

CIARICE E KAFKA

uma “condição sitiada”
no labirinto da modernidade

Wesclei Ribeiro da Cunha



CLARICE E KAFKA

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni
(*in memoriam*)

Comitê Científico

Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (in memoriam)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^o Dr. Prof^o Dr. José Américo Bezerra Saraiva

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o Dr. Odílio Alves Aguiar

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o Dr Eduardo Ferreira Chagas

Universidade Federal do Ceará (UFC)

CLARICE E KAFKA

UMA “CONDIÇÃO SITIADA” NO LABIRINTO DA MODERNIDADE

Weslei Ribeiro da Cunha



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C972c

Cunha, Wesclei Ribeiro da

Clarice e Kafka: uma “condição sitiada” no labirinto da modernidade [recurso eletrônico] / Wesclei Ribeiro da Cunha. –
Cachoeirinha : Fi, 2024.

133p.

ISBN 978-65-85958-83-7

DOI 10.22350/9786585958837

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Literatura – Estudos comparados – Clarice Lispector
– Franz Kafka. I. Título.

CDU 82.091

Cartomante

As cartas me disseram
Que em teus caminhos
Há um corte, Macabéa...

Tua doce estupidez, tua inocência
Tua letargia, tua inoperância
Tua apatia, tua subserviência...

Já não cabem nas engrenagens
Afiadas, sanguinárias, aviltantes
Da coisificadora e fria máquina do
mundo.

Olímpio, nunca te quis...
Nunca te viu como mulher
Nunca acreditou no teu gozo...

A Glória te traiu,
Nunca te quis ver feliz
Se te trouxe até aqui, foi por pena

Para que serve ser feliz?
O que é ser feliz nesta vida...
Tão inútil, tão fútil, tão efêmera?

Felicidade, serve para quê?
Ser um acaso é a tua condição...

Entre tantos egoístas que te cercam...
Na Rádio Relógio ou capa de revista
Na Feira de São Cristóvão, nos Arcos da
Lapa
Ou nas periferias de cidades nordestinas

Nenhuma informação ou palavras
poéticas
Nenhum gesto de agradecimento ou caridade
Suprirão o sentido do que trazes em
entrelinhas

Sofrerás se te fizerem muito pensar
Não compreenderás a ganância humana
Não sobreviverás com tua discrição

Não há rótulos que em ti caibam
Não há caminhos que te salvem a chegar
Do outro lado da rua...

Criatura de papel,

Teu destino só não será mais cruel
Ao dos que sofrem em carne e osso
O massacre cotidiano do capitalismo.

CUNHA, Wesclei. "Cartomante". Menção
honrosa. Prêmio Ideal Clube de
Literatura)

SUMÁRIO

Introdução	9
1. UMA “CONDIÇÃO SITIADA”	9
2. CLARICE E KAFKA.....	12
1	17
Um “descompasso com o mundo”: a condição de Clarice Lispector	
1.1 REPRESENTÂNCIAS E ALEGORIAS, UM TRÂNSITO ENTRE EXISTÊNCIA E LINGUAGEM NOS UNIVERSOS FICCIONAIS DE CLARICE E KAFKA	24
2	41
“Kafka e o homem comum sob as máscaras ficcionais clariceanas”	
3	89
Clausura: desindividuação e introspecção em Clarice e Kafka	
Referências	127
DE CLARICE LISPECTOR.....	127
SOBRE CLARICE LISPECTOR, FORTUNA CRÍTICA	128
DE CARÁTER GERAL.....	129

INTRODUÇÃO

1. UMA “CONDIÇÃO SITIADA”

Este ensaio crítico foi escrito três anos antes da pandemia de Covid-19. Novos questionamentos surgiram, decorrentes da condição de confinamento que o mundo enfrentou e ainda se depara com as consequências desse acontecimento, o que possibilitou também refletirmos sobre a atualidade da obra de Clarice Lispector ao lidar com temas inerentes à “condição humana”, em um estudo comparativo com a poética de Franz Kafka.

Em 2022, tive a oportunidade de participar do Prêmio Ideal Clube de Literatura, com Menção honrosa para o poema “Cartomante”. Mais uma vez a “condição sitiada” de Macabéa, criatura de papel tão representativa das desigualdades sociais deste país, permitiu-nos a reflexão que reverbera deste estudo comparativo entre Clarice e Kafka, um labirinto engendrado das “engrenagens afiadas da coisificadora e fria máquina do mundo”. Que mundo tão cruel nos esperaria nos anos de pandemia! Houve quem cogitasse que seríamos mais solidários nesse período de calamidade que assolou o planeta! Nada mais kafkiano, nada mais vulnerável que as transformações de um tempo, tal como enfrentara Lucrecia Neves com a alegórica São Geraldo.

Essas criaturas de papel ressignificam vivências nossas de acordo com os acontecimentos históricos. Sofrer em carne e osso o massacre cotidiano do capitalismo é reforçar as narrativas que seguem para nossa análise nesse ensaio anterior ao mundo pandêmico. A Arte revelou-se ainda mais necessária para a condição humana. O que será da humanidade ao ler nos livros de história as mudanças pelas quais enfrentamos diante de mais de 700 mil mortos decorrentes da Covid-

19? As alegorias presentes nas narrativas de Clarice Lispector e Franz Kafka permite pensarmos a condição humana e repensarmos os rumos da História, uma história à contrapelo, de acordo com Walter Benjamin.

Em “*Clarice Lispector e Franz Kafka: uma ‘condição sitiada’ no labirinto da modernidade*”, investigaremos a relação entre introspecção e exterioridade, numa análise comparativa entre a poética de Clarice Lispector e a concepção de “homem comum”, na poética de Franz Kafka, como forma de interpretação da condição humana na modernidade, a partir da concepção da pensadora Hannah Arendt. Sob a Orientação da Professora Dr^a Odalice de Castro Silva, os estudos sobre a obra da escritora tiveram início no curso de Especialização em “Estudos Literários e Culturais”, do qual resultou o trabalho “A influência bíblica em *A paixão segundo G.H.*, apropriação e transformação de leituras por Clarice Lispector” (2007), prosseguindo no Mestrado em Letras, com o posterior livro *Uma alegria difícil: Clarice Lispector – linguagem e esforço humano*.

Em *A cidade sitiada*, Clarice Lispector realiza um árduo trabalho com a linguagem: “foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 265). Em contraste com a concepção de Benedito Nunes (1989, p.38), que entende a narrativa enquanto “uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam, Lucrecia Neves personifica essa abstração romanesca”, analisamos, em *A cidade sitiada*, tanto uma representação das mudanças relativas a questões sociais, no que concerne às consequências das Grandes Guerras para o Ocidente, bem como observamos a posição da mulher na sociedade diante dessas transformações.

Destacaremos o terceiro romance da escritora, *A cidade sitiada* (1949), com o intuito de analisar e aprofundar questões acerca do

processo de construção de alegorias presentes nessa narrativa para uma interpretação das angústias existenciais das personagens, junto ao conceito de condição humana, sob o lastro dos pensamentos de Walter Benjamin e Hannah Arendt, que consideramos pertinentes tanto por conta das vivências destes pensadores, em face de um contexto de transformações, conforme destacaremos a partir das concepções de Eric Hobsbawn e Gilberto de Melo Kujawski, quanto por permitir uma análise comparatista em relação ao universo ficcional de Franz Kafka. Do entrecruzamento entre as narrativas histórica e ficcional, que compreendem a trajetória literária e cultural de Clarice Lispector, pretendemos investigar a atualidade da poética clariceana para uma análise acerca da condição humana na contemporaneidade.

Sob a perspectiva de Paul Ricoeur (2012a, p.93), em *Tempo e narrativa*, podemos observar que, na tessitura poética de Clarice Lispector, há uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que não é puramente acidental, mas uma forma de necessidade transcultural. Conforme considera o pensador (RICOEUR: 2012a, p. 100), “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediada”.

Em *A cidade sitiada*, a condição da personagem Lucrecia Neves instiga-nos a pensar São Geraldo por um viés alegórico, por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo, haja vista que há também uma relação de contiguidade da protagonista com o cavalo: “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo” (LISPECTOR: 1998, p. 22). Nessa narrativa, as mudanças verificadas nos fundamentos da

narrativa, de espaço e temporalidade, permitem tanto uma reflexão acerca da instabilidade das relações sociais, quanto acerca da fluidez dos padrões de dependência e interação que prevalecem numa sociedade cujas tendências dos poderes globais “se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade” (BAUMAN: 2001, p. 22).

2. CLARICE E KAFKA

No exercício da sala de aula, em debates posteriores a comunicações e palestras em congressos nacionais ou internacionais, não é raro encontrarmos quem questione acerca da aproximação entre os universos ficcionais de Clarice Lispector e Franz Kafka, por meio de uma alegoria semelhante: a “barata”, cuja massa branca de sua interioridade é degustada na culminância de uma espécie de ritual, realizado pela protagonista de *A paixão segundo G.H.*, e o “monstruoso inseto” em que fora convertido Gregor Samsa após despertar de um sono intranquilo, além da comparação entre outros elementos da narrativa, como a espacialidade labiríntica em que se encontram as personagens em travessias questionadoras de convenções sociais e morais.

No presente ensaio crítico, compreendemos que o “núcleo hermenêutico do comparatismo literário” (SILVA: 2000), estabelece-se, conforme enfatiza Tânia Carvalhal (2003, p. 73), entre três linguagens: “a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior”. Desse modo, a ensaísta compreende que a intertextualidade, conceito que migrou nos estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva, em 1966, a fim de caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de

dialogismo, segundo Mikhail Bakhtin, permite-nos entender que a leitura de um texto é lançá-lo num “espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos” (CARVALHAL: 2003, p. 76). Portanto, ao ser operacionalizado, o diálogo intertextual “possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas” (CARVALHAL: 2003, p. 75).

Assim, pretendemos analisar o “trânsito do literário” da escrita de Clarice Lispector, na medida em que o seu universo ficcional estabelece diálogo com os âmbitos da História e da Filosofia, bem como interage com outros universos ficcionais, de outras literaturas. Para Carvalhal (2003, p. 76), a intertextualidade “aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores”.

Julia Kristeva (1969, 146) compreende a intertextualidade enquanto propriedade do texto literário, uma vez que “tout texte se constitue comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double¹”. Nessa perspectiva, Sandra Nitrini (2010, *idem*) destaca que o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, no qual “um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas”. Para a ensaísta, a intertextualidade “introduz um modo de leitura que solapa a linearidade do texto”, portanto na dinâmica entre o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde foi extraído, há dois tipos de relações a

¹ “todo texto se constitui como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos, como um duplo” (tradução minha)”.

serem consideradas na problemática intertextual: “as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou” (NITRINI: 2010, p. 164).

Em face da aproximação das tessituras poéticas de Clarice e Kafka, procuraremos aprofundar tanto as relações intertextuais quanto as interpretações provenientes da alegoria na poética clariceana, no que concerne às angústias existenciais das personagens, junto ao conceito de “condição humana”, sob o pensamento de Hannah Arendt, por permitir uma análise comparatista em relação ao universo ficcional de Franz Kafka, haja vista que a pensadora desenvolve reflexão sobre a construção das personagens kafkianas, a partir das narrativas *O processo* (1925) e *O castelo* (1926). No ensaio “Franz Kafka: uma reavaliação: por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte”, Hannah Arendt, no que concerne ao perfil dos heróis kafkianos, considera que há um modelo de “homem comum”, destituído de genialidade e de uma aura peculiar. Para a pensadora, a simplicidade e a fácil naturalidade de sua linguagem podem indicar que a modernidade e a dificuldade da obra de Kafka contrastam “com a complexidade moderna da vida interior, que sempre busca técnicas novas e originais para expressar sentimentos novos e originais” (ARENDR: 2008, p. 96).

Em *Escritos judaicos*, Hannah Arendt observa que a “existência normal”, almejada por K., em *O Castelo*, tornara-se excepcional, por consequência da submissão dos habitantes do vilarejo ao regime imperante do castelo: “não há lugar nele para qualquer homem de boa vontade que deseje determinar sua própria existência” (ARENDR: 2016, p. 519). Na concepção de Hannah Arendt, K., um simples homem, almeja que cada ser humano deveria viver sua própria vida como um ser

humano normal: “Uma verdadeira vida humana não pode ser levada por pessoas que se sentem destacadas das simples e básicas leis da humanidade, nem por aqueles que escolhem viver em vácuo, mesmo que sejam levados a isso pela perseguição. A vida dos homens deve ser normal, não excepcional” (ARENDR: 2016, p. 521).

As narrativas de Franz Kafka e Clarice Lispector, ao lidarem com a condição humana, destacando do confronto entre o extraordinário e o ordinário, a existência do “homem comum”, partem da simples realidade do cotidiano. Lucrécia Neves, na medida em que São Geraldo se moderniza, assemelha-se ao modelo de “homem comum”, conforme considera Hannah Arendt acerca dos heróis kafkianos, os quais “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, o “homem de boa vontade” revela as falhas de uma sociedade dividida entre ordinários e extraordinários, questão fundamental que também se apresenta na poética de Clarice Lispector, conforme destacaremos tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, como entre G.H. e Janair.

Enquanto máscara ficcional clariceana, a trajetória de Lucrécia Neves, em sua permanente busca para ir além dos “muros imaginários” que sitiam São Geraldo, apresenta o desafio do desprendimento, por meio do qual podemos inferir a experiência enfrentada pela própria família Lispector com o intuito de fugir dos pogroms. Conforme destaca Clarice Lispector (1999, p. 165), “Minha condição é muito pequena”, logo há um descompasso paradoxal nesta “condição de manca” que nos permite questionar se seria mesmo possível alcançarmos nesta vida uma “alma já formada”, questionamento que impulsionou o início desta pesquisa. Compreendendo a tessitura poética clariceana enquanto um campo prismático, enfatizamos a natureza complexa das narrativas da

escritora, com o intuito de analisar este “descompasso paradoxal” entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, no limiar dos quais verificaremos o caráter indissociável entre os alegóricos “muros” introspectivos das personagens, construídos por convenções sociais e morais, que sitiam a condição humana.

1

UM “DESCOMPASSO COM O MUNDO”: A CONDIÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não me deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do universo é tão grande que não se chama condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é da minha condição. A condição não me cura, mas o medo da condição é curável (LISPECTOR: 1999, p. 165).

Em *O dorso do tigre*, ao desenvolver reflexão sobre a relação entre linguagem e silêncio, estabelecendo *A paixão segundo G.H.* enquanto culminância da poética de Clarice Lispector, na qual se verifica um “jogo de linguagem” iniciado em *Perto do coração selvagem* e já em plena busca em *A maçã no escuro*, Benedito Nunes observa que há, na dialética interna do mundo imaginário da escritora, os fracassos da existência e da linguagem, na medida em que considera a condição humana incapaz de atingir pela ação a plenitude a que aspira, assim como fracassa “com a experiência levada ao seu último limite, à sua extrema consequência, do confronto decisivo entre a realidade e a expressão” (NUNES: 1969, p. 137). Nesse sentido, o cômico descompasso da escritora em relação ao mundo, tal como uma “alegria difícil”, verificada na advertência que inicia *A paixão segundo G.H.*, compreende um permanente desafio em face do curável “medo da condição”.

Na crônica “A condição humana”, a narradora discute sua paradoxal condição de manca, ao buscar estar a par do mundo: “se me

torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto” (LISPECTOR: 1999, p. 165). Assim, enfatiza sua humilde condição existencial, a ponto de reconhecer que seria inútil ter mais liberdade, em face do descompasso existente entre realidade e expressão, do qual resulta o fracasso da linguagem. Em *A paixão segundo G.H.*, esta condição de manca pode ser verificada com a perda da “terceira perna” que sustentava a formação humana de G.H., cujas consequências repercutem tanto no âmbito da introspecção, quanto na maneira de expressão da realidade, realizada sob uma “linguagem sonâmbula”, conforme enfatiza G.H.:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.

Até criar a verdade do que aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos. (LISPECTOR: 1998e, p. 21).

O esforço por construir uma nova “verdade” resulta da perda da “terceira perna” que fazia da protagonista “um tripé estável” (LISPECTOR: 1998e, p. 11), sob uma linguagem que fracassa, sob “vagalhões de mudez”, para ser reconstruída na medida em que inicia uma nova busca: “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver” (LISPECTOR: 1998e, p. 21). Para Benedito Nunes (1969, p. 137), este fracasso verificado nos romances de Clarice Lispector “é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para o inexpressivo, o absoluto, o abismo do ser primordial”. O crítico compreende que a romancista emprega uma “técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desescrevesse

conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES: 1969, p. 138).

Este processo pode ser verificado, na concepção de Benedito Nunes (1969, p. 137), na medida em que a narrativa se desenvolve “ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição de verbos e substantivos”. Em *A paixão segundo G.H.*, assim como na crônica “A condição humana”, a narradora reconhece sua “covardia”, expõe sua fragilidade diante do descompasso com o mundo, na medida em que se encontra diante da própria liberdade existencial, em face de uma nova realidade, conforme enfatiza G.H. ao afirmar que precisa enfrentar a desorganização do seu âmbito introspectivo, bem como a própria covardia, diante de um novo mundo que lhe é estrangeiro:

Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Nesta minha nova covardia – a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la –, na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa desorganizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? Estarei mais livre? (LISPECTOR: 1998e, p. 12).

Assim, a “condição de manca” em relação ao mundo pode ser verificada ao analisarmos o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, bem como o nexos entre introspecção e exterioridade nas narrativas clariceanas, ao longo da atuação da obra da escritora, sob uma linguagem inovadora no campo literário, uma vez que Clarice Lispector pode testemunhar e suportar as angústias e perdas de seu

tempo. Nesse sentido, verificamos em sua poética uma reflexão permanente acerca da condição humana, ao imergir no “recôndito âmbito da introspecção”, de cujas imagens, na concepção de Hannah Arendt (2009, p. 306), resulta “o constante movimento das percepções sensoriais e a atividade mental, em movimento não menos constante”.

O vínculo entre linguagem e pensamento compreende um aspecto fundamental no que tange à poética de Clarice Lispector e ao pensamento de Hannah Arendt (2009, p. 129). A pensadora enfatiza que a linguagem, por meio de analogias, metáforas e emblemas, os quais servem também de modelo no próprio processo de pensamento, no que diz respeito à orientação, “quando tememos cambalear às cegas entre experiências nas quais nossos sentidos corporais, com sua relativa certeza de conhecimento, não nos podem guiar” (ARENDR: 2009, p. 129), garante “a unidade da experiência humana” e consolida “o fio com que o espírito se prende ao mundo”.

Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora, ao procurar entender a inquietação de sua vida íntima, proporcionado pela perda de sua “terceira perna”, reforça, em sua condição de escultora, o “esforço humano” que se empreende com a linguagem para reconstruir, ou mesmo representar, a própria “formação humana”:

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.

Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal assombrada de um rosto cuja palavra é um

silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa (LISPECTOR: 1998e, p. 26-27).

A condição de escultora que vivia num ambiente de pessoas “artísticas e semi-artísticas”, que morava num elegante apartamento, dera a G.H. uma reputação, um *status* de “pessoa realizada”: “Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem” (LISPECTOR: 1998e, p. 26). Assim, G.H. estabelece um vínculo entre os âmbitos da introspecção e de sua condição social a partir da experiência da representação, por meio da escultura: “meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele” (LISPECTOR: 1998e, p. 29).

A perda da “terceira perna”, posterior tanto ao reconhecimento da condição de exclusão da ex-empregada Janair, por meio da qual G.H. descobrira, com mal-estar, um outro mundo de imagens, quanto seguido pelo ato transgressor de comer da massa branca do interior da barata, exerce significativa contribuição para a desorganização do âmbito introspectivo da narradora. Os dois atos repercutem, por conseguinte, na maneira de enxergar a exterioridade, conforme se verifica nas sensações de “penumbras e luzes úmidas” existentes no apartamento quanto na “chamada vida íntima” de G.H:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “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 espiritual de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR: 1998e, p. 30).

