceana como um objeto que grita em função de alguma dor vivenciada, ou seja, no momento de sua metamorfose voluntária ao confrontar-se com aquela barata. Para Freud o grito “*é a primeira ação do ser falante e é este som que um dia foi significado que retorna no momento de extremo desamparo da dor.*” (LEONARDE, 2008, p. 42).

O grito, nesse contexto, surge vinculado ao nascimento. O grito, na verdade, é o anúncio de um nascimento. Nascimento da palavra nova, liberta das amarras do tradicionalismo e do automatismo.

O teor semântico da tela *O grito*, de Munch, é metafórico e afeta o ontológico que representa o estado angustiante do homem na virada do século XIX para o século XX. Edvard Munch representa pictoricamente a presença do som enquanto elemento de construção do pictórico e os discursos de Kafka e Lispector possuem essas características de expressão da imagem agônica representadas em seus personagens-narrativas, observa-se uma figura contorcida sob o efeito de alguma emoção talvez ligada ao medo, num momento de profunda angústia ou de desespero existencial.

O Grito é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nela a figura humana não apresenta suas linhas reais mas contorce-se sob o efeito de suas emoções. As linhas sinuosas do céu e da água, e a linha diagonal da ponte, conduzem o olhar do observador para a boca da figura que se abre num grito perturbador.

E para dizer o indizível, *pintar o silêncio*, a palavra já não é mais suficiente, é preciso convocar as imagens no intuito de revelar o que está além dos limites textuais, afinal, como denuncia a narradora de 1973: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1998, p.14).

É preciso destacar que a escrita, como um processo inacabado – defendido

por Deleuze em *A literatura e a vida* - é, portanto, um eterno (re)fazer-se e, no livro em questão, depende da imagem e, por isso, *devém-imagem* para dar sentido ao texto que, por sua vez, aponta para a crise da linguagem a partir da desconstrução da linguagem representacional do pensamento clássico o qual está a serviço da linguagem que representa:

[...] a linguagem que nomeia, que delimita, que combina, que articula e desarticula as coisas, mostrando-as na transparência das palavras. Nesse papel, a linguagem transforma a sucessão das percepções em quadro [...]. A vocação profunda da linguagem clássica foi sempre a de formar «quadro»: quer fosse com discurso natural, recolha da verdade, descrição das coisas, corpo de conhecimentos exactos, ou dicionário enciclopédico. [...]. (FOCAULT, 2011, p. 404).

Diferentemente do que nos ensina Foucault sobre a linguagem clássica, o que a escrita clariceana almeja é fugir da representação clássica, da nomeação, dos quadros classificatórios e bem delineados daquela representação:

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 39).

3.4 Vincent van Gogh: a loucura de um pintor

“A pintura está na minha pele”. Era assim que Vincent Willian van Gogh, um dos maiores pintores do século XIX, referia-se a sua paixão. O pintor holandês Van Gogh (1853-1890), empenhou-se profundamente em recriar a beleza dos seres humanos e da natureza através da cor, que para ele era o elemento fundamental da pintura.

O estilo van Gogh nem impressionista, nem expressionista, ou seja, o artista definiu sua própria forma de pintar. A maioria dos pintores quase sempre pertencem a uma escola de pintura, seguindo determinado estilo, porém, não foi isso que aconteceu com Vincent van Gogh. Suas pinceladas praticamente traduziam o que ele sentia e pensava.

Sendo assim, ele pôde ser considerado um pintor pós-impressionista ou pré-

expressionista. O termo pós-impressionista foi criado pelo crítico inglês Roger Fry para representar os pintores que se ligaram ao impressionismo, na França do século XIX, mas que depois rejeitaram as limitações do movimento e buscaram uma maior liberdade de expressão, por exemplo, os pintores pós-impressionistas, Paul Cézanne, Paul Gauguin e Henri de Toulouse-Lautrec.

Ao contrário dos impressionistas, eles pintavam sozinhos, porém, expunham seus quadros em conjunto. Van Gogh, logo depois de ter sido expulso da missão de evangelizar os mineiros de carvão na Bélgica, sentiu que havia encontrado sua vocação e começou a retratar esses trabalhadores humildes por meio da pintura.

Seus primeiros desenhos são marcados por linhas e formas fortes, cores tristes, sombrias, escuras e amarronzadas, como é o caso de *O jardim da casa paroquial em Nuenem*, Páris (1884).

Sua vida foi marcada por crises de loucura e seu trabalho, pelo amor aos pobres. O artista, buscava mostrar o que sentia em seus quadros, queria demonstrar seu sentimento por aquelas pessoas, de vida sofrida, por exemplo, a tela, *Os comedores de batata* (1885).

O pintor utilizou cores escuras até descobrir pelo irmão Theo, o estilo impressionista, caracterizado por cores puras e brilhantes, pela liberdade por pinceladas curtas. Sendo assim, ele também pôde ser considerado um fauvista.