G.H. questiona o nexos entre os âmbitos da introspecção e da sua exterioridade, na medida em que passa pela “objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era”, semelhante à composição da escultura: “pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente” (LISPECTOR: 1998e, p. 26). Nesse sentido, a narradora destaca que entre a reputação de como é tratada e vista pelos outros e o seu universo introspectivo, há “um abismo”: “Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo” (LISPECTOR: 1998e, p. 26).

A condição de descompasso com o mundo, destacado pela narradora da crônica “A condição humana”, ao reconhecer-se pequena diante da existência, reforça a tensão presente nas oposições entre existência e linguagem, destacada por Benedito Nunes, a qual será discutida também ao estabelecermos um olhar comparativo entre as tessituras poéticas de Clarice e Kafka. Para o crítico, ao optar pelo risco do silenciar, a escritora lança um desafio a si mesma, captar o mundo pré-linguístico, admitindo-se, por um lado, um significativo fracasso do seu empreendimento, resultando, por outro lado, numa vitória que traduz, conforme se verifica em *A maçã no escuro* e em *A paixão segundo G.H.*, “o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem, de sua falência e de sua essencialidade” (NUNES: 1969, p. 139).

Benedito Nunes (1969, p. 131) considera, assim, que a relação íntima entre existência e linguagem pode ser verificada desde *Perto do coração selvagem*, sob a perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser. Não obstante, o crítico enfatiza que o enfoque existencial não é nítido e “esbate-se de encontro ao anseio poético de

libertação moral e social” (NUNES: 1969, p 133). No que tange ao uso metafórico, sob o prisma filosófico de Hannah Arendt, a linguagem permite uma transferência de nossas experiências sensíveis. Assim, podemos ampliar a reflexão desenvolvida por Benedito Nunes acerca da tensão verificada nas oposições entre existência e pensamento, bem como entre existência e linguagem, na poética clariceana, sobretudo no que concerne à construção de uma “ideia de si mesmo”, por parte das personagens de Clarice Lispector, “com o auxílio de palavras velhas ou novas” (NUNES: 1969, p. 132-133).

Em *A maçã no escuro*, ao desenvolver reflexão sobre o “drama da linguagem”, Benedito Nunes enfatiza o caráter problemático da experiência interna do protagonista Martin, enquanto conflito dramático que se observa no próprio discurso da narrativa, no qual se instaura um espaço agônico resultante da tensa relação entre sujeito-narrador e o personagem, em cujo processo o crítico destaca a própria projeção da escritora: “Intérprete de Martin, que se enreda às palavras, a romancista, que o acompanha, interpreta esse espaço agônico que também ocupa, o drama da linguagem, no qual se acha envolvida” (NUNES:1989, p.54).

Hannah Arendt (2009, p. 129) enfatiza que a linguagem, prestando-se ao uso metafórico, conforme G.H. enfatiza no processo de construção da escultura, torna-se capaz de “ter trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis. Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Em *Um sopro de vida*, a narrativa apresenta uma reflexão acerca do trânsito entre os âmbitos da experiência da autoria e da personagem de ficção, ao longo do processo de composição literário: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem

dizer que eu trabalho em ruínas” (LISPECTOR: 1978, p. 19). Neste “trabalho em ruínas”, há o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, por meio do qual observamos a tensão existente entre as realidades formal e existencial.

1.1 REPRESENTÂNCIAS E ALEGORIAS, UM TRÂNSITO ENTRE EXISTÊNCIA E LINGUAGEM NOS UNIVERSOS FICCIONAIS DE CLARICE E KAFKA

Desde a *Poética* de Aristóteles, o debate em torno da representação da realidade, do “mundo do texto” e do “mundo do leitor”, também suscitado por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, engendra questões que problematizam o entrecruzamento entre Literatura e História, bem como discutem acerca da apreensão da realidade. Conforme considera o pensador grego, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES: 1996, p.39).

Paul Ricoeur (2010c, p. 236) considera que a questão da representância do passado “real” nasce da simples pergunta acerca do termo “real” aplicado ao passado histórico: “Que queremos dizer quando dizemos que algo ‘realmente’ aconteceu?” O pensador destaca que dizemos algo de sensato sobre o passado “ao pensá-lo sucessivamente sob o signo do Mesmo, do Outro e do Análogo” (RICOEUR: 2010c, p. 239). Por conseguinte, compreende que o conhecimento histórico começa com o modo como nos apossamos dos vestígios que sobrevivem aos processos naturais: “Poder-se-ia dizer, em forma de paradoxo, que um vestígio só se torna vestígio do passado no momento em que seu caráter de passado é abolido pelo ato intemporal de repensar o acontecimento no seu interior pensado” (RICOEUR: 2010c, p. 246).

Assim como Walter Benjamin, Paul Ricoeur procura analisar as “ruínas” de uma História a contrapelo a fim de compreender as

expressões parciais da realidade, da existência indefinida, o que permite questionarmos até que ponto somos transformados em contemporâneos dos acontecimentos passados por uma reconstrução viva do encadeamento dos vestígios: “pode o passado ser inteligível de outra forma que não seja persistindo no presente?” (RICOEUR: 2010c, p. 240). Conforme destacamos em *A paixão segundo G.H.*, a narradora reitera sua “condição de manca”, no que concerne ao processo de “criar sobre a vida”, enfatizando que “viver não é relatável” (LISPECTOR: 1998, p. 21). Após a perda de sua “terceira perna”, de sua “formação humana”, G.H. destaca, sob uma reflexão existencial, a complexidade para uma compreensão da condição humana em face do desconhecido, de um passado traduzível apenas por uma “linguagem sonâmbula”, por meio da qual se verifica o entrecruzamento entre realidade e ficção.

Para Ricoeur (2010c, p. 265), necessário se faz deixar aparecer o estreito vínculo entre a problemática do vestígio e a da representância: “É por intermédio do ‘como’ da analogia que a análise da representância continua a do vestígio”. Por conseguinte, considera ser fundamental “vincular o Análogo ao jogo completo do Mesmo e do Outro, para dar conta da função essencialmente temporalizante da representância” (RICOEUR: 2010c, p. 265). Nessa perspectiva, Paul Ricoeur compreende que a relação de representância explicita a travessia do tempo pelo vestígio:

O vestígio, dissemos, significa sem fazer aparecer. É nesse ponto que a análise da representância toma a dianteira; a aporia do vestígio como “valendo pelo” passado encontra no “ver-come” uma saída parcial. Essa articulação resulta do fato de que a análise da representância, tomada globalmente em três momentos – Mesmo, Outro, Análogo – acrescenta à problemática da reinscrição do tempo fenomenológico no tempo cósmico a da distância temporal. Mas não a acrescenta de fora, pois, em última

instância, a distância temporal é o que o vestígio desfralda, percorre, atravessa (RICOEUR: 2010c, p. 265).

Sob uma interpretação analógica da relação de representância, Paul Ricoeur considera que a perspectiva de um “ser-come” dá à metáfora um alcance referencial que veicula uma pretensão ontológica: “o próprio ser tem de ser metaforizado na forma do ser-come..., para que se possa atribuir à metáfora uma função ontológica que não contradiga o caráter vivo da metáfora no plano linguístico, ou seja, sua capacidade de aumentar a polissemia inicial de nossas palavras” (RICOEUR: 2010c, p. 264). Em *A paixão segundo G.H.*, o caráter metafórico da perda da “terceira perna”, que fazia da personagem um tripé estável, assume uma função ontológica, na medida em que verificamos o nexo entre introspecção e exterioridade, em cujo processo observamos uma luta de G.H. para dar forma à desintegração de sua “montagem humana” (LISPECTOR: 1998e, p. 12).

Em *Metáfora viva*, no que tange ao caráter vivo da metáfora no plano linguístico, Paul Ricoeur (2005, p. 377) destaca a ideia de tensão, seja no enunciado, entre duas interpretações, bem como na função relacional da cópula entre identidade e diferença no jogo da semelhança, relacionada à própria referência e à pretensão do enunciado metafórico de atingir a realidade. Assim, o pensador enfatiza que a cópula não é somente relacional, uma vez que implica, pela relação predicativa, uma redescritção que possibilita uma refiguração do tempo pela narrativa. Assim, a tensão verificada ao longo da narrativa de *A paixão segundo G.H.*, com a perda da “terceira perna” da protagonista, compreende uma paixão verificada nos âmbitos da linguagem e do pensamento, conforme destaca a narradora: “Como pois inaugurar em mim um pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão” (LISPECTOR: 1998e, p. 15).

Em *A maçã no escuro*, Benedito Nunes considera que o caráter problemático da forma narrativa se apresenta por uma temática da linguagem; com isso, o crítico destaca que o itinerário de Martin compreende um caminho por entre palavras, numa peregrinação em círculo, que volta à linguagem comum: “Recusando o significado corrente, codificado, da palavra crime, à busca de palavras novas ou de novos significados para o seu ato, à luz dos quais reinterpreta um passado comprometedor, o herói apenas conquista, por toda identidade, uma máscara verbal, retórica” (NUNES: 1989, p. 51). Este conflito que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente, assinala “a contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance” (NUNES: 1989, p. 53). Assim, Benedito Nunes destaca que o “drama da linguagem” verificado na narrativa pode ser observado no desenvolvimento em câmera lenta da narrativa, cujos indícios são as interrogações abundantes, que “marcam as hesitações do narrador, dubitativo e perplexo quando coloca um novo elo hipotético” (NUNES: 1989, p. 53).

Em *A hora da estrela*, as interrogações do narrador Rodrigo S.M. reiteram o tom dubitativo e perplexo diante da personagem Macabéa, na construção da narrativa. Nessa perspectiva, ao discutir o jogo de identidade da narradora, Benedito Nunes enfatiza que o “drama da linguagem” se incorpora à forma narrativa, sob “o *feeling* do fracasso da linguagem”. Para o crítico, o jogo das identidades intercambiáveis em *A hora da estrela* aproxima a ficção da “mediação apaixonada, existencial, acumuladora de vários registros temáticos” (NUNES: 1989, p. 165); por conseguinte, enfatiza que a escritora abre o jogo da ficção e o de sua identidade como ficcionista, na medida “comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir,

demandará uma prévia meditação sem palavras e esvaziamento do eu” (NUNES: 1989, p.165).

Benedito Nunes, ao considerar o jogo de identidade da narradora convertida em personagem, que se estende à sua própria narrativa, enfatiza que este “espaço literário agônico” das narrativas de *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *A hora da estrela*, por exemplo, produz, entre a meditação apaixonada feita de lampejos, e a ficção propriamente dita:

o movimento dubitativo, dramático, de uma *escritura errante*, autodilacerada, à procura de sua destinação, como que impelida pelo ‘vago objeto do desejo’, descendo ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de improviso intérmino, no qual parece abolir-se distinção entre prosa e poesia, e que, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, novela ou romance. Cabe falar em *improviso* porque, tal como o *improptu* musical, a *escritura* se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou o escatológico) (NUNES: 1989, p. 169).

No que concerne às relações entre o sujeito-narrador e a personagem, Benedito Nunes destaca que as personagens clariceanas, pelo “naufrágio da introspecção”, descem “às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente” (NUNES: 1989, p. 168); por conseguinte, compreende que o discurso narrativo, no plano da ação romanesca, é que os une e que os separa, portanto estabelece o nexo entre linguagem e pensamento. Nesse sentido, cabe questionarmos, segundo a concepção de Roland Barthes (2004, p.67), a importância das “fontes instrumentais” da *escritura*, para a construção da narrativa, uma vez que “se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e inominável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a

Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor”.

Nessa perspectiva, a escritura de Clarice Lispector assemelha-se, pois, a um prisma¹, por meio do qual pensamos a própria condição humana, “pronto a vetorizar-se”, para além da própria identidade do escritor, o que reforça o seu “caráter embaraçoso”, em face da linguagem literária. Conforme considera Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 37), a escritura está presa entre dois tempos, a dois objetivos aparentemente contraditórios: “dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma). A auto-reflexividade da escritura implica em renunciar a um referente e a um destinatário exteriores”. Assim, verificamos na escritura de Clarice Lispector uma postura enquanto intelectual, bem como uma “modulação da fala e uma modalidade ética”, na medida em que escolhe uma área recôndita do ser humano, a introspecção, “no seio da qual decide situar a Natureza de sua linguagem” (BARTHES: 2004, p.14), o que vai além da própria identidade da ficcionista.

Conforme observamos em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (2010c, p. 328) enfatiza que o entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo repousa numa sobreposição recíproca, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história”, o que pode ser verificado, segundo Benedito Nunes, no jogo da ficção e da identidade da escritora Clarice Lispector como romancista. Paul Ricoeur (2010c, p. 328) questiona acerca das angústias e sofrimentos da criação artística: “O quase passado da voz narrativa não exerce sobre a criação romanesca uma coerção interna

¹ Conforme destaca o crítico e ensaísta Osman Lins (SILVA: 2000, p.242), “uma obra literária configura-se como um prisma, pronto a vetorizar-se, traduzível de vários modos pelos múltiplos olhares da íris humana”.

tanto mais imperiosa quanto menos se confunde com a coerção externa do fato documentário?”. Desse entrecruzamento, dessa troca de lugares entre a voz da narrativa e a do próprio autor, procede o que se convencionou chamar de “tempo humano”, onde se conjugam, na concepção de Paul Ricoeur (2010c, p. 328), “a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo”.

Assim, Paul Ricoeur discute acerca da ficcionalização da narrativa a serviço de uma representância do passado, a partir de uma relação circular: “A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história” (RICOEUR: 2010c, p. 325). O pensador considera que o “verossímil”, destacado por Aristóteles em sua *Poética*, compreende tanto as potencialidades do passado “real” quanto os possíveis “irrealis” da pura ficção. Por conseguinte, Paul Ricoeur (2010c, p. 327) enfatiza que, mesmo livre da imposição exterior da prova documentária, “é por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer a posteriori sua função libertadora”.

Em *A cidade sitiada*, sob o recurso da alegoria, verificamos um trânsito entre existência e linguagem, por meio do qual podemos observar um nexos verossímil entre realidade e ficção que nos permite pensar a representância da narrativa, por um lado, devido à mudança do tempo dos indivíduos, conforme enfatizada pelo crítico Benedito Nunes (1989, p.38); assim como, por outro lado, podemos analisar a modernidade e os processos de modernização das grandes metrópoles, sob um prisma benjaminiano, na medida em que, nesta perspectiva,

compreendemos uma crítica à concepção historicista do progresso, a partir de representações alegóricas do romance.

Conforme enfatiza Paul Ricoeur, a narrativa levanta o problema da verossimilhança quanto menos preocupada em refletir sua época numa perspectiva histórica ou sociológica direta, mesclada à sua função estética: “O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer” (RICOEUR: 2010c, p. 327). Nesse sentido, as narrativas de Clarice Lispector, ao estabelecerem um nexos entre os âmbitos da introspecção e da realidade histórica, desenvolvem reflexão sobre a condição humana em face das possibilidades do real, de forma que, conforme enfatiza Paul Ricoeur (2010c, p. 327), o universo ficcional libera certas possibilidades não realizadas do passado histórico: “o quase passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis escondidos no passado efetivo”.

No ensaio “Situação do escritor em 1947”, ao desenvolver reflexão sobre a sua geração, que começou a escrever “depois da derrota, ou um pouco antes da guerra”, o que reforça a “historicidade” presente em sua produção literária, Jean Paul Sartre (1993, p. 156) enfatiza que se manifestou uma distância entre o “mito literário e a realidade histórica”, que estaria, conforme destaca o pensador, dentro da tradição literária do século XIX: “em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório” (SARTRE: 1993, p. 158). Nesta perspectiva, o pensador reflete sobre a “condição sitiada” do homem em face do contexto de guerra, no qual se verifica um questionamento acerca dos limites da própria condição humana:

Por isso, seus escritores lhes ofereciam uma literatura de situações medianas. Mas nós não podíamos mais achar natural ser homens quando os nossos melhores amigos, se presos, só podiam escolher entre a abjeção e o heroísmo, isto é, entre os dois extremos da condição humana, para além das quais não há nada. Se covardes e traidores, tinham acima de si todos os homens; se heroicos, todos os homens abaixo de si. Neste último caso, que foi o mais frequente, era neles uma débil chama, que tentavam manter acesa sozinhos, concentrava-se toda no silêncio que opunham a seus carrascos; em volta deles só havia a grande noite polar do inumano e do não-saber, que eles sequer viam, que adivinhavam no frio glacial que os atravessava. Nossos pais sempre dispuseram de testemunhas e de exemplos. Para estes homens torturados, não havia testemunha nem exemplo. Foi Saint-Exupéry quem afirmou, durante uma missão perigosa: sou a minha própria testemunha. O mesmo se passava com eles: para um homem começa a angústia, o desamparo e o suor de sangue, quando só tem a si mesmo como testemunha: é então que bebe o cálice até as fezes, isto é, experimenta até o fim a sua condição humana (SARTRE: 1993, p. 163).

Na concepção de Jean Paul Sartre, não havia como desconsiderar, do processo de composição literário, o contexto das Grandes Guerras, no qual os limites da condição humana foram postos à prova, na medida em que o pensador, ao considerar a práxis “como ação na história e sobre a história”, enquanto “síntese entre a relatividade histórica e o absoluto moral e metafísico” (SARTRE: 1993, p. 176), compreende que o escritor exerce um ofício que exige um trabalho contínuo, um aprendizado, uma responsabilidade, ele é testemunha de si mesmo; portanto não escolhe a sua época, porém se posiciona em sua época a fim de revelar o mundo e os homens pelo empreendimento de “fazer a história”.

Para Jean Paul Sartre (1993, p. 168), a obra de Franz Kafka representava a condição humana, diante de um contexto em que se precipitou uma crise da linguagem: “Não se imita Kafka, não se refaz Kafka: era preciso extrair de seus livros um encorajamento precioso e ir procurar outra coisa”. O pensador enfatiza reconhecer os dramas de sua época, a partir das narrativas kafkianas, na medida em que as

personagens, conforme se verifica em *O Processo*, enfrentam os absurdos de um “processo perpetuamente em curso, que termina bruscamente e mal, cujos juízes são desconhecidos e inacessíveis, nos vão esforços dos acusados para saber de que são acusados, nessa defesa pacientemente arquitetada, por se voltar contra o defensor e figurar entre as provas da acusação” (SARTRE: 1993, p. 167).

Além do contexto específico da burocracia, da progressão da doença, da condição dos judeus na Europa Oriental, Jean Paul Sartre destaca que o universo ficcional kafkiano precisa ser lido no “movimento criador da evolução”, enquanto “uma reação livre e unitária ao mundo judaico-cristão da Europa central; os seus romances são a superação sintética da sua situação de homem, de judeu, de tcheco, de noivo recalcitrante, de tuberculoso etc., como era também o seu aperto de mão, o seu sorriso e o seu olhar que Max Brod admirava tanto” (SARTRE: 1993, p. 217).