Em 1906, os pintores Maurice Vlaminck e Henri Matisse apresentaram quadros de cores muito fortes e um crítico os definiu como ‘fauves’, quer dizer “fera selvagem” em francês. Assim, os pintores que utilizavam cores fortes e puras, diretamente como a tinta saía do tubo, foram chamados de fauvistas.

Van Gogh, por exemplo, pintava tão rápido que nem dava tempo de misturar as cores! Iniciou-se então, o estilo van Gogh de pintar! Ele adotou pinceladas mais curvas e vibrantes, e seus quadros tornaram-se mais expressivos.

O pintor, encantou-se com a arte japonesa que estava na moda em Paris, em que as cores eram bem vivas e os desenhos, limitados na sua forma. Entre os anos de 1886 a 1888, ele e seu irmão Theo, compraram quinhentas e trinta obras de pintores japoneses!

A cor preferida de van Gogh era o amarelo. Exemplo do uso da cor, as telas *Girassóis* (1889) e os *campos de milho*, *O Trigal com corvo*. Como ele dizia, “ é um sol, uma luz, que eu só posso chamar de amarelo, porque não tem outra palavra ...

Como o amarelo é lindo!”.

Alguns críticos classificam o pintor como um precursor do expressionismo, por causa de sua pintura bem estruturada, com linhas nítidas e desenhos definidos, coloridos. É como se ele realmente “ expressasse “ um sentimento, uma intenção: a de retratar sua visão sobre as coisas.

Van Gogh, passou por várias crises nervosas e, depois de internações e tratamentos médicos, dirigiu-se, em maio de 1890, para Anvers, uma cidade ao norte da França. Nessa época, em três meses apenas, pintou cerca de oitenta telas com cores fortes e retorcidas.

A depressão voltou a tomar conta de sua mente. No hospício Saint-Rémy, oprimido pela falta de liberdade, seu estilo tornou-se mais movimentado, com desenhos ondulados e formas retorcidas, exprimindo a sua angústia.

Em julho de 1890, enquanto pintava ao ar livre, suicidou-se com um tiro no peito. Vincent William van Gogh, um dos maiores pintores do século XIX. Enquanto viveu não foi reconhecido pelo público nem pelos críticos, que não souberam ver em suas obras os primeiros passos em direção à arte moderna.

3.5 O Quarto de Dormir em Arles, de Van Gogh, o quarto de Samsa e G. H

A tela *O Quarto de Dormir em Arles*, é uma série de três (versões), quadros do pintor expressionista holandês Vincent van Gogh, pintados em outubro de 1888 e setembro de 1889. O famoso quadro retrata o quarto que o artista alugou na casa amarela, na cidade de Arles, na França, país onde trabalhou quase toda a sua existência.

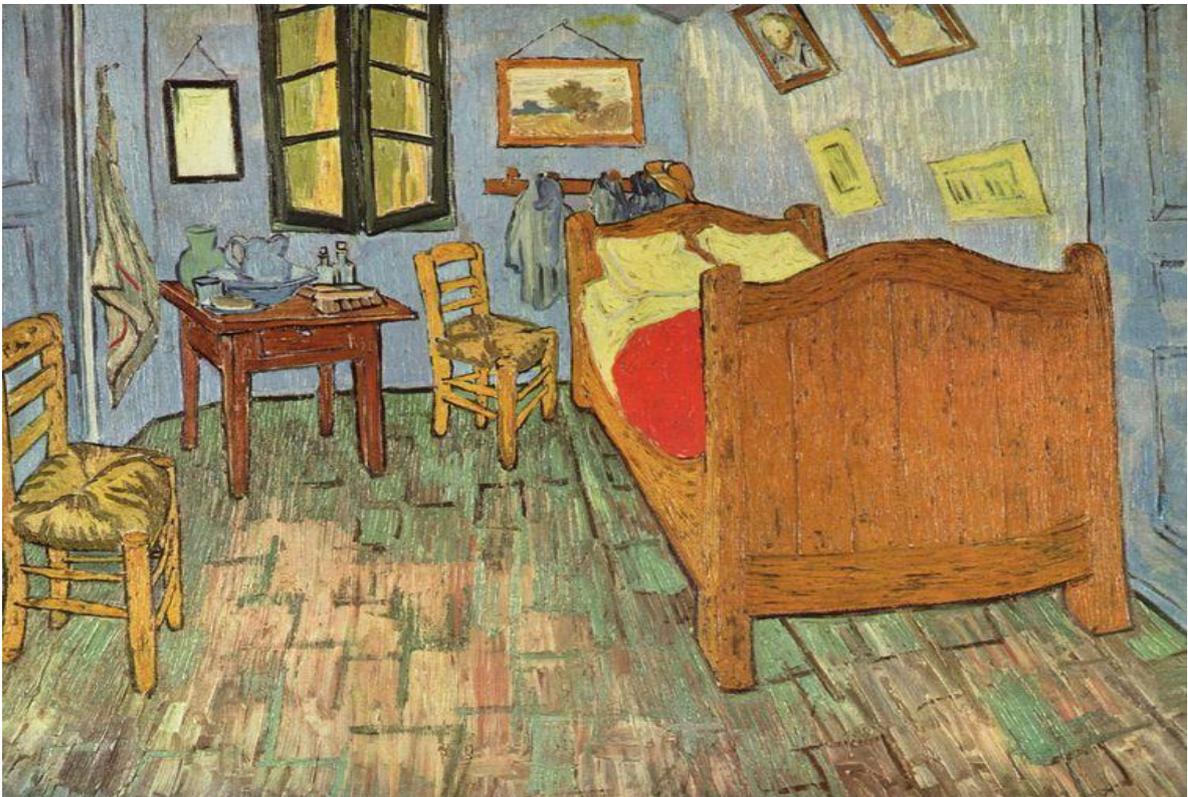
Pintou a obra mais de duas vezes, cerca de um ano depois, enquanto estava internado no hospício de Saint-Rémy-de-Provence. A pintura, na qual o artista retrata o seu lugar de descanso, tem detalhes inquietantes: o chão parece inclinado, quadros estão distantes da parede e móveis dispostos fora de lugar. Nessa época, a influência das gravuras japonesas sobre o artista foi muito importante. O impacto maior dessa influência fica evidente em Van Gogh e em Gauguin. Van Gogh, ao copiar em tela uma gravura japonesa, tentou transferir as virtudes da técnica japonesa para a pintura ocidental, o que revela em seu comentário a respeito da tela *O Quarto de Dormir, em Arles* (1889):

É apenas meu dormitório, só que aqui as cores fazem tudo e a simplificação engrandece o estilo, sugerindo descanso e sono em geral; as sombras foram suprimidas; ele foi pintado em cores chatas, livres e transparentes, como nas gravuras japonesas ...

O artista adotou essas características da pintura japonesa por causa de sua função expressiva.

Assimilando as influências do Neo – Impressionismo parisiense e das gravuras japonesas, Van Gogh desenvolveu na sua pintura uma forma mais dinâmica e expressiva, de cores fortes. Esse novo colorido flamejante tem um valor simbólico, movimentando a composição em ritmo forte, irrequieto, resultado das pinceladas nervosas características no Expressionismo naquela época. Usava cores fortes contrastantes, como verde – escuro ou azul, como fundo de planos vermelhos ou laranjas/amarelos, dizendo:

“um contraste gritante de verdes e vermelhos muito estranhos [...] são contrastes capazes de causar tensões psíquicas e visuais, que possuem um valor simbólico como desarmonias portadoras de um espaço irreal [...]



O Quarto de Dormir em Arles, de Van Gogh (1889).

Segundo Robert Cumming (2007) em seu livro *Comentar a Arte*, Van Gogh pintou três versões desse quadro. A terceira pintou para a sua mãe enquanto estava em um asilo no sul da França. No quadro van Gogh pinta a espera de seu amigo Paul Gauguin. Há evidências na tela como por exemplo: uma cama com dois travesseiros, duas cadeiras, duas portas, duas jarras de água e dois quadros.

A cama na lateral esquerda do quadro encostada na parede quase bloqueando a entrada pela porta lateral, na parede há dois quadros sendo um o Auto retrato e o outro a pintura de sua irmã Wil, embaixo dos quadros há duas gravuras e na parede estão penduradas as roupas e chapéu, uma janela entreaberta para dentro como nos convidam as obras de kafka e Lispector, como um “chamar para dentro das narrativas”, e ao lado um espelho, na parede direita do quadro há uma toalha pendurada e mais uma porta entreaberta e uma cadeira interrompendo a passagem.

No fundo do quadro há uma mesa em diagonal da direita para a esquerda não encostada na parede, encima estão duas jarras, copos e pratos, e ao lado mais uma cadeira, tanto a mesa e as cadeiras estão em diagonal.

A perspectiva do quadro não é matemática nem perfeita, dá uma sensação de que o quarto está flutuando. As paredes estão em tons de azul claro e as portas em azul escuro, os móveis, ou seja, as cadeiras, a mesa e a cama e até as molduras dos quadros estão em tons de amarelo, a janela se coloriu com verde e os vidros em verde bem mais claro assim como os acentos das cadeiras.

Todo o quadro está em sintonia pois passa entre as cores análogas, somente o cobertor da cama dá maior contraste pois é vermelho, contrastando com a cor predominante das paredes e das portas. A tela está o tempo todo entre o frio e o quente, o frio das cores azul e verde com o quente do amarelo e vermelho.

A maioria dos objetos estão em pares; ou seja, a espera de alguém, de uma companhia, assim como as cores, entretanto, os objetos únicos se relacionam com a cor única do piso em tons de marrons.