Em *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*, Ernst Pawel (1986, p. 124) destaca que Kafka apresentava pontos positivos de que não tomara consciência, como a aparência jovial, embora sentisse vergonha do seu corpo alto e esguio; senso de humor fora do comum, com vastas reservas de um senso realista, raramente invocado em benefício próprio; desapego às coisas mundanas, o que despertava nas pessoas admiração. Não obstante, conforme enfatiza o biógrafo, o escritor apresentava uma “existência secreta” e “lutava por viver em dois mundos”:

A solidão cavernosa de sua existência secreta, embora raramente suspeitada, lograva fazer-se sentir nos gestos mais triviais de sua máscara pública. Kafka lutava por viver, ou, pelo menos, sobreviver em dois mundos ao mesmo tempo: como o estudante de direito judeu de classe média, na Praga da passagem do século, e como eremita subterrâneo acochado pelo mistério atemporal de sua inexplicável existência. E, enquanto estudante, agarrava-se ainda à crença de que esses dois mundos eram lugares distintos

e separados, de que a diferença entre o céu e o inferno era mais do que apenas uma distinção entre palavras, e de que, tendo a força necessária, ele conseguiria escapar de um mundo para o outro (PAWEL: 1986, p. 124).

Ernst Pawel inicia o ensaio biográfico do escritor destacando o monumento modesto de Franz Kafka, sob traços meditativos, na cidade de Praga, moldado em bronze negro e suspenso acima da linha do olhar, conforme se verifica o registro na placa que indica, na parede de um edifício na Rua Maisel, o testemunho de que o escritor “nasceu em Praga, foi enterrado em Praga e passou quase todos os quarenta e um anos de sua vida nessa cidadela de causas perdidas, a ‘mãezinha com garras’ que nunca afrouxou o controle sobre ele e que moldou sua visão de mundo” (PAWEL: 1986, p. 3). O biógrafo enfatiza que Franz Kafka crescera num estranho mundo, “ainda fincado na Idade Média, murado pelo mistério e pela lenda convertidos em pedra. A vista da janela de Kafka estendia-se por sobre séculos já decorridos, e cada caminhada, cada tarefa de rua conduzia o menino pelas arcadas abobadadas e pelas vielas tortuosas de um passado vingativo” (PAWEL: 1986, p. 3).

Em *Para uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, p. 19) enfatizam que o universo ficcional de Franz Kafka se assemelha a “um rizoma, uma toca”, que permite múltiplas concepções. Os pensadores destacam, em *O Castelo*, o retrato de um porteiro com a cabeça inclinada, com o queixo enfiado no peito, como uma modesta entrada, neste rizoma, constituída pela operação de ligação de duas formas relativamente independentes: “a forma de conteúdo ‘cabeça inclinada’, a forma de expressão ‘retrato-fotografia’ que se juntam no início do Castelo” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 20), quando a personagem K. se dirige ao dono do albergue:

À saída chamou a atenção de K. um retrato escuro, numa moldura escura, pendurado na parede. Já no seu pouso ele o havia notado, mas da distância

não tinha distinguido os pormenores e acreditava que o retrato propriamente dito fora removido da moldura e só se podia ver a rampa preta da parte de trás. Mas era de fato um retrato, como agora se evidenciava – o busto de um homem de cerca de cinquenta anos. Mantinha a cabeça tão afundada sobre o peito que mal se via alguma coisa dos olhos, a testa alta e pesada e o forte nariz adunco pareciam decisivos para essa inclinação. A barba cheia, esmagada no queixo em consequência da postura do crânio, reerguia-se embaixo. A mão esquerda estava espalmada sobre os pelos cerrados, mas não conseguia mais suspender a cabeça (KAFKA: 2008, p. 12).

Deleuze e Guattari destacam que o “bloqueio funcional” verificado na fotografia intocável, enquadrada, que já não pode usufruir de sua própria vista, proporciona uma neutralização do “desejo experimental”: “o desejo que já não pode gozar da sua própria submissão” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 20). Nessa perspectiva, a imagem do campanário, ao invés de agir como forma de arrefecimento do desejo, aguça-o, deslocando no tempo, desterritorializando-o, permitindo-lhe uma proliferação de conexões, fazendo-o passar por outras intensidades, conforme se verifica, na concepção guattaro-deleuzeana, com a sonoridade da narrativa que provém da torre do castelo: “ali soou um toque de sino alado e alegre, que pelo menos por um momento fez seu coração estremecer, como se o ameaçasse – pois o toque era também doloroso – a realidade daquilo a que incertamente aspirava” (KAFKA: 2008, p. 23).

Conforme enfatizam Deleuze e Guattari (2003, p. 24), o som aparece na narrativa como “uma matéria de expressão não formada que vai reagir sobre os outros termos”. Dessa forma, os pensadores consideram que a intensidade do som, em geral monótona, insignificante, apresenta-se como relevante, na narrativa kafkiana, na medida em que se encontra “continuamente em relação com a sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar

a uma sujeição ainda demasiado significante” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 24). Nessa perspectiva, a música se enreda continuamente num devir, ao passo que a narrativa se apresenta como uma máquina de expressão:

Uma máquina de Kafka é constituída por conteúdos e expressões formalizadas a diversos graus, assim como por matérias não formadas que nela entram e saem, e que passam por todos os estados. Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina; são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja necessário ter em conta vários fatores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira como os homens são eles próprios peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) em relação a ela (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26).

Deleuze e Guattari compreendem que o desejo é um procedimento, um processo que perpassa as linhas da narrativa que compõem a máquina de expressão de Franz Kafka, logo consideram as narrativas do escritor enquanto “experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas apenas protocolos de experiências” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26). Em *A cidade sitiada*, a narrativa alegórica, segundo Benedito Nunes (1989, p. 38), apresenta uma reflexão acerca “das mudanças do tempo dos indivíduos e das coisas que o rodeiam”. Enquanto “máquina de expressão”, a narrativa é constituída “por conteúdos e expressões, formalizados a diversos graus”, impulsionada pelas transformações do subúrbio em metrópole, bem como pelo desejo da personagem Lucrecia Neves, no que tange ao nexo entre introspecção e exterioridade.

Na constituição do rizoma narrativo kafkiano, verificamos que há um entrecruzamento de categorias que caracterizam a máquina de

expressão do escritor enquanto uma “literatura menor”, em relação ao sistema literário e ao cânone, uma vez que “as condições não são dadas numa enunciação individuada, pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da enunciação coletividade” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 40). Em *A cidade sitiada*, a narrativa alegórica, ao desenvolver reflexão sobre as transformações, por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo, apresenta uma postura que permite pensar a inscrição da narrativa no “entre-lugar”, segundo a perspectiva de Silvano Santiago (2000, p. 16), no que diz respeito ao discurso latino-americano, por apresentar uma geografia “de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência”.

Conforme consideram Deleuze e Guattari (2003, p. 41): “a deterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo da enunciação”. Nesse sentido, sob a perspectiva guattaro-deleuzeana, a máquina narrativa kafkiana integra em suas engrenagens questões fundamentais para pensarmos a condição humana, conforme se observa em *O Processo*: “No Processo, trata-se de novo de uma máquina determinada como máquina única de justiça, mas a unidade é de tal maneira nebulosa, máquina de influenciar, máquina de contaminação, já que há nenhuma diferença entre estar fora ou dentro” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26-27).

Para Walter Benjamin (1994, p. 150), “o mundo de Kafka é um teatro do mundo”. Ao destacar a capacidade invulgar do escritor de criar parábolas, o pensador adverte a prudência e circunspecção necessárias para se percorrer com desconfiança o interior dessas narrativas, uma vez que “não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluído que eles sejam o que representam” (BENJAMIN: p. 150). Para Walter Benjamin, conforme

ampliaremos a reflexão junto à concepção de Hannah Arendt, Kafka procura mostrar os limites dentro dos quais queria ser incluído entre os “homens comuns”. Benjamin considera que as histórias alegóricas kafkianas são transformadas em temas de reflexões intermináveis, na medida em que “priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais” (BENJAMIN: 1994, p. 147). Nesse sentido, em consonância com a concepção de Walter Benjamin no que concerne a uma histórica à contrapelo, Deleuze e Guattari (2003, p. 79) enfatizam que a enunciação da narrativa em Kafka compreende uma micro-política que põe em causa todas as instâncias, “acima das leis, dos Estados, e dos regimes”:

Por isso é que é tão deplorável, tão grotesco, de opor a vida à escrita em Kafka, de supor que ele se refugia na literatura por carência, por fraqueza ou impotência perante a vida. Um rizoma, uma toca, sim; mas, de maneira nenhuma um refúgio. A linha de fuga criativa arrasta consigo qualquer política, economia, burocracia ou jurisdição; suga-as, como o vampiro, para lhe extrair sons ainda incógnitos que pertencem ao futuro próximo – fascismo, estalinismo, americanismo, as forças diabólicas que estão a bater à porta. Porque a expressão precede o conteúdo e arrasta-o (na condição, claro, de não ser significante): viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior (GELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 78).

No ensaio “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze (1993, p. 11) considera que o ato de escrever não se limita à imposição de uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. Neste processo, há um inacabamento, no que compreende à matéria vivida ou vivível, trata-se de uma questão de devir que nos permite questionarmos os próprios limites da condição humana: “não devimos Homem, mesmo que o homem se apresente como uma forma de expressão dominante que pretenda impor-se a toda a matéria (...). A vergonha de ser um homem: haverá melhor razão de escrever?” Para Deleuze (1993, p. 15), uma literatura menor compreende um agenciamento coletivo, por meio do

qual se verifica um “devir-outro da língua”, uma minoração da língua maior, que se escapa do sistema canônico dominante, ao apresentar uma possibilidade de vida: “Kafka fazia dizer ao campeão de natação: eu falo a mesma língua que vós, e porém não percebo uma palavra daquilo que dizeis. Criação sintáctica, estilo, é este o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que tenham valor fora dos efeitos de sintaxe em que se desenvolvem” (DELEUZE: 1993, p. 17).

No que concerne ao entrecruzamento ficção e realidade, as escritas de Franz Kafka e Clarice Lispector apresentam o caráter rizomático, por meio dos quais as linhas de fuga criativa são congregadas, tal como um prisma, na concepção de Osman Lins (apud SILVA: 2000, p.242), “pronto a vetorizar-se, traduzível de vários modos pelos olhares da íris humana”. Para Barthes (2004, p. 18), “a escrita fica encarregada de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins”. Assim, pela unidade e pela sombra de seus signos, na qual se encontram zonas de infra ou de ultralinguagem, Roland Barthes considera que a imagem de uma palavra é construída bem antes de ser inventada; por conseguinte, a escritura “está sempre enraizada num mais além da linguagem, desenvolve-se como um germe e não como uma linha, manifesta uma essência e ameaça com um segredo, é uma contra-argumentação, intimida” (BARTHES: 2003, p. 18).

Roland Barthes (2004, p. 18) considera que há, no fundo da escrita, “uma ‘circunstância’ estranha à linguagem”, na qual se encontra uma ambiguidade de um objeto que pode ser ao mesmo tempo linguagem e coerção: uma paixão da linguagem, como na escrita literária; ou mesmo uma “ameaça de uma penalidade”, como nas “escritas políticas”; portanto, a escritura está voltada para “uma vertente secreta da linguagem”, na qual são verificadas “as experiências dos sentidos e da vida comum”. Assim, Clarice Lispector e Franz Kafka exercem

significativa importância para compreendermos a condição humana, na sociedade hodierna, na medida em que escolheram pelo compromisso de desenvolverem suas escrituras enquanto “ato de solidariedade histórica” (BARTHES: 2003, p. 13). Em cada escritura, verificamos, pois, a verticalidade do estilo de cada escritor, inerente ao qual percebemos a experiência que subjaz a realidade formal.

Conforme enfatiza Hannah Arendt (2012, p. 122), não há língua que apresente um vocabulário pronto para as necessidades da atividade espiritual: “todas tomam seu vocabulário de empréstimo às palavras originalmente concebidas para corresponder ou a experiências dos sentidos, ou a outras experiências da vida comum”. Assim, ainda que sob uma “condição de manca”, conforme destacada pela narradora, na crônica “A condição humana”, verificamos, na escritura de Clarice Lispector, um Valor inerente à forma literária, na qual se inscrevem, conforme considera Roland Barthes (2004, p.10-11), os “grandes temas verbais da existência”, sob uma “dimensão vertical e solitária do pensamento”. Desta parte privada do ritual da escrita, o estilo se ergue das “profundezas míticas do escritor e se expande para além de sua responsabilidade”. O nexos entre pensamento e linguagem, na poética clariceana, apresenta o paradoxo, conforme destacado por Wittgenstein, da máxima simplicidade da linguagem, enquanto “correlato singular, uma imagem, do mundo”, bem como se verifica o fracasso do processo de representação, em face de sua pequena e constrangida condição diante de “uma ordem *a priori* do mundo, a das possibilidades” (WITTGENSTEIN: 2014, p. 67-68).

2

“KAFKA E O HOMEM COMUM SOB AS MÁSCARAS FICCIONAIS CLARICEANAS”

No ensaio “Franz Kafka: uma reavaliação: por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte”, Hannah Arendt desenvolve reflexão sobre a construção das personagens kafkianas, a partir das narrativas *O processo* (1925) e *O castelo* (1926), na medida em que os heróis kafkianos “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2016, p. 103). Nessa perspectiva, no perfil dos heróis kafkianos, a pensadora considera que há um modelo de “homem comum”, destituído de genialidade e de uma aura peculiar. Para a pensadora, a simplicidade e a fácil naturalidade de sua linguagem podem indicar que a modernidade e a dificuldade da obra de Kafka contrastam “com a complexidade moderna da vida interior, que sempre busca técnicas novas e originais para expressar sentimentos novos e originais” (ARENDR: 2008, p. 96). Assim, Hannah Arendt enfatiza que, ao longo de sua obra, o escritor procurou construir “um mundo de acordo com as necessidades e dignidades humanas”:

Kafka parece tão moderno e, ao mesmo tempo, tão estranho entre seus contemporâneos no mundo do anteguerra exatamente porque se recusava a sujeitar-se a qualquer acontecimento (por exemplo, não queria que lhe “acontecesse” casar, como ocorre com a maioria); não gostava do mundo que lhe era dado, nem da natureza (cuja estabilidade só existe enquanto nós “a deixamos em paz”). Ele queria construir um mundo de acordo com as necessidades e dignidades humanas, um mundo onde as ações do homem são determinadas por ele mesmo, guiado por leis humanas e não por forças misteriosas que emanam do alto e das profundezas. Além disso, seu desejo

mais intenso era fazer parte de um mundo desses – não estava preocupado em ser um gênio ou a encarnação de algum tipo de grandeza.

Naturalmente isso não significa, como às vezes afirmam, que Kafka fosse modesto. Foi ele que, com autêntica surpresa, um dia anotou em seu diário: “Toda frase que escrevo já sai perfeita” – o que é uma simples afirmação da verdade, mas certamente não foi feita por um indivíduo modesto. Ele não era modesto, era humilde (ARENDR: 2008, p. 107).

Hannah Arendt considera que, para se construir um mundo livre das aparições sangrentas, como viria a acontecer com as Grandes Guerras, com as práticas de degradação e extermínio do humano, nos regimes totalitários, necessário se faria “esperar a destruição de um mundo mal construído” (ARENDR: 2008, p. 107). Embora o pesadelo kafkiano fosse uma possibilidade real, Hannah Arendt destaca a característica de “irrealidade” presente nas narrativas, uma vez que os heróis kafkianos sequer têm nome, “certamente não são pessoas que encontraríamos num mundo real, pois carecem de todas as características miúdas e supérfluas que, somadas, compõem um indivíduo concreto” (ARENDR: 2008, p. 102). Assim, como observa a pensadora, os funcionários de *O castelo* e *O processo* demonstram uma identificação total com seus empregos, numa luta por uma perfeição sobre-humana, não se admitindo a possibilidade humana do erro, a desempenhar sua função, conforme observa a pensadora, como se fosse inumano: “Kafka nos apresenta já o resultado desse processo, porque a única coisa que importa é o resultado. A competência absoluta é o motor da máquina em que estão presos os heróis kafkianos, insensível e destrutiva, mas que funciona sem atrito” (ARENDR: 2008, p. 103).

Nessa perspectiva, Hannah Arendt, em consonância com o pensamento de Walter Benjamin (1994, p.226), questiona a concepção historicista de progresso. Walter Benjamin (1994, p. 227) enfatiza que recusar a ideia de uma obtusa fé no progresso, da confiança no “apoio

das massas” e da subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos de “uma concepção de história que recusa toda cumplicidade” de uma ruidosa concepção historicista linear e idealizada de progresso. Assim, Hannah Arendt discute as “estruturas ruidosas” verificadas no universo ficcional de Franz Kafka, destacando a imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee, para pensar uma sociedade em dissolução, que “acompanhava cegamente o curso natural da ruína”, fundamentada numa concepção de progresso:

As ditas profecias de Kafka são apenas uma análise sóbria das estruturas subjacentes que hoje vieram à luz. Essas estruturas ruidosas foram sustentadas, e o próprio processo da ruína foi acelerado, pela crença, quase universal em sua época, num processo necessário e automático ao qual o homem deve se submeter. As palavras do capelão da prisão em *O processo* revelam a fé dos burocratas como uma fé na necessidade, da qual eles são os funcionários. Mas, como funcionário da necessidade, o homem se torna um agente da lei natural da ruína, com isso se degradando ao nível de um instrumento natural de destruição, a qual pode ser acelerada pelo uso pervertido das capacidades humanas (ARENDR: 2016, p. 101).

Para Tania Carvalhal (1973, p. 19), o universo ficcional de Franz Kafka, pela sua arte, foge aos limites que normalmente a restringiriam, como as questões relacionadas à vida do escritor. Ainda que não intencional, a ensaísta enfatiza que “a crise de Franz Kafka configurar-se-ia como a do homem moderno (CARVALHAL: 1973, idem), sobretudo no que concerne à ambivalente solidão e angústia pessoal do homem consciente, enquanto “drama universal da condição humana”. Por conseguinte, por meio da propaganda e da monopolização da expressão da verdade realizada pelos sistemas burocráticos, realizada pelos regimes totalitários, as imagens das “estruturas ruidosas” de uma realidade que estava por vir com as Grandes Guerras vão assemelhar-se às imagens da narrativa kafkiana, o que reforça a análise sóbria do

escritor em relação ao seu tempo, como “aquele que dormira ‘de olhos abertos’”, conforme enfatiza Tania Carvalhal (1973, p. 17), no que concerne à semelhança entre as imagens do mundo e as imagens da narrativa kafkiana: “Tudo começará a se tornar familiar: o ilógico, o irracional, o absurdo. E a obra de Kafka, elaborada 20 anos antes, parecerá ser o produto deste momento histórico”.

Em *Da Revolução*, Hannah Arendt (1988, p. 68) enfatiza que o sentimento de compaixão permite eliminar a distância existente nas relações humanas, portanto consolida-se como força impulsionadora, lastro para o modelo de “homem comum” verificado nos perfis dos heróis kafkianos. Hannah Arendt discute a singularidade da condição humana partindo da reflexão do conflituoso diálogo entre os irmãos Aliócha e Ivan Karamazov, por meio do qual reflete sobre a condição de liberdade e livre arbítrio, no capítulo “O Grande inquisidor”, o que consideramos imprescindível para a compreensão do “kafkiano”. Assim, a pensadora estabelece comparação entre a silenciosa compaixão de Jesus Cristo e a eloquente piedade do Inquisidor de Sevilha, lenda¹ cuja ação se passa no século XVI, sob narrativa alegórica acerca de uma suposta segunda descida de Jesus à terra:

o pecado do Grande Inquisidor foi que ele, assim como Robespierre, foi ‘atraído para *le homme faible*’, não apenas por essa atração indiscernível da avidez do poder, como também por haver despersonalizado os sofredores,

¹ Para Joseph Frank (2007d, p. 547), ainda que Dostoiévski não faça referência às fontes da Lenda, são fundamentais os relatos do Novo Testamento que dizem respeito às três tentações de Cristo pelo Demônio. Quanto ao caráter do Grande Inquisidor, “a encarnação do despotismo e tirania espirituais sobre a consciência humana, pode-se encontrar seu protótipo em outra peça de Schiller, *Don Carlos*, que Mikhail Dostoiévski traduziu na década de 1840. No entanto, o Grande Inquisidor de Dostoiévski é muito mais humanizado do que o de Schiller. Na peça, não existe um único traço de compaixão pela humanidade que transmita tão grande pátos à personagem de Dostoiévski; em Schiller não é o Inquisidor, mas o marquês de Posa, que mostra essas emoções. A peça, porém, apresenta a mesma justificativa para a existência do mal no mundo. Essa resposta é dada na grande cena em que o marquês de Posa tenta convencer o rei Filipe de Espanha a conceder liberdade de consciência a seus súditos protestantes da Holanda”.

englobando a todos a um só aglomerado – o povo *toujours malheureux*, as massas sofredoras etc. Para Dostoievski, o sinal de divindade de Cristo foi sua capacidade de sentir compaixão por todos os homens em sua singularidade, isto é, sem reuni-los em alguma entidade geral, como, por exemplo, a humanidade sofredora” (ARENDDT: 1988, idem).