O equilíbrio das cores não expressão o equilíbrio de seu estado mental, tal que era descontrolado por lapsos nervosos; mas a pincelada grossa e a camada de tinta espessa demonstravam sua intensidade de ser Van Gogh.

Em *A Metamorfose*, a escritura kafkiana é extremamente plástica e visual; em algumas situações, suas personagens parecem atores ou mímicos em cena, a

representar uma peça de teatro do absurdo; Adorno lembra que vários textos de Kafka podem ser lidos como “... *literalizacion de pinturas expressionistas...*” (Adorno, 1962, p.284).

No tangente à arquitetura, frisamos os aspectos anti-estético, anti-funcional e labiríntico das construções descritas por Kafka (o quarto de Samsa em *A Metamorfose*, mas principalmente *O Processo* e *O Castelo*, onde o autor realiza o desejo em construir labirintos sobre labirintos).

O leitor precisa assumir a identidade de inseto para acompanhar a narração da peregrinação da caminhada de Samsa pelas paredes de seu quarto, uma estratégia que destaca e reforça graficamente a natureza insólita do texto de Kafka.

O quarto decorado com papel de parede florido, transformou-se em sua toca, seu refúgio e abrigo. O quarto de Samsa apresenta uma peculiaridade interessante: não há corredores separando-o dos outros cômodos da casa, mas três portas o ligam ao quarto dos pais, ao quarto da irmã e à sala de jantar, o que provoca uma interpenetração de intimidades extremamente inconveniente.

O quarto do rapaz, decorado com papel de parede florido, também sofre uma espécie de metamorfose, transformando-se “...numa toca...” (Kafka, 1986, p. 50), onde se acumulam lixo, trastes inúteis e as imundícies da cozinha. O rapaz não mais reconhece o espaço que o circunda, confundindo o hospital em frente com “...um deserto, no qual o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam sem se distinguirem um do outro” (Kafka, 1986, p. 45).

Os móveis preferidos de Samsa (o armário em que se achavam a serra e outras ferramentas; a escrivaninha, na qual havia escrito suas lições como estudante de comércio, ginásiano e até como escolar) foram retirados do quarto, ao mesmo tempo que expande o espaço físico aumenta a clausura e solidão do personagem Samsa. A horizontalidade e paralelismo do piso parecem conduzir para o exterior, mas mantém a condição interna de uma forma “sem saída” da condição de existência de um sujeito que não se faz presente ou não existe. A deformidade dos ícones dos objetos do quadro de Van Gogh, desvelam um fora de si do sujeito existente.

Esses índices delimitam a profunda angústia do sujeito figurizada pelos elementos plásticos. É nesse sentido que o procedimento homológico entre a condição de Gregor Samsa e o quadro do artista Van Gogh se realizam. Todo o

mobiliário das personagens Samsa e G. h., passam a serem detestuídos de elementos primários para adquirir um desajuste em relação á nova realidade ou ao novo contexto de sofrimento e desespero embutido que as dimensões e a estranheza das personagens passam a possuir. Parece que Van Gogh em seu quadro *O Quarto de dormir*, em Arles, vem ilustrar os sentimentos de solidão, angústia e medo dos personagens Gregor Samsa, de Kafka e G. H., de Lispector.

Samsa come restos de alimentos e adquire hábitos de insetos: arrasta-se pelo teto e pelas paredes, acostuma-se ao lixo e ao convívio de objetos e utensílios impronunciáveis e, incapaz de fazer valer sua vontade, mergulha cada vez mais numa absoluta solidão que o levará à morte.

Em *A Paixão Segundo G. H.*, encontra-se efeitos da pintura e da escultura. G. H., ao atualizar vários impérios e civilizações, transforma o quarto da empregada em um museu onde está representada desde a pintura rupestre até a pintura cubista, que são exemplos claros de "künstlerroman", ou seja, a narrativa cuja construção traz em seu bojo a figura de um artista ou uma obra de arte qualquer, real ou fictícia, desempenhando função estruturadora essencial (OLIVEIRA, 1993, p. 5-6).

Esse texto de Lispector, aliás, pode ser visto como exemplo claro de "*Künstlerroman*", ou seja, a narrativa cuja construção traz em seu bojo a figura de um artista ou uma obra de arte qualquer, real ou fictícia, desempenhando função estruturadora essencial (OLIVEIRA, 1993).

O cubismo trouxe a desconstrução da arte expressionista pela fusão de figuras geométricas superpostas. A implicação interpretativa dessa vanguarda artística com o quarto do apartamento de G. H., é de similitude: enquanto o cubismo trabalha a forma, destruindo a unicidade perspectivada e ampliando a universalidade da perspectiva na qual o mesmo objeto passa a ser visto de todos os ângulos ao mesmo tempo, o quarto se apresenta em diferentes camadas, de modo que, ao longo da narrativa, passa a ser desfiladeiro, montanha e deserto.