No capítulo “O Grande Inquisidor”, de *Os Irmãos Karamazov*, Jesus Cristo retorna à condição humana em meio à fúria da Inquisição, que queimara, em nome de Deus, centenas de “heréticos” na fogueira. Na narrativa, Jesus é reconhecido pelo povo, após realizar milagres, bem como pelo próprio Inquisidor, que o manda prender. O Grande Inquisidor não perde a oportunidade de torturá-lo e passa a contestar a assustadora realidade da fogueira inquisitória, ao enfatizar a revolta contra o sofrimento sem culpados e contra o terror de uma realidade que lhe permite questionar a existência de Deus, na medida em que observa que “tudo é permitido” pelas autoridades da Inquisição. Por conseguinte, verificamos que a tensão narrativa se acentua na medida em que Ivan Karamazov desenvolve reflexão acerca dos dramas da existência, sobretudo no que tange ao livre-arbítrio:

Nisto Tu tinhas razão, porque o segredo da existência humana consiste não somente em viver, mas ainda em encontrar motivo para viver. Sem uma ideia nítida da finalidade da existência, prefere o homem a ela renunciar e se destruirá em vez de ficar na terra, embora cercado de montes de pão. Mas que aconteceu? Em lugar de te apoderares da liberdade humana, Tu ainda a estendeste! Esquece-Te então de que o homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir o bem do mal? Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso. E em lugar de princípios sólidos que teriam tranquilizado para sempre a consciência humana, Tu escolheste noções vagas, estranhas, enigmáticas, tudo quanto ultrapassa a força dos homens e com isso agiste como se não o amasses, Tu, que viera dar tua vida por eles! Aumentaste a liberdade humana em vez de confisca-la e assim impuseste para sempre ao ser moral os pavores dessa liberdade. Querias ser livremente amado, voluntariamente seguido pelos homens fascinados. Em lugar da dura lei antiga, o homem

devia doravante, com coração livre, discernir o bem do mal, não tendo para se guiar senão Tua imagem, mas não previas que ele repeliria afinal e contestaria mesmo Tua imagem e Tua liberdade, esmagado sob essa carga terrível: a liberdade de escolher? (DOSTOIÉVSKI: 1964, p. 701-702).

Em “O Grande Inquisidor”, a ação silenciosa de Jesus, na condição de Prisioneiro, tanto surpreende quanto cala o inquisidor: “o Prisioneiro aproxima-se em silêncio do nonagenário e beija-lhe os lábios exangues. É toda sua resposta. O velho estremece, seus lábios tremem, vai à porta, abre-a e diz: ‘Vai-te e não voltes mais... nunca mais!’” (DOSTOIÉVSKI: 1964, p. 708). Por conseguinte, a narrativa permite pensarmos o livre-arbítrio, na medida em que o habitual² é desestabilizado, na escolha de Jesus Cristo pelo modelo de “homem comum”, pela compaixão a cada ser humano, em sua singularidade. Na concepção de Hannah Arendt, o modelo de “homem comum”, verificado na poética de Franz Kafka, compreende um “ideal de humanidade”, concebido com a intenção de prescrever uma norma para a sociedade, a fim de enfrentar os dramas da condição humana: “Tal como o ‘homem esquecido’ dos filmes de Chaplin, o ‘homem comum’ de Kafka foi esquecido por uma sociedade que se divide entre humildes e figurões. Pois o motor de suas atividades é a boa vontade, contrastando com o motor da sociedade à qual ele não se ajusta, que é a funcionalidade” (ARENDR: 2016, p. 103).

² Hannah Arendt (s.d., p. 101-102), em sua Tese de Doutorado *O conceito de amor em Santo Agostinho*, enfatiza que: “No hábito, a vida pertence àquilo de que um dia se apoderou, é abandonada ao seu próprio passado, que é, justamente, o pecado (*peccatum*). Mas a essa lei do pecado (*lex peccati*) opõe-se a origem do pecado que é a de persistir na sua própria vontade: “mas como o gênero humano se dobra ao peso não do próprio desejo, mas sim do seu hábito...” A tendência para o pecado provém mais do hábito do que da própria libido, e isto porque no hábito, o mundo tal como o homem o constituiu na concupiscência, encontra-se em certa medida consolidado. Na procura do seu próprio ser, a criatura procura a segurança (*securitas*) da sua existência. Dissimulando o limite extremo da existência, assimilando hoje e amanhã ao que era ontem, o hábito dá à vida que se agarra ao falso passado a má segurança (*mala securitas*). Esta tendência (*proclive esse*) vem do facto de ser depois do mundo. O gênero humano, virado para a sua própria origem, para o limite extremo do seu próprio passado, é levado a apoderar-se do falso antes, falso, porque não é aquilo-de-que-provém a própria existência. O hábito, prendendo-se sempre ao passado, mostra justamente que a própria vontade peca desde a origem, uma vez que esta só instaurou o hábito para aí encontrar a quietude face à morte, o indicador da vida humana criada, dependente”.

Em *Crime e Castigo*, o estudante Raskolnikov, após o crime a machadadas contra o crânio da usurária Aliona Ivanovna e de sua irmã Lisavieta, discute a pretensa divisão entre “humildes e figurões”, no seu artigo “Acerca do crime”, na gazeta “Palavra Periódica”, defendendo a sua polêmica tese da existência de pessoas ordinárias e extraordinárias, bem como contesta o determinismo social, o que pode ser observado através da discussão com as personagens Razumikin e Piotr Porfiri:

Quanto à minha divisão dos seres em ordinários e extraordinários, convenho que é um pouco arbitrária, mas ponho de parte a questão de egoísmo, que não faz nada ao caso. Simplesmente julgo que, no fundo, o meu pensamento é justo. Quero estabelecer o princípio de que a natureza divide os homens em duas classes: uma inferior, a dos ordinários, espécie de matéria, tendo por única missão reproduzir-se; e outra superior, compreendendo os homens que têm o dever de lançar no seu meio uma palavra nova. As subdivisões apresentam traços bem característicos (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 280).

As ideias de Raskolnikov, além de contestarem o ideal historicista do progresso determinista, que não tem, como afirma ironicamente, o “mérito da novidade”, contrastam dialeticamente questões morais e psicológicas que giram em torno dos crimes cometidos pelo jovem intelectual, de pretensões napoleônicas, contra a velha usurária, que personifica o sistema que o oprime, e contra a sua irmã, a qual se viu obrigado a matar. Para justificar o seu ato, Raskolnikov busca legitimar, entre seus valores, o direito ao crime aos homens extraordinários, entre os quais cita Licurgo, Sólon, Napoleão Bonaparte, Isaac Newton, homens singulares, entre os quais pretendia se enquadrar, “por lançarem no seu meio uma palavra nova”: “O primeiro grupo é senhor do presente, e o segundo é senhor do futuro. Um conserva o mundo, multiplica-lhe os habitantes; o outro move o mundo e o dirige” (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 281).

Na concepção de Joseph Frank (2003, p. 148), sobre o protagonista de *Crime e Castigo*, podemos verificar que “os traços morais e psicológicos de sua personagem incorporam, de um lado, a bondade instintiva, a compaixão e a piedade e, de outro, um egoísmo orgulhoso e idealista que se degradou num desdém insolente pelo rebanho submisso.” Subjacente aos anseios napoleônicos de Raskolnikov, a narrativa, além do drama do crime da protagonista, apresenta o “homem comum” em situações de degradação do humano, como pode ser observado pela precariedade da condição de Marmeladov, sustentado pelo autossacrifício da filha Sônia, que se prostitui, bem como observamos um conflito decorrente de situações familiares, com o repugnante casamento, por finalidades meramente interesseiras, da irmã Dunia com Lujin, um advogado com um alto cargo no setor público, repleto de um senso esmagador de sua própria importância.

Em *Crime e Castigo*, o nexos entre introspecção e exterioridade se desenvolve, por meio da personagem Raskolnikov, na medida em que se intensifica o próprio dilema entre o ser ou não ser extraordinário, um homem digno de ser imortalizado no bronze, tal qual Napoleão; ou ordinário, o mais comum dos mortais. Esta condição se apresenta, na narrativa, por meio de um autoconhecimento, proporcionado pelo contato com a condição ordinária, mísera do Outro. O ápice desse desvelamento acontece logo após a leitura do Evangelho referente à ressurreição de Lázaro, partilhada com Sonia, uma “ordinária” aos olhares da sociedade. Como enfatiza Joseph Frank (2003, p. 185-186), a ressurreição de Lázaro oferece a possibilidade da própria ressurreição moral:

Dostoiévski descreveu aqui o conflito entre os imperativos intransigentes do amor cristão e a reivindicação de uma justiça social mais equitativa. Temos, de um lado, a ética do ágape cristão, o sacrifício total, imediato e incondicional do eu que é a lei da existência de Sonia (e o valor mais alto do

próprio Dostoievski); e, de outro, a ética utilitarista racional de Raskolnikov, que justifica o sacrifício dos outros em nome do bem social comum.

A confissão de Raskolnikov a Sonia atinge culminância no “Epílogo”, a partir do qual verificamos uma possível conversão da protagonista por meio de um arrependimento sincero. Nesta ocasião, percebe-se, após já condenado à prisão na Sibéria por oito anos, uma inquietação em meio a uma vontade de redimir-se, bem como de um sentimento de frustração, de derrota do pretense protagonista: “o que o tortura é não conseguir ver defeito em sua teoria, mas encontra-o em si mesmo” (FRANK: 2003, p. 200). Raskolnikov procura um novo sentido para a vida em sua nova condição, após uma travessia penosa, ao reconhecer que não era um “ser extraordinário”. Das pretensões outrora napoleônicas, resta-lhe a busca de si, cuja revelação, não obstante, exige renunciar ao próprio egoísmo, ou mesmo humilhar-se, para, enfim, buscar no outro a felicidade, uma realização pessoal por meio do amor ao próximo, o que acontece ao final da narrativa, quando Raskolnikov se ajoelha diante de Sonia:

Subitamente e sem que ele mesmo soubesse como, uma força invisível lançou-o aos pés da moça. Abraçou-lhe os joelhos, chorando. No primeiro momento ela ficou assustada e pálida. Levantou-se vivamente e a tremer olhou para Raskolnikov. Mas bastou-lhe esse olhar para compreender tudo. Uma felicidade imensa se via nos seus olhos radiantes; não podia já duvidar de que ele a amava com um amor infinito, finalmente... Quiseram falar, mas não puderam. Tinham lágrimas nos olhos. Estavam ambos pálidos, mas no seu rosto brilhante já a luz de uma renovação, de um renascimento completo. O amor regenerava-os, o coração de um encerrava uma fonte de vida para o outro. Resolveram esperar. Tinham ainda sete anos de Sibéria; de que sofrimentos intoleráveis e de que doce felicidade devia ser preenchido para eles esse tempo! Mas ele tinha ressuscitado, sentia-o no seu ser, e Sonia – Sonia só vivia da vida de Raskolnikov (DOSTOIEVSKI: 1998, p. 560).

Na concepção de Bradbury (1989, p. 20), Raskolnikov comete um crime moderno e sofre um castigo moderno, visto que o seu pretense ato de coragem e de busca por “fazer um gesto novo” implicaria também em sua autodestruição, a qual pode ser verificada, entre tantas abordagens, como o mais profundo romance policial, no qual “o trabalho de investigação do crime implica a busca implacável de motivos e o verdadeiro detetive é o próprio criminoso; como um “thriller metafísico, que analisa a própria natureza do pecado”; como uma história de orgulho trágico; bem como “uma visão penetrante do niilismo e egotismo do mundo moderno, em que o super-homem moderno tenta ir além do império do bem e do mal” (BRADBURY: 1989, p. 51).

Bradbury (1989, p. 27) destaca que *Crime e Castigo* pode ser considerado o primeiro romance moderno, “um livro que indicou o conflito e a crise do espírito da época”. Na narrativa, o nexos entre introspecção e exterioridade são decorrentes da tentativa de Raskolnikov libertar-se das amarras do pensamento, da fé, da moral, o que se torna uma realidade terrível: “o romance diz respeito à transformação do inimaginável em real, de desconexão e conexão, de eventos aleatórios em realidades humanas, de pensamentos em atos, de atos imaginados em atos de alguém” (BRADBURY: 1989, 55). Nessa perspectiva, compreendemos que o embate de concepções de Raskolnikov, ao se reconhecer em sua condição de “ordinário”, estabelece consonância com o perfil de “homem comum” dos heróis kafkianos, destacado por Hannah Arendt, bem como apresenta uma ligação do individual, por meio da personagem, com o imediato coletivo, responsável por problematizar uma representação dominante, global e abstrata, peculiar à concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 41) sobre uma “literatura menor”.

A partir do caráter alegórico e mítico do universo ficcional kafkiano, o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional permite verificarmos o dinamismo da desterritorialização do discurso nas narrativas de *O Processo* e *O Castelo*, na medida em que o perfil kafkiano de “homem comum” questiona os fundamentos despóticos do aparelho autoritário do Estado. Os perfis kafkianos, na perspectiva de Hannah Arendt, assumem uma condição ordinária na narrativa, semelhante à que se reconhece Raskolnikov, no “Epílogo” de *Crime e Castigo*. Nos diários e cartas de Franz Kafka, para além do âmbito ficcional, é possível encontrar uma reflexão acerca das imagens que apontam “os problemas em germe no seu tempo e em sua condição” (CARVALHAL: 1973, p. 19). Em seus Diários, em texto datado de 21 de agosto de 1913, ao planejar uma correspondência ao pai de sua noiva Felice, Franz Kafka enfatiza que a literatura compreende a sua vocação, um espaço de expressão que contrasta com o insuportável convívio social, tanto familiar quanto profissional:

O meu emprego é-me insuportável pelo fato de contrariar o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa, o meu emprego jamais poderá atrair-me, apenas poderá ao invés disso destruir-me inteiramente. Não estou longe de o ser. Estados nervosos da pior espécie dominam-me incessantemente e este ano, inteiramente cheio de preocupações e de sofrimentos acerca do meu futuro e do de sua filha, veio provar totalmente a minha falta de resistência. Poderia indagar-me a razão pela qual não deixo este emprego – não tenho fortuna – e por que não tento tirar a minha subsistência dos meus trabalhos literários. Apenas poderia então apresentar esta mísera resposta de que não disponho dessa força e que, na proporção em que posso encarar o meu estado em toda a sua extensão, há maiores possibilidades de que o meu emprego me destrua, é certo, com muita rapidez.

Estabeleça desde já a sua comparação com esse espécime saudável, alegre, natural e forte que é sua filha. Mesmo que lhe tenha repetido em cerca de quinhentas missivas, mesmo que tenha tentado acalmar-me com um não, é

certo que sem fundamento convincente, tanto quanto me é dado prever, persiste a conclusão de que ela será desventurada comigo, necessariamente. Não é somente em razão de minha condição social, porém muito mais em razão de minha mesma natureza, pois sou um sujeito introspectivo, taciturno, insociável, descontente, sem poder designar isso como uma desventura, pois não é senão um reflexo do seu objetivo. De modo como eu vivo em minha casa poderão pelo menos tirar-me conclusões. Pois bem, em meio à minha família, entre os melhores e os mais carinhosos seres, vivo mais alheio do que um estranho. No decorrer destes últimos anos, não troquei vinte palavras por dia com a minha mãe, não troquei senão cumprimentos com o meu pai. Com respeito às minhas irmãs casadas e aos meus cunhados, jamais lhes dirijo a palavra, embora não esteja zangado com eles. A razão é simples, nunca lhes tenho nada a dizer. Tudo quanto não seja literatura enoja-me e torna-se detestável para mim porque me importuna ou entrava, mesmo que seja hipoteticamente. É por essa razão que eu sou destituído de qualquer sentimento de vida em família, no máximo não possuo senão do de observador. Não possuo qualquer sentimento de parentesco, e considero de modo formal as visitas como malignidades que dirigem contra mim (KAFKA: 2000, p. 96).

Conforme destaca o biógrafo Ernst Pawel (1986, p. 304), após ter tentado e fracassado na tentativa de matrimônio, Kafka decidiu deixar o emprego, mudar-se de Praga, instalar-se em Berlim e sustentar-se com seus textos, uma vez que não vira mais sentido em permanecer na carreira burocrática. Ainda em Marielist, em 22 de julho de 1913, o escritor rascunhou carta aos pais para explicar com detalhes a sua decisão. Não obstante, mesmo que Franz Kafka estivesse autoconfiante e com maturidade crescente, fora surpreendido pelo acontecimento da Guerra: “Exatamente no dia seguinte, 23 de julho, a Áustria apresentou um ultimato à Sérvia. Três dias depois, Kafka voltou para Praga. No dia 28, a Áustria declarou guerra à Sérvia” (PAWEL: 1986, p. 304).

Ernst Pawel (1986, p. 309) enfatiza que a ideia de que as catástrofes não afetaram a Franz Kafka era “um mito de sua própria autoria”. Nas narrativas kafkianas, verificamos mais uma tentativa de compreensão

do âmbito introspectivo do que perspectivas de futuro: “um obsessivo auto-exame que o levava implacavelmente para além do eu, penetrando nas profundezas obscuras que não são acessíveis à razão, onde a verdade se dissolve num nexo de ambiguidades e o irracional dá origem a uma inexorável lógica própria – o silogismo da paranoia” (PAWEL: 1986, p. 312). Para Ernst Pawel (1986, *idem*), em *O Processo*, a narrativa compreende “um interjogo estonteante de sentidos multifacetados cujo desenrolar se transforma, ele próprio, num primeiro passo vital por uma estrada que não tem fim na experiência humana”:

Ao narrar a luta de Joseph K. para descobrir a natureza de sua culpa, a identidade de seus juízes, a letra da lei, e seus esforços obstinados de opor a razão e o senso comum à lógica impecável de uma sentença baseada num veredicto que ultrapassa a compreensão racional, Kafka demoliu silenciosamente, sem alarde, sem extravagâncias estilísticas ou excessos verbais, as certezas sólidas e aceitas como verdades no realismo do século XIX, com seus contrastes em branco e preto e seus contornos claramente definidos, de um modo não diferente daquele com que a física pós-newtoniana havia começado a dismantelar as noções corriqueiras sobre a matéria e dissolvera o mundo familiar dos objetos sólidos num *continuum* espaço-temporal regido por forças de potencial aterrorizante. De fato, ele praticamente demoliu a estrutura do próprio romance, ao perseguir essa busca no âmbito do universal, sem jamais perder de vista o específico, o detalhe mais diminuto do gesto ou da aparência, até que as provas do processo contra Joseph K. fossem suficientes para justificar duplamente qualquer veredicto, não só contra o acusado como também, com força pelo menos idêntica, contra seus juízes. É essa ambiguidade dinâmica, produto de uma ambiguidade autêntica e profunda, e não de mistificação intelectual, que abre o romance a uma multiplicidade de interpretações, ao mesmo tempo e que barra qualquer pretensão de uma leitura definitiva (PAWEL: 1986, *idem*).