Esse lugar se desconstrói ante a visão humana tem ares de uma ilusão de ótica direcionada no espaço vazio. Depois de percorrer o corredor escuro de seu apartamento, ela decidiu primeiramente começar a limpeza pelo quarto de serviços, que ela supõe sujo e repleto de inutilidades.

Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverbe-

ração e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Ao adentrar no quarto, fica desapontada ao encontra-lo limpo e arrumado, ao contrário do que pensava, “na visão de [...] um quadrilátero de branca luz” (p.37), ou seja, o quarto a intimidou, a hostilizou de uma forma direta: “O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica.”

O sol que iluminava o quarto, o dividia em dois planos: “O teto pelo meio e o chão pelo terço” (LISPECTOR, 1998, p.38). Uma explosão de luz no espaço refletiu-se na interioridade de G. H., que se divide em sensações obscuras.

As paredes brancas do quarto que a cercam contranstam com a experiência obscura que G. H., terá naquele quarto.

Segundo Bachelard “a brancura das paredes, por si só, protege a cela do sonhador. Ela é mais forte que toda a geometria e vem inscrever-se na cela da intimidade. (BACHELARD, 1976, p. 168). Neste ambiente, ela deparou-se com uma barata na porta do guarda-roupa: “O quarto, com a sua barata secreta, é que me repelia [...]. Depois eu fora imobilizada pela imagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago” (p. 45).

O inanimado expulsa o ser, e não o contrário. A porta do quarto começa a sofrer uma desconstrução, sendo considerada um “sarcófago”, de modo a diminuir a esfera de quarto para um lugar de delírios e asfixia. A personagem G. H., descobre um universo até então, desconhecido em seu próprio lar. A personagem não se sente acolhida naquele espaço que ela quer recuperar como seu.

O quarto é “deserto”, “sarcófago”, ou seja, é a representação de algo que sufoca e aprisiona. G. H., sente medo, tropeça no pé da cama e no guarda-roupa.

Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo __ tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado __ seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago tinham de não me deixar mais sair? (LISPECTOR, 1998, p.49).

No termo “sarcófago”, notamos: “símbolo da terra, enquanto receptáculo das forças da vida e local de suas metamorfoses” (CHEVALIER, 1997, p. 804). Ao transferirmos esta significação à experiência de G.H., percebemos que seria impossível para a protagonista sair do quarto, já que iniciara a experiência da procura de si mesma. O confronto com a barata marca o começo da ruptura daquele modo de vida com aspas, ou seja, o início de uma “metamorfose”.

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis. (LISPECTOR, 1998, p.50)

A personagem G. H., sente o espaço oniricamente ampliado no mundo. A disposição desta cena doméstica, familiar, de uma mulher que se coloca perante o mundo, converte-se em uma imagem poética. Em sua solidão, a personagem vê seu próprio “eu” como um centro, ou seja, como participante de um lugar no mundo. Neste momento G. H., é despersonalizada: à expansão de sua figura, segue-se o olhar ao mundo. Ela vê o mundo exterior, mas são estas imagens que nos levam ao seu mundo interior. O quarto reflete G. H., não mais como “eu” e sim como “ela”. A reflexão possibilita-lhe reconhecer-se não mais como o homem ou como o cachorro, mas como a mulher do desenho deixado pela empregada em uma das paredes:

“Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. E na minha grande dilatação, eu estava no deserto”. (LISPECTOR, 1998, p.60).

A personagem sente-se presa neste cômodo dos fundos, buscando desesperadamente escapar, porém o espaço a retém. Uma vez iniciada na procura da outra verdade, a personagem terá de ir até o fim. E, em desespero, G. H., confere o desenho na parede:

[...] eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuava até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. (LISPECTOR, 1998, p.64).

O quarto e a barata fazem com que G. H., recue dentro de si, procurando reconhecer-se no desenho deixado pela empregada. Segundo Bachelard, “o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta”. (BACHELARD, 1976, p.79)

A personagem, refugiada no quarto, se reconhece na figura da mulher, uma imagem feita de contornos que ela preenche com sua interioridade: [...] agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede. (LISPECTOR, 1998, p.65).

No quarto, o teto se arredondara transformando-se em uma abóbada. A imagem estabelece uma ponte estreita entre as formas arredondadas, construídas com miolo de pão pela personagem, anteriormente, na sala de jantar.

O teto arredondado conjuga, portanto, dois mundos para a personagem, ou seja, o mundo anterior, já em ruínas, desmoronando frente ao outro mundo, posterior, iniciado na procura de uma outra verdade. A imagem permite à personagem voltar-se para si mesma, como o próprio poeta às voltas com seu lirismo: “O mundo é redondo em torno do ser redondo.” (BACHELARD, 1976, p.176). A imagem do teto como uma abóbada permite-nos recorrer a um certo simbolismo. As abóbadas surgiram na Idade Média, com os chamados “Pedreiros Livres”, os “free masons”, que guardavam ciosamente o segredo da construção. Maçonicamente significam, “[...] o teto dos Templos, onde são artisticamente reproduzidos, os astros principais [...]” (CAMINO, 1990, p. 13).

O cosmos encontra-se simbolizado nesses templos e o firmamento é parte relevante. Em atitude de meditação frente ao firmamento, integra-se a abóbada celeste do universo interior de cada ser humano. Neste sentido, a redondeza do teto possibilita a G. H., congregar-se intimamente e permanecer envolta pela infinitude solitária de sua interioridade: “[...] a vastidão dentro do quarto pequeno aumentava, o mudo oratório alargava-o em vibrações até a rachadura do teto.” (LISPECTOR, 1998, p.82).

A personagem reescreve as coordenadas do quarto, na medida em que o seu espaço muda de foco:

O deserto diurno estava à minha frente. E agora o oratório recomeçava mas de outro modo, agora o oratório era o som surdo do calor se refratando em paredes e tetos, em redonda abóbada. O oratório era feito dos estremecimentos do mormaço. (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Consciente de si, G. H., como uma beduína, começa a transpor este quarto deserto, no questionamento a respeito de sua própria alma. No décimo terceiro andar de um edifício, a mulher escultora, ao atentar para as formas de sua casa, inicia a tomada de consciência da altura infinita, sagrada, a qual coincide com a procura de sua própria forma.

O espaço do quarto reflete a segura e o interior “esturricado” de G.H. em meio a emoções que se misturam: o sonho, a realidade, o passado, o presente:

Pois foi com minha temeridade que olhei então a barata. E vi: era um bicho sem beleza para as outras espécies. E ao vê-lo, eis que o antigo medo pequeno voltou só por um instante: ‘juro, farei tudo o que quiserem! Mas não me deixem presa no quarto da barata porque uma coisa enorme vai me acontecer, eu não quero as outras espécies! Só quero as pessoas!’ (LISPECTOR, 1998, p.95).

O medo toma conta de G. H., que não deseja ficar presa “no quarto da barata” pressentindo que algo está para lhe ocorrer: o desnudamento de seu próprio ser sob o olhar da barata:

No jardim do paraíso, quem era o monstro e quem não era? Entre as casas e apartamentos, e nos espaços elevados entre os edifícios altos, nesse jardim suspenso - quem é, e quem não é? Até que ponto vou suportar nem ao menos saber o que me olha? A barata crua me olha, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber. (LISPECTOR, 1998, p.97)

O olhar sem vida do inseto incomoda G.H., assim como o olhar do outro. Para dividir seu medo ela pede a mão do interlocutor, reconhecendo que pode estar sendo levada por um sentimento “demoníaco” que a domina:

Eu já estava vivendo o inferno pelo qual ainda iria passar, mas não sabia se seria apenas passar, ou nele ficar. Eu já estava sabendo que esse inferno é horrível e bom, talvez eu mesma quisesse ficar nele. Pois eu estava vendo a vida profunda e antiga da barata. (LISPECTOR, 1998, p. 113)

Em estado de devaneio G.H. experimenta o quarto como um espaço “familiar” e adormece. Segundo Bachelard (1976, p.108), “em toda retirada da alma existem figuras de refúgio”. Esse estado de refúgio é aqui a imobilidade da consciência da personagem nesse espaço que já é seu próprio ser:

[...] fui-me deitando no colchão áspero e ali toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical [...] Quando acordei, o quarto tinha um sol ainda mais branco e mais fervidamente parado [...] (LISPECTOR, p.104).

O quarto, com a sua iluminação proporcionará a revelação de uma outra verdade a G. H. Ela observa outros espaços que parecem transcender:

“Daquele quarto escavado de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaudando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acocoradas”. (LISPECTOR, 1998, p.105).

Oniricamente, os lugares que são observados ganham uma amplidão e o quarto resiste a esses pontos, a essas imagens que se permutam. O “eu” de G. H., como o “eu-lírico” e a máscara de um poeta, é revelado como o outro que quer reencontrar sua casa: “Ah, quero voltar para a minha casa, pedi-me de súbito, pois a lua úmida me dera saudade de minha vida.” (LISPECTOR, 1998, p.107).

CONCLUSÃO

O estudioso, René Wellek, ajuda a estruturar a Teoria da Literatura como disciplina e introduz uma ruptura com o comparativismo tradicional. Ele propõe que a Literatura Comparada represente uma leitura profunda de um texto sem levar em conta somente fatores que lhe são extrínsecos, ou seja, a Literatura Comparada vem ampliando o âmbito de sua pesquisa, sem o viés tradicional, assim, nos permitindo um leque de opção, de intertextualidade entre literatura e outros movimentos artísticos, no caso das obras em estudo, as marcas do expressionismo no discurso de Franz Kafka e Clarice Lispector, as obras se assemelham nesse universo íntimo e perturbador da estética expressionista da literatura e da pintura expressionista.