Nessa “ambiguidade dinâmica”, verificada no limiar entre o histórico e o ficcional, conforme destaca Ernst Pawel (1986, *idem*), “prosseguir no processo até o fim, levá-lo até o supremo tribunal, ultrapassa as forças e os limites de qualquer vida humana”. O biógrafo

ênfatisa que a luta de Joseph K., tão incapaz de soluções de compromisso quanto as de Franz Kafka, no que concerne a chegar à fé por meio da razão, deve sua inspiração principalmente à tensão verificada na busca de um equilíbrio precário entre estes opostos essencialmente irreconciliáveis:

A obediência ao espírito da lei pressupõe o conhecimento de sua letra. Mas o conhecimento gera dúvida, e a letra da lei começou a produzir as ambiguidades infinitas de seu espírito, tornando-se a interpretação uma tarefa para a vida inteira, um “processo” interminável para o qual cada geração contribuiu com sua parcela, ampliando e aprimorando as interpretações das anteriores, empilhando comentário sobre comentário *ad infinitum* – um estilo de vida pelo qual a razão procura justificar a fé (PAWEL: 1986, p. 313).

Ernst Pawel (1986, *idem*) destaca que a linguagem compreende uma questão significativa para os judeus: “Viver e morrer como membro da tribo significava a estrita observância da Palavra de Deus feita lei. Os transgressores pereciam uma morte solitária no deserto, duplamente expulsos, assistidos pelos abutres”. Conforme ênfatisa Luiz Costa Lima (2005, p. 302), no universo ficcional kafkiano, verifica-se uma inseparabilidade do ético com o estético: “a indeterminação de uma Lei cuja existência entretanto se presume é capaz de tornar o agente, por mais revestido que seja de bons propósitos, em carrasco. Transpondo para o caso da ficção, este quadro impedirá a identificação do receptor com os sofrimentos do protagonista”. Para o crítico, a indeterminação da lei, em *O Processo*, possibilita uma instabilidade semântica, na medida em que não podemos negar uma inquietação religiosa na obra kafkiana quanto não podemos tomá-la como seu centro de convergência, ambos os caminhos serviriam para uma estabilidade interpretativa:

Tanto na modernidade, como antes dela, a reflexão filosófica se empenhara em estabelecer a rocha firme em que talhasse seus conceitos. Era destes que

dependia a homogeneidade da experiência e, em consequência, a estabilidade de sua interpretação. Quando, nos tempos modernos, este esforço se cumpre a partir da noção de uma individualidade subjetivamente orientada tem-se menos um gesto radicalmente novo do que mais difícil, pois que há de se edificar a partir de um elemento, o eu, impalpável e invisível. Embora se acusando de não ter talento especulativo, Kafka corrói as certezas que a modernidade acumulara. Ele não discute que em algum lugar exista a Lei, o núcleo duro e homogeneizador de cuja contemplação adviria a interpretação correta dos fenômenos; apenas confere, entre terror e conformismo, que ela não é acessível ao viajante. Sua prática objetivante então o impede de se pôr na posição de vítima (LIMA: 2005, p. 302-303).

Para Luiz Costa Lima (2005, p. 302), o universo ficcional de Franz Kafka não se contém em limites pessoais, bem como não se reflete “em uma visão que então seria adocicada de seu tempo”. Conforme observa Hannah Arendt, por meio da personagem K., o homem se torna um agente da lei natural da ruína, um funcionário da necessidade, com isso se degrada ao nível de um instrumento natural de destruição. Hannah Arendt (2008, p. 101) enfatiza que, nas obras humanas, assim como uma casa abandonada que segue o curso natural da ruína, o homem, ao se integrar como parte da natureza, “decide se tornar ele próprio parte da natureza, um instrumento cego, embora afiado, das leis naturais, renunciando à sua faculdade suprema de criar leis e até mesmo prescrevê-las à natureza” (ARENDR: 2016, p. 101).

Para a pensadora, a melhor representação e descrição da concepção de progresso, se “tomado como uma lei sobre-humana inevitável que abrange por igual todos os períodos da história, cujas malhas prendem inexoravelmente a humanidade”, encontram-se nas linhas da última obra de Walter Benjamin. Para Benjamin (1994, p. 229), a crítica ao historicismo tem como pressuposto a crítica da ideia de sua “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”, por meio da qual se verificou um processo acelerado de “acumulação das ruínas”,

entendido pelo pensador como uma tempestade que se prende nas asas do “anjo da história” e que o impele para o futuro, consolidada pela submissão servil ao aparelho burocrático do Estado.

Em *A cidade sitiada*, a personagem Lucrecia Neves, em sua “condição sitiada”, cercada pelos muros da cidade, é desafiada a resistir ao referido “curso natural da ruína”, na medida em que, paradoxalmente, subverte as próprias delimitações e paradigmas convencionais, quando resiste às “escuridões além da Cancela”. Sob uma perspectiva alegórica, a narrativa apresenta o nexo entre introspecção e exterioridade, o qual nos permite pensar a própria condição da mulher na sociedade hodierna, conforme pode ser verificado nas primeiras publicações da escritora. Em 1941, a jovem estudante, interessada principalmente em Direito Penal, escrevera, ainda na faculdade, dois textos para a revista *Época*, organizada pelos alunos do curso de Direito: “Observações sobre o direito de punir” e “Deve a mulher trabalhar?”. No primeiro, problematiza o direito de punir, ainda que simples na argumentação, ao pensá-lo enquanto produto histórico-cultural:

Não há direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios? Como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime? (...) Outra humanidade falaria antes em “direito de se defender”, direito de lutar, de deixar comparecer ao campo de guerra a instituição velha e a nova. Porque o crime significa um ataque a determinada instituição vigente (LISPECTOR: 2005, p. 45).

Ao afirmar a hipótese do surgimento e evolução do direito de punir a partir da instabilidade da representação do crime ao longo da História, Clarice Lispector verifica, concomitantemente, a reconfiguração dos

valores humanos na medida em que a História se processa. Com isso, observa a tensão existente entre os valores morais: “Punir é apenas um resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença” (2005, p.48). Com veemência, critica a permanência desse termo jurídico, ao considerar que ainda hoje a pena não é científica, impessoal, logo sustenta que não há direito, apenas poder de punir. Tais inquietações e questionamentos serão nucleares em futuras narrativas.

No texto “Deve a mulher trabalhar?”, Clarice Lispector desenvolve reflexão, contrastando pontos de vista de estudantes do curso, acerca da natureza das atividades da mulher na sociedade, bem como acerca das funções exercidas por elas nesta sociedade em transformação. Para Clarice Lispector, essa mudança, proveniente do conturbado contexto mundial, surpreendeu o mundo, visto que a mulher “sabia-se agora possuidora de duas tendências opostas, uma altruísta e outra egocentrista” (2005, p.50), o que proporcionou, com sua “função equilibradora”, cortar “a um só tempo, as asas do feminismo exaltado e as do conservadorismo arraigado” (2005, p.51). Conforme Eric Hobsbawn (1995, p.307), em relação a tais tendências, além dos grandes massacres, a maioria de homens, ocorridos nas grandes guerras:

Os motivos pelos quais as mulheres em geral, e sobretudo as casadas, mergulharam no trabalho pago não tinham relação necessária com sua visão da posição social e dos direitos das mulheres. Talvez se devessem à pobreza, à preferência dos patrões por operárias, por serem mais baratas e mais dóceis, ou simplesmente ao crescente número – sobretudo no mundo dependente – de famílias chefiadas por mulheres.

No entanto, Hobsbawn destaca que são inestimáveis os sinais de mudanças significativas nas expectativas das mulheres sobre elas mesmas, e nas expectativas do mundo sobre o lugar delas na sociedade, haja vista que, antes da Segunda Guerra, a ascensão de mulheres à

liderança, nas esferas pública e privada, teria sido politicamente impensável, condição que se tornou possível após 1945. Além disso, sobretudo nos países do Ocidente, a entrada em massa de mulheres casadas no mercado de trabalho³ e a expansão da educação superior favoreceram o reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 1960.

Para Antoine Prost (1992, p. 21), a primeira grande evolução do século XX se verifica no campo do trabalho, que “migra globalmente da esfera privada e ingressa na esfera pública”. Este duplo movimento proporciona tanto separação quanto especialização dos espaços, uma vez que os locais de trabalho já não se restringiriam aos espaços da vida doméstica, bem como, de acordo com Antoine Prost, “o mundo do trabalho passa a ser regido, não mais por normas privadas, e sim por contratos coletivos” (PROST: 1992, p. 21). No que tange ao trabalho feminino, Antoine Prost destaca que essas mudanças no campo do trabalho permitiram um sinal concreto da emancipação feminina, já que o trabalho doméstico das mulheres, que se limitava aos cuidados do lar, passou a ser questionado como uma alienação, uma sujeição ao homem, conforme considera o ensaísta: “Assim, em 1970, a principal justificativa do trabalho feminino, entre os quadros superiores, é a igualdade dos sexos e a independência da mulher, ao passo que entre os operários e os empregados do comércio e dos escritórios ainda predominam as justificativas econômicas” (PROST: 1992, p. 40).

³ Cf. (HOBSBAWN: 1995, p.304) “Em 1940, as mulheres casadas que viviam com maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970. O fato de a mulher ter entrado no mercado de trabalho não era, claro, novo. A partir do fim do século XIX, o trabalho em escritórios, lojas e certos tipos de serviços, por exemplo em centrais telefônicas e profissionais assistenciais, estava fortemente feminizado, e essas ocupações terciárias se expandiram e incharam à custa (relativa e por fim absolutamente) dos setores primários e secundários, quer dizer, agricultura e indústria. Na verdade, o aumento do setor terciário foi uma das tendências mais impressionantes do Século XX”

Conforme observa Clarice Lispector (2005, p.50), essa nova ordem, surgida na sociedade, trouxe à mulher “a alegria de um pouco de liberdade”, ainda que na instabilidade da vida moderna, o que lhe proporcionou também uma leitura contestatória acerca dos antigos padrões. É possível verificar essa problematização já em suas primeiras publicações, na construção de ávidas personagens femininas, como Luísa, de “O Triunfo”, primeiro texto de sua autoria a ser publicado em 1940, no periódico *Pan*; na anônima personagem de “Eu e Jimmy”; em Flora, de “Trecho”, ambos publicados em 1940, em *Vamos Ler!*; e no curto texto “Cartas a Hermengardo”, de 1941, pela revista *Dom Casmurro*. Sob tom intimista e confessional, já na escritora iniciante, há um desdobramento reflexivo, o “coser por dentro”, por meio do qual é possível verificar uma interpretação tanto da condição humana quanto das “estruturas ruidosas”, de um mundo em que o universo ficcional kafkiano analisara, de “maneira sóbria”, as relações conflituosas indissociáveis entre as esferas pública e privada⁴.

No ensaio “Em algum lugar do passado”, Milan Kundera, ao desenvolver reflexão sobre o caráter peculiar das narrativas de Franz Kafka, enfatiza que “o kafkiano não se limita nem à esfera íntima nem à esfera pública; ele engloba as duas. O público é o espelho do particular, o particular reflete o público” (KUNDERA: 1988, p. 101). Para Kundera (1988, p. 97), o kafkiano representa uma possibilidade elementar do homem e do seu mundo, ainda que historicamente não determinada,

⁴ Em *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*, Antoine Prost (1992, p. 15) destaca o caráter indissociável entre as esferas pública e privada: “A vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas. Não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública. A vida privada só tem sentido em relação à vida pública, e sua história é, em primeiro lugar, a história de sua definição: como evoluiu a distinção entre vida privada e vida pública na sociedade francesa do século XX? Como o domínio da vida privada variou em seu conteúdo e abrangência? Assim, a história da vida privada começa pela história de suas fronteiras”.

mas que o acompanha em sua existência, o que nos permite considerar o aspecto difuso da imagem do espelho entre o público e o particular na narrativa kafkiana. Por conseguinte, o ensaísta observa que, na história moderna há tendências que produzem o kafkiano no âmbito social: “a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do indivíduo resultante disto” (KUNDERA: 1988, p. 97).

Milan Kundera (1988, p. 93) enfatiza que, no universo ficcional kafkiano, “a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis, que foram programadas não se sabe por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis”. Em *O Processo*, a personagem Josef K. se encontra numa situação labiríntica, iniciada com a violação de sua intimidade, uma vez que fora “detido sem cometer mal algum” (KAFKA: 2005, p. 7), com a suspeita de alguém o haver denunciado. Por conseguinte, a personagem passa a questionar sua condição, no Estado de Direito, ao sentir-se injustiçado pela agressão à sua individualidade:

Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa? Ele tendia a levar as coisas pelo lado mais leve possível, a crer no pior só quando este acontecia, a não tomar nenhuma providência para o futuro, mesmo que tudo fosse ameaça. Aqui porém não parecia acertado; na verdade, tudo podia ser uma brincadeira pesada, que os colegas de banco tinham organizado por motivos desconhecidos, talvez porque ele hoje completasse trinta anos de idade; isso naturalmente era possível, talvez ele só precisasse de alguma maneira rir na cara dos guardas para que esses rissem juntos, quem sabe fossem serviços da esquina, não pareciam diferentes deles – apesar de tudo estava dessa vez formalmente determinado, desde que viu pela primeira vez o guarda Franz, a não ceder a mínima vantagem que por acaso tivesse diante dessas pessoas. K. atribuía

um perigo ínfimo ao fato de que mais tarde pudessem dizer que ele não entendia uma brincadeira, mas sem dúvida se lembrava – sem que de resto tivesse sido hábito seu aprender com a experiência – de alguns casos em si mesmos insignificantes nos quais, ao contrário dos amigos, havia se comportado conscientemente de modo descuidado, sem a mínima sensibilidade para as possíveis consequências, sendo assim punido pelo resultado. Isso não deveria acontecer de novo, pelo menos não dessa vez; se era uma comédia, então iria participar dela (KAFKA: 2005, p. 10).

Os questionamentos do narrador acerca da condição da personagem K. evidenciam o conflito entre as esferas privada e pública, do qual podemos inferir, sobretudo numa versão extrema, as tendências do esgarçamento da fronteira entre o público e o particular, conforme destaca Milan Kundera (2005, p. 100). Para o ensaísta, numa sociedade totalitária, o poder consolidar-se-ia de forma mais opaca, exigindo que a vida de cada cidadão fosse transparente ao máximo: “Este ideal de vida sem segredo corresponde ao de uma família exemplar: um cidadão não tem o direito de dissimular o que quer que seja diante do Partido ou do Estado” (KUNDERA: 2005, p. 100), ou seja, a propaganda que ostenta uma sociedade totalitária apresenta o sorriso idílico de parecer “uma só grande família”.

No ensaio *Para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2003, p. 83) enfatizam ser inútil recensear um tema num escritor se não se questionar sua importância precisa na obra. Conforme destacam os pensadores, Kafka teve uma grande necessidade da lei, da culpabilidade, da interioridade, bem como do próprio movimento aparente de sua obra. Nessa perspectiva, através de toda a obra de Kafka, Deleuze e Guattari (2003, p. 86) observam que há uma “micro-política”, cujas instâncias, os índices maquínicos, as máquinas abstratas e os agenciamentos de máquina, encaixadas umas nas outras, são impulsionadas pelo desejo, o qual põe em causa todas as instâncias, o

que a configura como uma autêntica “máquina desejanter”. Os pensadores compreendem que a enunciação, em Kafka, sempre histórica, política e social, “constitui com o desejo uma só coisa, acima das leis, dos Estados, e dos regimes” (2003, p. 79).

A respeito de *O Processo*, Deleuze e Guattari (2003, p. 91) enfatizam que é necessário, nesta narrativa, renunciar à ideia de uma transcendência da lei, uma vez que “não é em função de uma hierarquia infinita própria à teologia negativa, mas em função de uma contiguidade do desejo que faz com que o que se passa é sempre no escritório ao lado”. Sob uma perspectiva imanente do desejo, os pensadores compreendem que, na narrativa kafkiana, embora não esteja em cena, o desejo se encontra indissociável ao processo narrativo, “ora como um partido que se opõe a outro (o desejo contra a lei), ora presente nos dois lados sob o efeito de uma lei superior que regula a sua distribuição e a sua ligação” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 90). Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2003, p. 90) consideram que “se a Justiça não se deixa representar é porque ela é desejo”, portanto a máquina de expressão vai redigir o requerimento, “um campo ilimitado da imanência em vez de uma transcendência infinita”:

A transcendência da lei era máquina abstrata, mas a lei só existe na imanência do agenciamento maquínico da justiça. *O Processo* é o esarteamento de qualquer justificação transcendental. Não há nada a julgar no desejo; o próprio juiz é inteiramente moldado pelo desejo. A justiça é apenas o processamento imanente do desejo. O processamento é um continuum feito de contiguidades. O contíguo não se opõe ao contínuo. Pelo contrário, é a construção local, indefinidamente prolongável e, igualmente, por consequência, a desmontagem – o gabinete do lado, a sala contígua, sempre (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 92).

Para Deleuze e Guattari (2003, p. 90), todo *O Processo* compreende uma máquina de expressão desejanter, “percorrido por uma polivocidade

de desejo que lhe dá uma força erótica”. Assim, embora os pensadores considerem que as características do agenciamento maquínico, dos signos operadores de um agenciamento que ainda não está solto nem desmontado em si mesmo, diferenciando-se das máquinas abstratas construídas em torno do universo da Justiça, “não impõem uma interpretação nem uma representação social de Kafka, mas uma experimentação, um protocolo social e político” (DELEUZE e GUATTARRI: 2003, p. 89). Conforme se verifica no capítulo “Na Catedral”, o sacerdote apresenta o labiríntico funcionamento da máquina a que a personagem K. fora condenada:

Nos textos introdutórios à lei consta o seguinte, a respeito desse engano: Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se põe de lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro”. O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor guardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido, e cansa o porteiro com os seus pedidos. Muitas vezes o porteiro submete o homem a pequenos interrogatórios, pergunta-lhe a respeito da sua terra e de muitas outras coisas, mas são perguntas indiferentes, como as que costumam fazer os grandes senhores, e no final repete-lhe sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que havia se equipado para a viagem com muitas coisas, lança mão de tudo, por mais valioso que seja, para subornar o porteiro. Este aceita tudo, mas sempre dizendo: “Eu só aceito para você não achar que deixou de fazer alguma

coisa”. Durante todos esses anos, o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada da lei (KAFKA: 2005, p. 214-215).

Na parábola do sacerdote, a personagem questiona a honestidade do porteiro, uma vez que o homem do campo, que aspirava à entrada da lei, é levado à exaustão, logo todas as experiências do personagem da fábula convergem para uma pergunta que até então não havia lhe feito: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” (KAFKA: 2005, p. 215). A história da personagem K. compreende uma maneira de “como ele mergulha progressivamente no adiamento ilimitado, violando as fórmulas da absolvição aparente”, como pode ser verificado na parábola do sacerdote. Por conseguinte, os pensadores consideram que K. “sai da máquina abstrata da lei, que opõe a lei ao desejo como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, isto é, na imanência mútua de uma lei decodificada e de um desejo desterritorializado” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 93).

Conforme considera Rafael Godinho (apud DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 14), o movimento interno do romance, no qual se verifica uma fragmentação do espaço, “revela uma correnteza que conflui na personagem de José K.. O processo surge de todos os lados. Todas as personagens (...) todas parecem projetar-se sobre a figura de José K., sobre o ponto de confluência em que ele se tornou”. Diante dessa pressão esmagadora sofrida pela personagem, verificamos uma “desterritorialização” da narrativa, na medida em que se afasta de uma generalidade normalizadora e identificatória, o que caracteriza, conforme enfatiza o ensaísta, uma “literatura menor”:

A minoria não é definida pelo mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante.

Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável, cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da “representação”, ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma (GODINHO, apud: DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 15).

Na concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 41), uma “literatura menor” apresenta as categorias da desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato coletivo, o agenciamento coletivo da enunciação, o que problematiza uma representação dominante, global e abstrata, um território que pretende regular o maioritário enquanto norma. Sob estas categorias, os pensadores discutem a Literatura de Franz Kafka, uma vez que o escritor tcheco, um judeu de Praga, enfrentara a distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva, no que tange à língua alemã, assim como, em seu espaço exíguo, a questão individual é ampliada ao microscópio: “É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhe determinam valores” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 39). Por consequência, os pensadores enfatizam que o campo político contamina todo o enunciado:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (...) A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse momento: a literatura é assunto do povo (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 40).

Enquanto máquina de expressão, os pensadores enfatizam que uma “literatura menor” estabelece uma relação de desterritorialização da língua, conforme se verifica com a “situação dos judeus que abandonaram o checo e simultaneamente o meio rural, mas também situação desta língua alemã como ‘língua de papel’” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 42). A língua “compensa sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido”, o que designa, por conseguinte, uma função da representatividade da linguagem, uma vez que, na concepção guattaro-deleuziana, “a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, diretamente ou por metáfora” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 45).

No que concerne à representação, em *Mimesis e modernidade: formas das sombras*, Luís Costa Lima (2003, p. 91), ao discutir a atualidade do conceito de *mimesis*, enfatiza que “enquanto a linguagem verbal se destina em princípio à comunicação, os sistemas de representação estabelecem sobre esta uma segunda rede (*grille*): a da diferenciação social. Isto significa dizer que tais sistemas fornecem tanto o cimento para a identificação social – quanto para a separação social”. Ao destacar a *mimesis* enquanto categoria central da ficcionalidade, o crítico enfatiza, contra o imanentismo, que a *mimesis* não apresenta “dimensões fixas e intemporais, por estar sempre ligada à atmosfera envolvente das representações sociais, que de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade” (LIMA: 2003, p. 95).

Para Luís Costa Lima, a representação kafkiana “não confessa, não ilustra, não descreve, não exemplifica”, uma vez que representa “o horror de uma forma historicizada de vida. Mas o representa por produzi-lo”. Sob esse prisma, o crítico enfatiza que seria empobrecedor uma análise das obras de Franz Kafka para concluirmos que o escritor

utiliza os recursos da linguagem “apenas para evitar o expressivismo do eu e alcançar a representação de seu lugar e hora” (LIMA: 2005, p. 284). Nesse sentido, Luís Costa Lima desenvolve reflexão sobre um caráter “antirepresentacional”, no universo ficcional kafkiano, no que concerne à correlação imediata entre ficção e realidade:

Não se representa o tempo por recuperar pela linguagem o que ele, antes da própria escrita, já fosse. O tempo não dá a obra. É a obra, por sua maneira de produção, que dá o tempo. Detalhes de aparência irrelevante ganham agora sentido. Assim, por exemplo, em carta a seu editor, Kurt Wolff, de 25 de outubro de 1915, Kafka se empenha em que o inseto de *A metamorfose* não receba uma ilustração figurativa. “O próprio inseto não pode ser desenhado. Não pode sequer ser mostrado de longe” (B., 136). Gregor Samsa não assume a forma do que já é. Sua transformação não se inicia no momento em que não consegue levantar-se da cama, nem termina mesmo depois de aterrorizar a família. O horror que encarna é um horror em devir. Se a ele não cabe um desenho é porque não é exemplificativo de uma homogeneidade, passível pois de caber em uma lei. Sua não-representatividade assenta em seu caráter de “correlato objetivo” – a expressão é de T.S. Eliot – de tempo (LIMA: 2005, p. 284).

O caráter de antirepresentacionalidade da obra kafkiana, enfatizado por Luís Costa Lima, ocorre na medida em que considera não ser possível uma elaboração, em Kafka, de uma outra cena representacional: “aquela que pretende não falar de fora de seu tempo, como se fosse seu observador, mas sim dobrando-se sobre ele e o incorporando à sua própria forma”. O crítico questiona uma concepção usual, de ser a obra a representação de uma unitária subjetividade, tal como a pretensão do romance realista, portanto considera que, como a obra de que faz parte, “Samsa-inseto é um evento, i.e., o que não se explica de acordo com o previamente sabido; não explicável, entretanto explica o que já está” (LIMA: 2005, p. 284).

Não obstante, cabe questionarmos a concepção de Luís Costa Lima, uma vez que a narrativa kafkiana, enquanto “máquina de expressão”,

possibilita, a partir da personagem Gregor Samsa, uma reflexão mais ampla sobre a condição humana. Conforme destacamos com Paul Ricoeur (1990, p. 46), o evento “é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso”. Sob uma hermenêutica ricoeuriana, o discurso refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar, o que nos permite também pensarmos como Kafka trouxe para a narrativa uma reflexão sóbria acerca das “estruturas ruidosas” do seu tempo que viriam à luz com as Grandes Guerras. Conforme destaca Ernst Pawel (1989, p. 148), a reflexão acerca das “estruturas ruidosas”, proporcionada pelo desespero de seres humanos do contexto do escritor, possibilitou um surto de energia criativa entre escritores de sua época:

Em retrospectiva, o que faz parecerem tão estranhamente prescientes corresponde ao que, na época, era exatamente o inverso – um egocentrismo monumental, uma cegueira deliberada e a indiferença diante dos esforços organizados de salvação. Os escritores e artistas que transformaram a agonia do império austro-húngaro num espantoso surto de energia criativa – Rilke, Schnitzler, Musil, Broch, Klimt, Kokoschka, Mahler, Schönberg, Loos, Wittgenstein e Freud, para citar alguns dos mais destacados – eram, antes de mais nada, homens de pequena fé e grande ceticismo, e não tinham a menor confiança na política e nos políticos. Se, de modo geral, não foram mais capazes do que qualquer outro de perceber os contornos do que estava por acontecer, os maiores dentre eles tiveram uma visão profética de sua época, que não foi obstaculizada por ilusões de esperança. O sombrio desânimo que perpassa grande parte de sua obra originou-se não nos conflitos mundanos de forças impessoais, mas sim, diretamente, no trágico sentido daquilo que explicava o desespero de seres humanos a flutuar sem peso na noite dos tempos, à procura de novos deuses que substituíssem aqueles que os haviam abandonado (PAWEL: 1989, p. 148).

O “sombrio desânimo” diante da condição de desespero proporcionado pelas Grandes Guerras, em cujo contexto os referidos homens de pequena fé e grande ceticismo atuaram e exerceram significativa importância para uma compreensão do “contemporâneo”

(AGAMBEN: 2009), inerente à literatura de Clarice Lispector, pode ser verificado como um assunto relevante, nas cartas endereçadas às irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector, quando a escritora estava em Berna-Suíça. Na correspondência à irmã Tania Kaufmann, em 8 de maio de 1946, a escritora afirma não encontrar meios para agir, diante do conturbado contexto, nem mesmo com o trabalho ficcional da escrita: “O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias” (LISPECTOR: 2007, p. 114).

No entanto, ao se referir ao existencialismo de Jean-Paul Sartre, compartilhando leituras de comum interesse com a irmã Elisa Lispector, numa correspondência de aniversário, em 17 de julho de 1946, a escritora demonstra uma esperança tenaz: “Para mim, à primeira vista do livro, deu certa esperança, mas coisa que eu preciso analisar melhor e estudar melhor para ver se a “culpa” não era minha e se era eu que estava com vontade de ter esperança” (LISPECTOR: 2007, p. 131). Em *O que é literatura?*, Jean Paul Sartre (1993, p. 21) considera que a função do escritor “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”, portanto ele se encontra e um perpétuo ensinamento:

Tal é, pois, a “verdadeira” e “pura” literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de história, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno.

A “maldição” de escrever, que Clarice Lispector (1999, p. 134) considera como uma condição para salvar e “abençoar uma vida que não

foi abençoada”, compreende a maneira que a escritora procurou entender a condição humana, de “reproduzir o irreproduzível”, por meio da arte literária. Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora enfatiza que não adianta “encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco”, uma vez que existe a trajetória, por meio da qual, em consonância com a concepção de Jean-Paul Sartre, remete-se “de súbito ao homem eterno”, ao indizível dado pelo “fracasso da linguagem”. Nessa perspectiva, na trajetória do escritor, verificamos suas escolhas, o seu engajamento: “A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR: 1998, p. 176).

Para Sartre (1993, p. 29), o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras como uma vontade decidida, como uma escolha, para além dos seus vícios, desventuras e fraquezas. O pensador considera que a arte literária, capaz de se remeter ao “homem eterno”, alcança esta condição “quando a mensagem, em sua profundidade indecifrável, nos tiver ensinado estas verdades capitais: ‘o homem não é bom nem mau’, ‘há muito sofrimento numa vida humana’, ‘o gênio é só questão de uma longa paciência’”. Por conseguinte, considera que a arte, diante das transformações da realidade histórica, nada perde com o engajamento: “Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o artista a descobrir uma nova língua e novas técnicas” (SARTRE: 1993, p. 23). Diante desses desafios, a condição do escritor, conforme destaca o escritor e ensaísta Osman Lins, reforçando a concepção de engajamento, pode ser considerada a de “um homem em guerra”, haja vista o título do seu livro de ensaios *Guerra sem testemunhas*:

O escritor é um homem em guerra. Consigo mesmo, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes. Eu lembraria Saint-Exupéry que exclama, após uma missão perigosa: “Eu sou minha própria testemunha!” E Sartre, quando afirma que a angústia, o desânimo e os suores de sangue que começam quando não podemos ter outra testemunha senão nós próprios. É então, conclui, que experimentamos até o fim nossa condição de homens. Todo escritor, na hora de criar, diante do papel, é sua própria e única testemunha (LINS: 1979, p. 145).

Em *O que é literatura?*, Jean-Paul Sartre (1993, p. 26) enfatiza que os grandes escritores “queriam destruir, edificar, demonstrar”, logo “testemunharam” o próprio engajamento, na hora de criar, haja visto que, diante do papel, experimentaram até o fim a própria condição de homens. Se, por um lado, conforme destacamos com o pensador Michel Foucault (2006, p. 269), “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”, por outro, a autoria compreende um processo heterogêneo, pois, ao instaurar uma discursividade, produz a regra de formação de outros textos, dos quais se engendram novos discursos. No entanto, ainda que os argumentos dos escritores, por mais engajados que fossem, tenham perdido sua eficácia e suas ideias tenham se tornado “insossas ao longo dos séculos”, Jean-Paul Sartre (1993, p. 26) enfatiza que estas ideias “permanecem como pequenas obstinações pessoais de um homem que foi de carne e osso; por trás das razões da razão, que esmaecem, percebemos as razões do coração, as virtudes, os vícios e essa grande dor que os homens têm de viver”.

Conforme enfatiza Hannah Arendt (2008, p. 19), há muitos períodos de “tempos sombrios” na história, a partir dos quais é possível verificar uma obscuridade em relação ao âmbito público: “o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e

liberdade pessoal”. Para a pensadora, não obstante, mesmo no tempo mais sombrio, temos o direito de esperar alguma iluminação, a qual pode provir “menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhe foi dado na Terra” (ARENDDT: 2008, p. 9). As tensões entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, numa análise comparativa entre as Literaturas de Franz Kafka e Clarice Lispector, remetem as respectivas narrativas ao ensinamento de que as máscaras ficcionais, por meio dos “aspectos ocultos” que revelam, permitiram pensar os dramas humanos para além do momento histórico dos escritores.

Ernst Pawel considera que “o mundo que Kafka estava ‘condenado a ver com tão ofuscante clareza que o considerou insuportável’ é nosso próprio universo pós-Auschwitz, à beira da extinção”. Assim, o biógrafo destaca o caráter subversivo do universo ficcional kafkiano por recusar a se conformar “com meias-verdades e soluções de compromisso” e por construir, “em visões arrancadas do mais profundo de seu âmago e numa “linguagem de pureza cristalina”, uma “forma à angústia de ser humano” (PAWEL: 1989, p. 432). No que tange à forma procurada para uma compreensão do humano, no universo ficcional de Clarice Lispector (1999, p.25), em *Escrever, humildade e técnica*, a narradora destaca que, em seu processo de composição, há uma procura humilde, enquanto técnica para elaboração de uma concepção acerca da condição humana, uma vez que se reconhece, em sua “condição de manca”, plenamente consciência de sua incapacidade de entendê-la: “Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento” (LISPECTOR: 1999, idem).

Em “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector (2005, p. 106) considera como vanguarda, no que concerne à modernidade da Literatura Brasileira, o nexo entre linguagem literária e pensamento: “linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma”. Assim, Clarice Lispector (2005, p. 106) considera “cada sintaxe nova” enquanto um “reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo”. Ao destacar o desafio de “levantar uma casa, tijolo por tijolo”, enquanto “destino humano humilde e emocionante” do escritor de “vanguarda” no Brasil, a escritora enfatiza o caráter penoso existente na relação entre escritor e uma “linguagem verdadeira”, a qual implica a descoberta de ser livre:

Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois, qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. Muita palavra nossa, para ser traduzida, precisaria de duas ou três palavras estrangeiras que explicassem o seu sentido vivo; muita frase nossa, para ser traduzida, exige que se entenda a entrelinha. Tudo isso significa para mim uma vanguarda. A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida (LISPECTOR: 2005, p. 106).

Clarice Lispector considera que os excessos de 1922, do movimento modernista no Brasil, foram necessários “para quebrar o pudor literário do amor por nós mesmos, amor que hoje é sobretudo visão e exigência”. Na concepção da escritora, o movimento de vanguarda no Brasil compreende um instrumento avançado de pesquisa que “partiria de renovações formais que levariam ao reexame de conceitos, mesmo de conceitos não formulados” (LISPECTOR: 2005, *idem*). Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora enfatiza o vínculo entre linguagem e

pensamento levados aos limites da experiência, o que reforça a “condição de manca” em relação à condição humana. Nesse sentido, conforme enfatiza a narradora, por meio do “fracasso da linguagem”, quando falha a construção, engendra-se o “indizível”, resultante do entrecruzamento entre ficção e realidade:

E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória de minha condição. A desistência é uma revelação. (LISPECTOR: 1998e, p. 176).

Além de enfatizar os nexos entre linguagem e pensamento, por meio dos quais verificamos o “tempo narrado” ou “tempo humano”, a trajetória percorrida por G.H. discute o aspecto cíclico que envolve o entrecruzamento entre história e ficção. No contexto da “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector discute a descoberta de uma “violentação criativa”, responsável por consolidar, numa língua que “ainda borbulhava”, a construção de um “entre-lugar” (SANTIAGO: 2000, p. 26), enquanto forma de uma expressão inovadora. Em *A paixão segundo G.H.*, a narrativa desenvolve uma reflexão sobre esse vínculo entre o histórico e o ficcional, na medida em que procura dar “forma à angústia de ser humano”, em cujo processo se verifica uma paixão da linguagem, concomitante à paixão de G.H.:

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até as valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias –

estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos (LISPECTOR: 1998e, p. 69).

A narrativa questiona os limites da condição humana, bem como discute sobre a angústia da personagem, em face do “desmoronamento” de sua formação, na medida em que G.H. enfrenta uma luta existencial, ao se ver reduzida às próprias iniciais, restringindo-se a um dado histórico. Sob o prisma crítico de Alfredo Bosi (1988, p. 275), ainda que fortemente expressivas, compreendemos que as palavras de G.H. não são diáfanas, “são densas até o limite da opacidade”; portanto, há um fenômeno estrutural da escrita, em cujo processo em que se engendra “percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria”.

Na concepção de Silviano Santiago (2000, *idem*), em seu lugar de clandestinidade, o escritor latino-americano exerce importante contribuição para a cultura ocidental, ao problematizar uma representação dominante, global e abstrata, portanto subverte um território maioritário da tradição cultural do Ocidente. Por conseguinte, a partir deste “entre-lugar”, podemos verificar uma “desterritorialização” do discurso, que permite pensar a condição cultural, social e política do escritor. Assim, de acordo com Clarice Lispector, podemos observar, na “literatura de vanguarda no Brasil”, a construção de uma “linguagem de vida”, na medida em que observamos o processo em que “a linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama literária” (LISPECTOR: 2005, p. 106).

Este “aprofundamento penoso” pode ser observado com a relação entre introspecção e espacialidade na narrativa de *A cidade sitiada*, a qual aponta para uma intersecção entre uma poética e uma ontologia na “enunciação metafórica” clariceana, a partir dos espaços fechados, labirínticos, que se apresentam como uma “condição sitiada” da personagem Lucrecia Neves, que representaria, numa perspectiva alegórica, conforme destacara o crítico Assis Brasil (1969, p. 60), um “arquétipo do complexo social”. Assim, a narrativa desenvolve uma reflexão sobre a mudança de paradigmas provenientes do espaço conquistado pela mulher na contemporaneidade, bem como são verificadas mudanças na própria condição humana diante de uma crise dos fundamentos éticos e morais. Nesse sentido, o “tempo humano”, engendrado das narrativas de Clarice Lispector e Franz Kafka, possibilita uma aproximação dos respectivos mundos, na medida em que se conjugam, conforme destaca Paul Ricoeur (2010c, p. 328), em *Tempo e narrativa*, a representância do passado e as variações imaginativas da ficção de cada escritor.

Na concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 47), “Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação”, o que reforça o caráter aparente dos signos e símbolos para uma representação de uma experiência significativa do sujeito. Nessa perspectiva, conforme destaca o ensaísta Rafael Godinho (apud DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 9), a “constelação literária kafkiana” pode ser considerada uma “autêntica máquina desejante”, “pelo processamento que o sentido sofre adentro da experiência da escrita assim como a respectiva desmontagem da máquina social que a atravessa”. Deleuze e Guattari consideram que a escrita rizomática kafkiana estabelece “uma distribuição de estados no leque da palavra”, o que compreende um contínuo devir, conforme se

verifica na condição da personagem Gregor Samsa, em *A metamorfose*, bem como em narrativa na qual encontramos um devir-animal:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades. Trata-se de um devir que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intimidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou ereção, tônica de palavra. O animal não fala “como” homem, mas extrai da linguagem as tonalidades sem significação; as próprias palavras não são “como” animais, mas trepam por sua própria conta, ladram, ferveilham, por serem cães, insetos ou ratos propriamente linguísticos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas; em suma, uma utilização intensiva a-significante da língua. Ainda do mesmo modo, já não há sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado: já não é o sujeito do enunciado que é um cão, mantendo-se o sujeito de enunciação “como” um homem. Já não é o sujeito que é “como” um besouro, ficando um homem o sujeito de enunciado, mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 47-48).

Para os pensadores, uma língua é “susceptível de um uso intenso que a faz correr sobre linhas de fuga criativas” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55), logo consideram que Franz Kafka, em sua literatura, nem se norteia para uma reterritorialização através do checo, como não faz uso hipercultural do alemão com exageros oníricos, simbólicos e míticos. Enquanto máquina de linguagem, a literatura de Kafka, na concepção guattaro-deleuzeana, “leva lenta e progressivamente a língua para o deserto”, portanto realiza uma desterritorialização da língua alemã, na medida em que se serve “da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito”. As linhas de fuga da linguagem, conforme encontramos na poética de Clarice Lispector, compreendem os espaços de silêncio, o

interrompido, o interminável, o “indizível” engendrado pelo “fracasso da linguagem”. Assim, Clarice e Kafka servem-se do “polilinguismo”, realizam um “dever-menor” na própria língua e fazem desta um uso intensivo, na medida em que encontram “pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55-56).