Do que foi exposto nesse estudo comparado das obras *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, depreende-se que ambas realizaram em seu processo de singularidade uma ruptura à tradição formal de análise literária das obras abordadas com embasamento teórico nas premissas do Formalismo Russo contidas na obra *Teoria da Literatura*, de Boris Tomachevski e René Wellek.

Portanto, o processo de singularidades das obras em estudo provocam no leitor, um estranhamento, no sentido estabelecido por Victor Chklovski. A atitude literária de Franz Kafka se aproxima com a de Clarice Lispector, ou seja, a ligação do que foi escrito antes com o depois, ou seja, a obra posterior é precursora da obra anterior. Esses escritores possuem características que dialogam com suas distintas tendências estilísticas, no sentido de novas técnicas de expressão, quebra da estrutura da narrativa. Clarice Lispector utiliza-se da inserção do fluxo de consciência e das epifanias para revelar a vida primitiva que está camuflada na aparência comum das coisas.

A técnica narrativa, em que o narrador confunde-se com o escrito, é outro ponto em comum na literatura de Franz Kafka e Clarice Lispector. Os personagens kafikianos são quase sempre funcionários, artistas ou comerciantes que têm suas vidas transformadas ou deformadas por intervenções que denunciam a decadência de uma sociedade onde faltam virtudes essenciais ao ser humano. Os personagens clariceanos são seres presos em teias, labirintos e armadilhas. As palavras formam como que uma centopéia carregada de curvas e enigmas, fazendo com que essas

personagens percebam a distancia entre o que dizem e o que sentem, assistindo como meros expectadores à metamorfose de suas vidas.

Segundo a autora, 'escrever' é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu". Podemos observa que uma obra ilumina a outra, nos permite assimilar que a literatura tem essa peculiaridade de fazer, promover o diálogo do passado com o presente ou vice-versa. Entende-se que a esses autores, como aponta a crítica literária, suas obras possuem um nível elevado de estilo e de originalidade do seu modo de narrar.

Esse estudo comparativo das obras é uma tentativa de esclarecer características que diferenciam e aproximam uma obra da outra, e também, uma reflexão sobre essas obras modernas que provocam no leitor o estranhamento e sua emancipação.

Essa correlação entre texto e imagem aponta que tanto a pintura, quanto a obra literária estabelece e permite várias interpretações por elas sugerida, sendo assim, justifica-se a presença da homologia estrutural entre as obras aqui abordadas.

Essa pesquisa pretende ser uma contribuição para enriquecer esse caminho árduo de busca de conhecimento pelo qual a pesquisadora se deparou, e também uma consciente reflexão sobre as suas limitações, mas que também despertou a sua sede de conhecimento, aumentando assim, o seu grau de comprometimento com a pesquisa e que para estudar literatura é preciso uma atitude crítica específica e livre de preconceitos e tabus.

O conhecimento é infinito, mas a beleza está em procurá-lo.

REFERÊNCIAS

- ABBGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tra. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, T. W. **Apuntes sobre Kafka** In: Prismas: la crítica de la cultura y la Sociedad. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- ADORNO, Theodor. **Notas sobre Kafka**. In: Prismas. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática: 2001.
- _____. Theodor w. **Notas de Literatura**. Trad. port. De Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva, Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 2001.
- _____. **Teoria Estética**. Trad. por. De Artur Morão. Lisboa, Edições 70, [1 ed.al.1970].
- ALONSO, A. **Transformação e estranhamento**. *Revista Comum, Rio de Janeiro, v.6, n 16,p. 64-80,jan/jun 2001.*
- AMARAL, A. **artes plásticas**. In: ÁVILA, A. O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 121 -7.
- ANDERS, G. **Kafka: pró e contra** (Os autos do processo). Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ANDERS, Gunther. **Kafka: pró e contra**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A Poética Clássica. São Paulo: Editora da USP/Cultrix, 1981.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: Ensaios sobre a Imaginação das Forças (1948): Coleção Tópicos , São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- _____. Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle dos Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1976. (Coleção Quid).
- BACKES, Marcelo. **A teia Kafkiana. Entre livros**. São Paulo, ano 3, n.27,p. 36-39, julho 2007^a.
- BARTHES, Roland. **O prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BEHR, Sulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura .

Volume I Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice, **De Kafka à Kafka**, Paris, Gallimard/Idées, 1981. Wikipédia, a

BLOOM, Harold. **Um Mapa da Desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. **No raiar de Clarice Lispector**. IN: Vários escritos. São Paulo: Duas cidades, 1970, p.127.

CARVALHAL, Tânia Franco e COUTINHO, Eduardo de Faria. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CUMMING, Robert. **Comentar a arte**. Análise e Estudo dos Quadros mais Famosos do Mundo. Edição. 2007. Páginas 104. Editora Livraria Civilização Editora. Coleção: Comentar.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G. **A dobra; Leibniz e o barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix, kafka: **Toward a Minor Literature**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Kafka: **por uma literatura menor**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Revisão: Heloisa M.F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1962.

_____. **Umberto**. Apocalípticos e integrados. 6ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. 386p. (Coleção Debates; 19).

EIKHENBAUM, B. et. al. **Teoria da Literatura. Formalistas Russos**. Trad. port. de Ana Mariza Ribeiro et al. Pref. de Boris Schnaiderman. Porto Alegre, Globo, 1971.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

enciclopédia livre.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de: Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos**- Edição Comemorativa 100 anos, Imago. Rio de Janeiro, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** : da metade do século XIX a metade do século XX. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. *Rio de Janeiro*: LTC, 2008.

GONÇALVES, J. A. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. Aguinaldo. **Paul Valéry: O alquimista do espírito**. Bartira Gráfica e Editora S A., em São Bernardo do Campo, São Paulo, 1999.

_____. Aguinaldo. **Relações homológicas entre literatura e artes plásticas**. Algumas considerações. Revista USP-São Paulo. N 93, 2012.

GOTLIB, Nádya Battella. **A teoria do Conto**. Um estudo sobre o gênero . São Paulo: Ática, 1998.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte**. Rio de Janeiro/São Paulo, Avenir/Palavra e Imagem. 1982.

HISTORIA DA ARTE. **Expressionismo**. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/linha/expressionismo.htm/>>.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. port. De R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Inquérito, 1984.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 104 p.

Introdução ao Expressionismo in Actas das Conferências Ciências das Artes nº1: As Artes Visuais e as Outras Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007, pp. 11-28.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, s.d.

KAFKA, F. **A metamorfose**. 4. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Wolfgang. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. 162 p. _____. Wolfgang. **O expressionismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. M. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Sol Negro** – Depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUPER, Peter. **A metamorfose**. 3ed. São Paulo: Conrad do Brasil, 2004. 75p.

LECHTE, Jonh. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**. Do estruturalismo à pós-modernidade. Tradução de Fábio Fernandes. 5.ed.- Rio de Janeiro; DIFEL, 2010, 280p.

LESKY, A. **A tragédia grega**. 2. ed. Trad. de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo. Perspectiva, 1990. (Debates, 32)

LIMA, Luiz Costa. **Mímese e Modernidade**. Formas das Sombras. Pref. de Benedito Nunes. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

LINS. Álvaro. **Jornal de Crítica** . 6 séries. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941-45.

_____. **A experiência incompleta**: Clarisse (sic) Lispector. In: Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.f.f.** (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). Florianópolis: UFSC, 1988 (Archives 13/Unesco).

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Markron Books, 1995. 216p.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 1993.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico** . São Paulo: Martins, 1948.

MIRANDA, Ana. **Clarice** . 3 a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE. Friedrich. **A Gaia Ciência**. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo, EDUSP, 2000.

_____. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1998.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 12ed. São Paulo: Editora ática, 1995.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PUC- RIO – Certificação Digital Nº 0710578/CA

RAMOS, Paulo. **A linguagem dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009. 159p. (Coleção Linguagem & ensino).

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 272 p. SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 272 p. _____. Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. **O ritual epifânico do texto**. in: _____. **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino – américaine, des Caraïbes _____. Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, FRS. Lira dissonante: **considerações sobre aspectos do grotesco**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

SciELO Books/ SciELO Livros / SciELO Libros

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da Escrita**. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

_____. **Clarice Lispector: Pinturas**. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Teoria da literatura**. -9. ed. -São Paulo: Ática, 2004 (Princípios; 46).

TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica Literária no século XX**. Tradução de Wilma Freitas de Carvalho. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 1992.

TODOROV, Tzvetan. CHKLOVSKI in **Arte como processo. Teoria da Literatura I: Texto formalistas russo**. Lisboa, Portugal: Edições, 1999.

WALDMAN, Berta. Clarice Lispector. **A paixão segundo C.L.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

WELLEK, R & AUSTIN, W. **Teoria da Literatura**. Trad. port. de José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa – América, 1962 [1ª ed. New Haven, 1948].

OBRAS DE ARTE

O *Grito*, de **Edvard Munch** 1893. Óleo, guache, casein, têmpera e pastel sobre carvão, 91cm x 73,5 cm, Galeria Nacional de Oslo (Noruega).

Website oficial de Sue Prideaux, **historiadora de arte e biógrafa de Edvard Munch**, disponível em: www.sueprideaux.com.

O *Quarto de Dormir*, em Arles (1889) de **Van Gogh**. Óleo Sobre tela, 57,5cm x 74cm. Museu de Orsay, Paris. Ernest Gombrich. **A História da Arte e Robert Cumming. Para entender a arte.**