A partir do ensaio “Bestiário”, Silviano Santiago enfatiza que há, na ficção de Clarice Lispector, um “parasitismo recíproco”, da vida animal pela vida humana: “a vida é animal e humana, pulsa, move-se e é selvagem. Pulsa e quer continuar pulsando, move-se e quer continuar movendo-se” (SANTIAGO: 2004, p. 198). Nessa perspectiva, “o circuito de estados que forma um dever mútuo, no seio de um agenciamento coletivo”, conforme consideram Deleuze e Guattari (2003, p. 47-48), em Kafka, pode ser observado também na poética de Clarice Lispector, na medida em que se verifica o processo de mútua desterritorialização entre homem e animal, “numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 47-48), também observada em *A paixão segundo G.H.*, na medida em que G.H. pensa sobre os limites da condição humana:

O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta.

Quem sabe, ser homem, como nós, é apenas uma sensibilização especial a que chamamos de “ter humanidade”. Oh, também eu receio perder essa sensibilização. Até agora eu tinha chamado de vida a minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa.

Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a mediação mais profunda

é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando de morte? Estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (LISPECTOR: 1998e, p. 171).

O sentimento de alegria por “estar vivo”, resultante do contraste entre o humano e o não humano, em face da experiência de G.H., permite que verifiquemos o entrecruzamento entre os recursos de ficcionalização e de historização, do qual se engendra, sob uma hermenêutica ricoeuriana, o “tempo humano”, na medida em que a narradora discute os limites da representação da realidade: “Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade” (LISPECTOR: 1998e, *idem*). Podemos perceber o desafio da narradora de mostrar como a refiguração do tempo tanto pela ficção quanto pela história se concretiza, conforme enfatiza Paul Ricoeur, por meio dos empréstimos que cada modo narrativo toma um do outro: “Dessas trocas íntimas entre historização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado” (RICOEUR: 2010c, p. 173).

Paul Ricoeur (2010c, p. 174) considera que necessário se faz uma hermenêutica que permita uma interpretação da relação entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção, tomadas conjuntamente, como forma de verificar o pertencimento de cada um de nós à história efetiva, como agentes e pacientes, sob uma mediação imperfeita entre o futuro, o passado e o presente, suscetível de tomar o lugar da mediação total hegeliana: “Essa hermenêutica, diferentemente da fenomenologia e da experiência pessoal do tempo, tem a ambição de articular diretamente no nível da história comum a três grandes ek-stases do tempo: o futuro sob o signo do horizonte de expectativa, o passado sob o signo da tradição, o presente sob o signo do intempestivo” (RICOEUR:

2010c, *idem*). Para o pensador, a função narrativa, tomada em sua amplitude, “define-se em última instância por sua ambição de refigurar a condição histórica e elevá-la à categoria de consciência histórica”.

Para Deleuze e Guattari (2003, p. 55), uma língua compreende “uma caldeirada, uma mistura esquizofrênica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito: lança-se uma função contra a outra, faz-se funcionar os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55). Os pensadores consideram que a conotação de dor acompanha a metamorfose, na medida em que as palavras “devêm o pio doloroso de Gregório, ou o grito de Franz”; por conseguinte, “a linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 49).

A condição do escritor Franz Kafka é bastante peculiar, uma vez que compreendia e falava checo, alemão, francês, italiano, inglês, assim como compreendia o hebreu e o iídiche. Conforme destacam Deleuze e Guattari (2003, p. 51), o que é possível dizer numa língua, pode não ser noutra, para cada uma há os coeficientes de territorialidade, de desterritorialidade e de reterritorialização, “o conjunto do que é possível ou não dizer varia necessariamente segundo cada língua e as relações entre as línguas”, o que pode ser verificado na linguagem kafkiana:

Servir-se do polilinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta. Quantos estilos, gêneros ou movimentos literários, mesmo pequenos, que só têm este sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de

serviço enquanto língua de Estado, língua oficial (...). Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55-56).

Destacam, assim, a decomposição e queda do império dos Habsburgos como forma de apresentar, num contexto de crise, o polilinguismo, uma vez que aumentaram os movimentos de desterritorialização e de reterritoriações “complexas, arcaizantes, míticas ou simbolistas”, cujos exemplos, apontados por Deleuze e Guattari (2003, p. 52), podem ser observados em variados âmbitos, entre os contemporâneos de Franz Kafka: Albert Einstein e a sua desterritorialização da representação do universo; os dodecafonistas austríacos e a sua desterritorialização da representação musical; o cinema expressionista e o seu duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização da imagem; além da psicanálise, em Viena, e da linguística em Praga.

Na crônica “Declaração de amor”, a narradora clariceana declara amor à língua portuguesa e enfatiza ser um desafio manejá-la, “sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade” (LISPECTOR: 1999, p. 100). Assim, no que diz respeito aos movimentos de desterritorialização da língua, tendo em vista que a escritora exercera também atividades de tradutora durante os quinze últimos anos de sua vida, considera que a língua de Camões ainda “não foi profundamente trabalhada pelo pensamento”: “Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida” (Idem, *ibidem*).

No ensaio *Limites da voz*, ao destacar a concepção de Hannah Arendt sobre os heróis kafkianos, os quais são verificados enquanto modelos que permanecem no anonimato, evidenciando-se um caráter impessoal, Luiz Costa Lima (2005, p. 324) considera que, no universo

ficcional de Franz Kafka, “a objetividade modelar dos protagonistas resulta de que cada um exige de si justificativas suplementares que terminam sempre ilusórias”. Essa expectativa ilusória de superar o anonimato pode ser verificada na “condição sitiada” da personagem Lucrecia Neves, na medida em que enfrenta tanto as mudanças que transformariam São Geraldo, de subúrbio em metrópole, quanto os próprios cercos que a delimitam devido às convenções e mudanças no âmbito da introspecção, que podem ser observadas nas incertezas da personagem, decorrentes de sua ação transgressora, em relação ao casamento com o almejado forasteiro, que compreende também, conforme destacado por Benedito Nunes (1989, p. 32), uma permanente busca por se libertar “dos muros imaginários que sitiam São Geraldo” (NUNES:1989, p.32).

Assim, ao considerar Lucrecia Neves como “emblema do espírito suburbano, da incapacidade de ver, da impossibilidade de ter uma voz, uma escritura”, Olga de Sá questiona se a “cidade sitiada” representa um espaço da condição humana ou se se restringiria ao espaço “daqueles que degradaram o ver: reduziram-se ao espiar” (SÁ: 1979, p. 192). Olga de Sá (1979, p. p. 191) considera que a irônica narrativa, por meio da personagem Lucrecia Neves, apresenta “uma reversão da função epifânica”, o que permite exprimir “um avesso grotesco da vida”, na medida em que verificamos questionamentos acerca de “quanto custa o progresso ao homem e como é empobrecedora a vida das grandes metrópoles” (SÁ: 1979, idem):

Lucrecia Neves não sabe ver, seu modo de olhar é entortar a cabeça. A transformação do subúrbio em cidade mata todos os símbolos e imagens, e com eles, os presságios e os sinais. Os cavalos e a moça provinciana e bairrista são ainda os últimos vestígios de São Geraldo, que, em breve, mudará de nome (SÁ: 1979, p. 190).

No que concerne à transformação do subúrbio em cidade, a partir da concepção de Alfredo Bosi (1992, p. 62), a narrativa de *A cidade sitiada* apresenta uma coabitação de tempos sociais distintos, um fenômeno recorrente da história da colonização, do arcaico com o modernizador. Nesse sentido, há vestígios de São Geraldo que persistem, mesmo com o processo de modernização, o que evidencia os modos de viver antigos e resistentes na narrativa, na medida em que são contrastados os âmbitos da introspecção e da exterioridade da personagem Lucrecia Neves, que resistem, sob signos sombrios, até a sua viuvez, conforme destaca o narrador no capítulo “Fim da construção: o viaduto”:

Oh, ela vivera de uma história muito maior do que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade de poder olhar. Nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar.

O milho crescendo no campo fora o seu maior pensamento. E o cavalo era a beleza do homem. Assim eram as coisas. Sua paz fora a beleza de um cavalo. Seria esta a história de uma usina vazia?

De súbito, no meio do tricô, apenas por glória, a mulher se erguendo e batendo asas sombrias sobre a cidade realizada – sombrias como os bichos eram sombrios, morosos e livres; sombrios sem que a dor fosse sofrimento; o que houvera de impessoal na sua vida a fazia voar.

A tarde se obscurecera e a viúva aproveitou a penumbra para aconchegar-se; no silêncio abriram água abundante, então ela debruçou-se para divisar o balde que a água enchia num som cada vez mais raso e cantante, o coração curioso como o de uma velha. Sensível, sensível. Tudo o que possuía de mais precioso estava fora dela: a água no balde? derramaram-na toda no terreno seco da loja. Da terra embebida erguia-se o cheiro sufocante de poeira – a viúva Correia tossiu de mentira, só para também se manifestar. Chegara sem dúvida alguma a certo ponto de glória.

Também São Geraldo chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais. Só isso se podia aliás dizer, só isso se podia ver, e ela via. O rosto tomara uma dignidade quase física, finalmente possível de se transmitir a um filho – só que este passaria a vida a procurar justificar a herança, levando cegamente adiante a obscura raça de construtores. Que possuía como tradição a coragem (LISPECTOR: 1998b, p. 199).

Para Hannah Arendt (2009, p. 129), a linguagem metafórica possibilita o trânsito entre os assuntos não sensíveis e as nossas experiências sensíveis: “Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Assim, as imagens sombrias, da tarde obscurecida à “mulher se erguendo e batendo asas sombrias sobre a cidade realizada”, destacadas pelo narrador, estabelecem o nexó entre a introspecção e a exterioridade da personagem Lucrecia Neves, viúva, enquanto medita sobre a modernização de São Geraldo, representada pelo amálgama da imagem que concentra o aterro da cidade e o viaduto, juntamente à resistente busca de uma herança a ser transmitida, que habitaria apenas sob as ruínas da cidade: “a obscura raça de construtores. Que possuía como tradição a coragem” (LISPECTOR: 1998b, p. 199).

O narrador considera que contar a “história” da personagem, um “navio em alto mar” (LISPECTOR: 1998, p. 198), era mais difícil do que vivê-la, o que reforça o caráter tensional existente entre a articulação do discurso e a experiência do mundo. Em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur enfatiza o caráter de “paradoxo incontornável que se vincula a um conceito metafórico de verdade”, o qual consiste na convergência entre as críticas internas da “ingenuidade ontológica” e a da “demitização”, que incluem, na imanência da narrativa, o “agulhão crítico do ‘não é’ (literalmente) na veemência ontológica do ‘é’ (metaforicamente)” (RICOEUR: 2005, p. 389). Em *A cidade sitiada*, o narrador discute o entrecruzamento entre a própria história da personagem Lucrecia Neves, o “viver agora”, “alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro” e a história contada, muito maior que a da personagem.

Nesse sentido, os “cavalos” são signos poéticos que estabelecem, na narrativa, um vínculo entre introspecção e exterioridade da personagem Lucrecia Neves, uma vez que representam tanto a resistência do arcaico mundo de São Geraldo, ainda que houvesse a sua

modernização, bem como verificamos uma reflexão ontológica acerca da “beleza do homem”, “sua paz fora a beleza de um cavalo”. Silviano Santiago compreende (2004, p. 202), pois, que há um parasitismo recíproco, no universo ficcional de Clarice Lispector, entre a condição humana e a animal, na medida em que “a travessia da condição humana à condição animal, e vice-versa, é algo para ser usado e descartado logo em seguida, em favor de algo que lhe é superior – o humano do homem”.

Silviano Santiago observa que esse “parasitismo recíproco” pode ser verificado na medida em que aproximamos a narrativa do primeiro capítulo de *A cidade sitiada* aos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos”. Os cavalos compreendem uma máscara ficcional, por meio da qual analisamos os aspectos arcaicos, de desordem, resistentes na conflituosa realidade social brasileira, em seu processo de modernização, bem como verificamos uma reflexão acerca da complexidade da condição humana, no que concerne tanto aos limites da racionalidade, quanto se observa uma reflexão existencial acerca da liberdade: “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou” (LISPECTOR: 1999, p. 37).

Em *A cidade sitiada*, a máscara ficcional de Lucrecia Neves compreende uma interpretação da condição da mulher numa sociedade em transformação, em cujo processo é possível inferir também as “estruturas ruidosas”, resultantes do contexto de “crise dos fundamentos da vida humana” (HOBSBAWN: 2002, p.21), com as Grandes Guerras, que estavam latentes na Literatura de Franz Kafka. A “condição sitiada” da personagem evidencia o aspecto “kafkiano” da narrativa, na medida em que a personagem se encontra numa situação labiríntica, acerca da qual desenvolveremos reflexão sobre a clausura

dos “espaços fechados” nos universos ficcionais de Clarice Lispector e de Franz Kafka. Em *A cidade sitiada*, a incerteza da protagonista é verificada desde a fundação da cidade, com o surgimento da Associação de Juventude feminina de S. Geraldo (A.J.F.S.G):

Foi nessa época de brisa e indecisão, nesse momento de cidade ainda mal erguida, quando o vento é presságio e o luar horroriza pelo seu sinal – foi no descampado desta nova era que nasceu e morreu a Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo. De início votado à caridade, o grupo – fustigado pelos motores da usina, interrompido pelo tráfego dos cavalos e pelos súbitos apitos das fábricas – passou inesperadamente a ter seu próprio hino, e numa reviravolta que assustou mesmo as sócias – seu fim era agora o de enobrecer as coisas belas. A Associação teria talvez ficado na organização de tômbolas e recreios se não fosse Cristina que acendia um fogo vazio e destinado ao vazio, onde se consumiriam as sócias em nome da alma que deve progredir. Aos poucos as jovens se reuniam com um ardor na verdade sem causa. À tarde viam-se entrar na casa da reunião grupos apressados de moças pequenas, com quadris baixos e cabelos compridos, tipo feminino daquela zona. Em nome de uma esperança já assustadora incitavam-se e manifestavam-se no hino que falava com violência mal contida da alegria das flores, do domingo e do bem. Elas tinham medo da cidade que nascia (LISPECTOR: 1998b, p. 20).

As incertezas de Lucrecia Neves diante das mudanças ocorridas no subúrbio de São Geraldo, em contraste com os ideais da personagem “vanguardista” Cristina, reforça o caráter alegórico da narrativa. O fogo destinado ao vazio acendido, sob a liderança de Cristina, representa uma resistência, uma “esperança já assustadora”, no entanto apagada pelo processo de modernização do subúrbio em metrópole: “E isso era S. Geraldo, cuja História futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto” (LISPECTOR: 1998b, p. 23).

Lucrecia Neves, na medida em que São Geraldo se moderniza, assemelha-se ao modelo de “homem comum”, destituído de genialidade

e de uma aura peculiar, conforme considera Hannah Arendt acerca dos heróis kafkianos e dostoiévskianos, os quais “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, o “homem de boa vontade”, presentes também na poética de Clarice Lispector, conforme verificamos tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, como também entre G.H. e Janair, além de evidenciar as falhas de uma sociedade dividida entre ordinários e extraordinários, revela sua “condição sitiada” no que tange aos âmbitos da introspecção e da exterioridade.

Concomitante à modernização da cidade, verificamos a dinamicidade do nexa entre introspecção e exterioridade, “na revelação de sua vida secreta”, uma vez que a condição de Lucrecia Neves: “Estava no seu pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de ouro e de escuridão, e depois perder-se de vista” (LISPECTOR: 1998b, p. 23). A narrativa apresenta uma trajetória ambivalente, o que reforça o aspecto de “liquidez de valores”, na concepção de Zigmunt Bauman (1999, p. 101), relativizados na medida em que Lucrecia Neves almeja enfrentar a complexidade de uma metrópole, resultante de um processo de modernização, com o “sepultamento” do subúrbio de São Geraldo, no qual se encontram suas raízes. Este processo proporciona, conforme destacaremos adiante, junto à concepção de Bauman (2001, p. 149), o advento da instabilidade entre “a memória do passado e a confiança no futuro”, pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade e a imortalidade das ações humanas.

3

CLAUSURA: DESINDIVIDUAÇÃO E INTROSPECÇÃO EM CLARICE E KAFKA

Eram três os degraus para a sala de jantar e a diferença de nível dispunha o aposento em profundidade. A má eletricidade do subúrbio, então distribuída apenas por algumas casas, construía à noite um compartimento cheio de estruturas e núcleos onde o tique-taque do pêndulo tombava preciso – círculos concêntricos se apagando nas sombras dos móveis. Abafadores de bule amarelecendo, o passarinho empalhado a caixa de madeira com vista dos Alpes na tampa, eram a presença minuciosa de Ana (LISPECTOR: 1998b, p. 63).

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio (KAFKA: 2008, p. 7).

Em *A cidade sitiada* e *O castelo*, verificamos uma relação entre introspecção e espacialidade, por meio da qual é possível analisar uma intersecção entre uma poética e uma ontologia na enunciação metafórica de ambos os romances, a partir dos espaços fechados, labirínticos, que se apresentam nos respectivos âmbitos ficcionais, conforme se verifica na descrição do subúrbio de São Geraldo, de “compartimentos cheio de estruturas” e “círculos concêntricos”, sob “má eletricidade”, bem como se observa na indicação da estrada escura, em que a personagem K. caminha sobre uma ponte de madeira e se limita a enxergar “o aparente vazio”. Conforme destacamos com Milan Kundera (2009, p. 102), no que compreende o sentido da palavra “kafkiano”, na história moderna, há tendências que o produzem na grande dimensão social: “a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do indivíduo resultante disso”. O aparente vazio, fixo

no horizonte da personagem K., reforça o caráter labiríntico da narrativa kafkiana.

As múltiplas temporalidades do âmbito introspectivo da personagem Lucrecia Neves, de *A cidade sitiada*, bem como em relação à personagem K., de *O castelo*, estabelecem o vínculo entre introspecção e a “liquidez” de valores observada com a massificação da complexa sociedade hodierna ocidental, na medida em que verificamos o desenraizamento destas personagens, no que tange à espacialidade. Conforme destacamos, na concepção de Zygmunt Bauman (2001, p. 15), o advento da “modernidade líquida” produziu profunda mudança na condição humana. Ainda que a liquefação dos padrões de dependência e interação tenha se tornado maleável, o que constitui um fator favorável às mudanças, o pensador enfatiza a tarefa inglória de dar consistência e manter os padrões diante da contínua e crescente fluidez exigida pelas novas técnicas do poder. Por conseguinte, Zygmunt Bauman discute o vínculo entre espacialidade e os valores éticos e morais em face da instabilidade do tempo na “modernidade líquida”:

É difícil conceber uma cultura indiferente à eternidade e que evita a durabilidade. Também é difícil conceber a moralidade indiferente às consequências das ações humanas e que evita a responsabilidade pelos efeitos que essas ações podem ter sobre outros. O advento da instabilidade conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos aprendidos para lidar com os afazeres da vida perdeu sua utilidade e sentido. Na famosa frase de Guy Debord, “os homens se parecem mais com os seus tempos que com os seus pais”. E os homens e mulheres do presente se distinguem dos seus pais vivendo num presente “que quer esquecer o passado e não parece acreditar mais no futuro”. Mas a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das ações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento (BAUMAN: 2001, p. 149).

Zigmunt Bauman (2001, p. 147) considera que a instantaneidade do tempo modifica radicalmente a modalidade do convívio humano, notoriamente no que concerne à maneira como os humanos cuidam dos afazeres coletivos, haja vista que, ao longo da história, “o trabalho da cultura consistiu em peneirar e sedimentar duras sementes de perpetuidade, a partir de transitórias vidas humanas e de ações humanas fugazes, em invocar a duração a partir da transitoriedade, a continuidade a partir da descontinuidade, e em assim transcender os limites impostos pela mortalidade humana”. Na concepção de Kujawski (1991, p. 36), no contexto da “crise do século XX”, a erosão do cotidiano, epicentro do terremoto histórico e social, “compromete a construção individual e coletiva do futuro”, o que reitera a liquidez dos pilares da memória do passado e a confiança no futuro, na medida em que, com a deterioração dos moldes da vivência do dia-a-dia, as estruturas edificadas tradicionalmente na história são abaladas.

Para Kujawski (1991, p. 56), a obra de Franz Kafka, sobretudo em *O processo* e *O castelo*, apresenta o melhor registro histórico e filosófico da ruptura da familiaridade cotidiana com o mundo, conforme se verifica na alegoria do porteiro e do lavrador, em cuja interpretação o pensador sugere o conflito de duas lógicas: a lógica da vida e a da Lei. Kujawski destaca que, com a ameaça do processo, a familiaridade de Joseph K com o mundo ordenado e pacífico é rompida, “o sem-sentido, o absurdo, a arbitrariedade do destino invadem sua vida” (KUJAWSKI: 1991, p. 57), uma vez que o personagem, preso em sua própria casa, vivencia o mal estar existencial de uma realidade estranhada:

Pois a lógica da Lei, em Kafka, é puramente tautológica, impondo-se como um imperativo vazio: “faça-se”, ou “não se faça”, e acabou. Alguma estranheza? Nenhum, quando se pensa que este é o princípio do social, dos usos sociais, que se cumprem coativamente, “porque sim”. Por que duas

peessoas, ao se encontrarem, apertam as mãos? Porque sim. Por que razão a palavra “sol” designa o sol, palavra “flor” se refere à flor, e a palavra “botão” ao botão? Porque sim, porque assim determina a vigência social, que é forçosa, irracional e impessoal. A Lei seria absurda e mentirosa se acusasse Joseph K. de ser um criminoso. Mas a Lei não entra aqui em problemas de mérito, a Lei é Lei do processo, e determina que Joseph K. seja preso e executado, mais nada. De pouco serviria a K provar sua inocência, pois não é disso que se trata (KUJAWSKI: 1991, p. 58).

O embate entre as lógicas da Lei e da vida são verificadas também em *O castelo*, na medida em que o agrimensor K., ao não conseguir apresentar-se, permanece prisioneiro das hostilidades do castelo. Kujawski enfatiza que, nessa narrativa, a alegoria do lavrador e do portador acontece de outra forma, uma vez que, semelhante à distância que separa as pedras no jogo de xadrez, superada apenas por quem compreendesse os dispositivos superiores da Lei, K. permanece fisicamente próximo ao castelo, mas não se aproxima nem se comunica com ele: “Rejeitado pelo meio, não consegue comunicar-se eficazmente com ninguém, sofrendo a pressão inamistosa das autoridades e de quase todos os habitantes da comunidade. O estado de erradicação de K. chega ao máximo insuportável” (KUJAWSKI: 1991, p. 58). Nessa perspectiva, o pensador considera que a personagem K. representa bem a condição humana devorada pela crise, “perdido no mundo hostil e inabitável, no qual não pode construir abrigo seguro, nem relacionar-se com ninguém em caráter estável, sem diálogo possível com o contorno”. Para Kujawski (1991, p. 59), uma interpretação que remonta ao mérito da condenação de Joseph K. e do agrimensor K. pode ser verificada na condição histórica do povo judeu.

No ensaio *Modernidade e ambivalência*, Zygmunt Bauman (1999, p.95-96) considera que os judeus se destacaram enquanto protótipos dos estranhos na Europa dividida em nações-Estados: “Os judeus eram a

‘estranheza encarnada’, os errantes eternos, o resumo da aterritorialidade, a própria essência da falta de lar e da ausência de raízes, um espectro inexorizável de convencionalidade na casa do absoluto, de um passado nômade na era do assentamento”. O pensador considera que Franz Kafka, proveniente da cultura judaica, também pode vivenciar a experiência do estranho com profundidade, por suas características únicas, que formulavam um padrão de universalidade: “Com seus heróis sem nome, Kafka experimentou a culpa sem crime, com a sua consequência: a condenação sem julgamento. Ele viveu num ‘mundo em que é crime ser acusado’, no qual a suprema habilidade dos que não queriam ser condenados por esse crime era ‘evitar a acusação’” (BAUMAN: 1999, p. 96).

Para Zygmunt Bauman (1999, p. 101), Franz Kafka apresentou, tanto em seu universo ficcional quanto em sua experiência existencial, os traços universais da estranheza, por meio dos quais compreendemos o caráter ambivalente da vida moderna, “uma vida substituta, de dissimulação”, uma vida intermediária, na concepção de Bauman, acerca do nexos entre o histórico e o ficcional: “intermediária no espaço, intermediária no tempo, intermediária em todos os momentos fixos e lugares estabelecidos que, graças à sua fixidez, gabam-se de um endereço, de uma data, de um nome próprio” (1999, p. 194). O pensador enfatiza que o caráter estranho implica numa abdicação da autonomia, do direito à autoconstituição, à autodefinição, bem como à própria identidade:

Por si mesmo o estranho é desprovido de todos os atributos, é de fato um homem sem qualidades (...). Sejam quais forem as qualidades que possam lhe dar um corpo e assim retirá-lo do vazio, são qualidades gratuitamente conferidas e podem ser por capricho retiradas. Na sua ausência de substância, o estranho é um arquétipo da universalidade: sem peso, insubstancial, inefável, a não ser que injetado com conteúdos de outras pessoas; em nenhum lugar está em seu lugar “natural”, é a própria antítese

do concreto, do específico, do definido. O estranho é universal por não ter lar nem raízes. A falta de raízes relativiza tudo que é concreto e assim gera universalidade. Na falta de raízes tanto a universalidade quanto o relativismo encontram suas raízes. Sua afinidade veementemente negada é assim desmascarada. Ambos, à sua maneira, são produtos da existência ambivalente (BAUMAN: 1999, p. 101).

Para Bauman, a narrativa de Kafka “precede e introduz o mundo moderno, um mundo em que os nomes não são recebidos mas feitos e que, enquanto são feitos, não oferecem uma data fixa nem um lugar estabelecido e anulam a própria esperança dessa oferta” (BAUMAN: 1999, p. 195). Em *A paixão segundo G.H.*, esse processo de desindividuação pode ser verificado com a “despersonalização” e “deseroização”, concomitantes à paixão de G.H. e da própria narrativa, o que permite observarmos o movimento que relativiza a “montagem humana” da protagonista, desestabilizada com a perda da “terceira perna” que lhe servia como lastro de sua formação. Para Benedito Nunes (1989, p. 153), as figuras humanas de Clarice Lispector expõem-se à sanção e ao fracasso, na medida em que fogem ou procuram transgredir convenções sociais e morais: “A vida subjetiva constitui, assim, no mundo de Clarice Lispector, uma possibilidade de transgressão sem sucesso do sistema das relações práticas, da totalidade da organização social, que se fecha em torno da personagem, perpetuando e agravando o seu estado de carência”.

No que concerne ao nexo entre introspecção e exterioridade, Benedito Nunes destaca que o espaço literário da errância do sujeito, na obra de Clarice Lispector, exterioriza a possibilidade de transgressão que a vida subjetiva comporta, o que reforça a existência ambivalente proporcionada pelo “naufrágio da introspecção”. Para o crítico, a concretização dessas transgressões são verificados nas narrativas da escritora por meio das “inversões súbitas – da inquietude na quietude

contemplativa, do ímpeto libertário na renúncia e na abdicação” (NUNES: 1989, p. 153):

Do primeiro ao último romance de Clarice Lispector, a ação propriamente dita se desenvolve na forma de uma errância, ao mesmo tempo interior e exterior das personagens, compreendendo, nos dois primeiros – *Perto do coração selvagem* e *O lustre* – os itinerários simétricos de Joana (viagem sem rumo certo) e de Virgínia (viagem de ida e volta entre o campo e a cidade); no terceiro – *A cidade sitiada* –, as “traições” de Lucrecia Neves a São Geraldo e sua deserção final; e nos três últimos – *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e *O livro dos prazeres* –, uma via de peregrinação, seja o itinerário circular de Martim, a descida introspectiva vertiginosa de G.H. ou a aprendizagem de Lori. Sob qualquer desses aspectos, a errância corresponde, implícita ou explicitamente, a uma busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória, que se apoia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e confunde (a trilha da evasão física de Martim e da evasão psicológica de G.H.).

A busca que cabe nessa trajetória, e que define o estado de errância, se inicia por um rompimento com determinada ordem de circunstâncias – o meio familiar (PCD e L), os mores sociais (CS), as leis (ME), o sistema social (PSGH) – provocando um desequilíbrio, que parece resultar ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui, e tendo como consequência a transgressão de códigos, inclusive o linguístico e o religioso. De qualquer maneira aquelas que buscam fugindo, ou que fogem buscando, são transgressoras da ordem de que voluntária ou involuntariamente se separam (NUNES: 1989, p. 152).

Na concepção de Benedito Nunes (1989, p. 151), Clarice Lispector expõe a si mesma, juntamente com “o dilaceramento de sua escritura equívoca, que só possui e cria a realidade negativamente, aproximando-se, pelo silêncio, do indizível, da mudez que a extinguiria”. Cabe, pois, questionarmos as considerações do crítico, haja vista que a condição labiríntica das personagens permite uma discussão sobre a presença da cultura judaica no universo ficcional clariceano, bem como é possível inferir uma reflexão acerca das dificuldades enfrentadas pela família Lispector, nos pogroms que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

Benedito Nunes enfatiza, pois, que “a verdade de Joana, de Virgínia, de Lucrécia Neves, de Martim e de G.H. é a verdade do escritor, a quem pertence a paixão da existência e da linguagem que lhes tinham sido delegadas” (NUNES: 1989, *idem*).

Em *Retratos antigos*, ao descrever os retratos da família, Elisa Lispector (2012, p. 103) destaca que as marcas de violência dos fatídicos pogroms ficaram registradas na fotografia da mãe, em “signos e dizeres” que remontam a essa tragédia que resultou na sua invalidez: “Sim, a mãe era bela. Tinha um porte nobre. Outro tivesse sido o rumo da História, a sua altivez bem teria combinado com os heráldicos brasões que ornamentavam a sua fotografia”. Na poética de Clarice Lispector, os signos e dizeres relacionados ao sofrimento da mãe constituem contundente representância dos “tempos sombrios” vivenciados pela escritora ainda em sua infância. Conforme destacamos na crônica “Pertencer”, a narradora enfatiza que desde o berço a primeira vontade fora a fome humana de pertencimento: “ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino” (LISPECTOR: 1999, p. 110). Nesta narrativa, verificamos uma reflexão acerca das “raízes” da formação da escritora, as quais se disseminam em sua rizomática tessitura poética. Em “Pertencer”, ao destacar o modo bonito como a mãe fora preparada para dá-la à luz, revela a frustração por não curá-la, após o parto, uma superstição espalhada entre a família.

Ao descrever a figura do pai¹, além da expressão de seriedade e respeito com que sempre olhou nos olhos de seu interlocutor, Elisa

¹ De forma semelhante ao que escreve Clarice Lispector (1999, p. 79-80), na crônica “Persona”, Elisa Lispector (2012, p. 113) destaca a maneira concisa como o pai reconhecia as qualidades de um ser humano, com a simples expressão *mesh* (pessoa, gente): “Uma feição de seu caráter era não ser pródigo em elogios, e não porque não reconhecesse as qualidades de alguém, mas por ausência daquele traço de servilismo que se nota em certas pessoas que a lisonja faz dobrar. E bem pelo contrário, tanto mais reconhecesse as qualidades nobres de alguém, mais sóbrio se mostrava no trato. Uma expressão que usava com alguma frequência era a *fainer mesh* (uma pessoa distinta), mas se a pessoa lhe merecia

Lispector (2012, p. 115) destaca que “o humanismo e o respeito à Vida em todas as suas manifestações eram, efetivamente, os traços de seu caráter, de sua maneira de ser e de conhecer o mundo”. A escritora enfatiza que o estigma de ser judeu vedou-lhe a oportunidade de ingressar numa universidade, como também fora interdito de ser dono de uma gleba. A referência de dedicação do pai aos estudos da *Torah* e do *Talmud* registram a presença de uma cultura religiosa, judaica, transmitida às filhas: “O piedoso sentimento religioso do pai, a quem sempre vira debruçado sobre os Livros Santos, nele havia-se transformado num pensamento a um só tempo espiritual e humanista” (LISPECTOR: 2012, p. 115). Para Elisa Lispector (2012, p. 114), o pai era movido por uma incontida ânsia de saber, “queria ganhar, queria viver. Desejava conhecer o mundo. Tinha os olhos abertos para a vida”.

Em *A cidade sitiada*, na medida em que São Geraldo se transforma de subúrbio em metrópole, observamos o inconformismo da protagonista em relação a sua condição social, uma vez que almeja transgredir sua “condição sitiada”. Na narrativa alegórica, Lucrecia Neves procura se desprender de suas raízes ao buscar a civilização, o que reforça a ambivalência de sua existência, na medida em que, em sua “trajetória errante”, a personagem adquire um caráter de universalidade. Conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p. 36), “a romancista acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual se identifica”. Para o crítico, as mudanças ocorridas na cidade se associam à experiência interior de Lucrecia Neves, que leva

admiração total, designava-a tão somente com a expressão *mensch* (*mensch*: pessoa, gente). Assim, quando dizia fulano é “um *mensch*”, havia-lhe rendido a mais alta homenagem”.

“uma vida dúplice”, em transformação, assim como a própria condição da mulher, em busca de sua afirmação na sociedade hodierna: “Mocinha namoradeira à caça de um bom partido, e bairrista, ela passeia seu tédio pela cidade, caminhando, de devaneio em devaneio, e nutrindo secretamente a esperança de libertar-se dos muros imaginários que sitiam São Geraldo” (NUNES: 1999, p. 32).

Enquanto máscara ficcional clariceana, a trajetória de Lucrecia Neves, em sua permanente busca para ir além dos “muros imaginários” que sitiam São Geraldo, apresenta o desafio do desprendimento, enfrentado pela própria família Lispector com o intuito de fugir dos pogroms, assim como verificamos a pertinência da interpretação do crítico José Américo Mota Pessanha (1989, p. 191), no que tange à associação entre a “cidade sitiada” e a própria resistência da condição humana, “às grandes escuridões além da Cancela”, diante da ambição do homem para se descobrir além dos próprios muros que o enclausuram.

Nesse contexto de busca e desprendimento, em *Escritos judaicos*, Hannah Arendt (2016, p. 515) discute a condição do pária judeu, no que tange à existência ambivalente da universalidade proporcionada pela falta de raízes, o que reitera o aspecto de indefinição e destituição de atributos representado pela personagem. Assim, a pensadora destaca, na narrativa de *O castelo*, o caráter de estranheza de K, envolvido em situações e perplexidades da vida judaica, evidenciado no fato de não pertencer “quer às pessoas comuns, quer aos seus governantes”:

Aos olhos dos burocratas menores, sua existência mesma era devida meramente a um “erro” burocrático, enquanto seu *status* de cidadão era de papel, enterrado em “pilhas de documentos eternamente subindo e caindo” ao seu redor. Ele é acusado continuamente de ser supérfluo, “indesejado e no caminho de todos”, de precisar depender, como estrangeiro, da magnanimidade de outras pessoas e de ser tolerado somente em razão de um misterioso ato de graça.

O próprio K. é de opinião de que tudo depende de ele tornar-se “indistinguível”, e “isso tão logo quanto possível”. Ele admite que os governantes irão seguramente obstruir o processo. O que ele busca, nomeadamente, a completa assimilação, é algo que eles não estão prontos para reconhecer – mesmo enquanto uma aspiração. Em uma carta do castelo é dito a ele claramente que ele terá de decidir “se prefere tornar-se um trabalhador do vilarejo com uma conexão distintiva mas meramente aparente com o Castelo ou um pretense trabalhador do vilarejo cuja verdadeira ocupação é determinada por intermédio de Barnabás (o mensageiro da corte)” (ARENDR: 2016, p. 515).

Hannah Arendt enfatiza que a literatura de Kafka discute o drama da assimilação do judeu médio de pouca importância, que não quer nada além dos seus direitos enquanto ser humano. Nessa perspectiva, a pensadora considera que a personagem K., em seu esforço para se tornar “indistinguível”, representa o típico “homem de boa vontade”, que não pode se dar o luxo de ser ambicioso, portanto segue com a incumbência de lutar pelo mínimo dos direitos humanos: “Ele demanda nada mais do que o que constitui o direito de todos os homens, e não se satisfará com menos. Toda sua ambição é ter ‘um lar, uma posição, trabalho de verdade para fazer’, casar-se e ‘tornar-se um membro da comunidade’. Porque como estrangeiro ele não tem a permissão para gozar desses pré-requisitos óbvios da existência humana” (ARENDR: 2016, p. 517). Assim, na medida em que a personagem K. busca uma vida “normal”, devendo comportar-se como se estivesse de fato inteiramente sozinho, questiona o problema humano básico da assimilação, o que pode ser verificado na poética de Clarice Lispector, conforme destacamos a partir da crônica “Pertencer”.

Hannah Arendt observa que a “existência normal”, almejada por K., tornara-se excepcional, por consequência da submissão dos habitantes do vilarejo ao regime imperante do castelo: “não há lugar nele para qualquer homem de boa vontade que deseje determinar sua própria

existência” (ARENDR: 2016, p. 519). Na concepção de Hannah Arendt, K., enquanto um simples homem, almeja que cada ser humano deveria viver sua própria vida como um ser humano normal: “Uma verdadeira vida humana não pode ser levada por pessoas que se sentem destacadas das simples e básicas leis da humanidade, nem por aqueles que escolhem viver em vácuo, mesmo que sejam levados a isso pela perseguição. A vida dos homens deve ser normal, não excepcional” (ARENDR: 2016, p. 521).

A pensadora considera que *O castelo* é a narrativa kafkiana que nitidamente discute o problema judaico, uma vez que, dentro da estrutura da sociedade contemporânea, “o homem de boa vontade é levado hoje ao isolamento, assim como o estrangeiro-judeu no castelo. Ele se perde ou morre de exaustão” (ARENDR: 2016, p. 523). No que concerne à questão do “pertencimento”, numa estrutura social em que um “homem comum” possa viver, sem se exaurir, como um homem entre os homens, Hannah Arendt (2016, *idem*) enfatiza que “somente quando um povo vive e funciona em consórcio com outros povos ele pode contribuir para o estabelecimento sobre a Terra de uma humanidade comumente condicionada e controlada”. Em *O castelo*, K. enfrenta a relação de estranheza entre os aldeões, na medida em que, para levar uma “vida simples, decente”, precisa renunciar às reivindicações de liberdade individual e inviolabilidade.

No ensaio “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, Albert Camus (2013, p. 128) enfatiza que “o natural” compreende a qualidade mais sensível da narrativa kafkiana. O pensador enfatiza que há, na narrativa kafkiana, o paradoxo singular proporcionado pela relação entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que este a aceita, conforme se observa, em *A metamorfose*, na terrível iconografia de uma ética da lucidez”, por meio do inimaginável assombro que

experimenta Gregor Samsa ao sentir o bicho em que ele, sem esforço, se tornou: “É nessa ambiguidade fundamental que está o segredo de Kafka. Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico reaparecem na sua obra inteira e lhe dão ao mesmo tempo sua ressonância e significado” (CAMUS: 2013, p. 129).

Para Albert Camus (2013, idem), há uma “absurdidade fundamental, ao mesmo tempo que uma implacável grandeza” na condição humana, da qual se engendra o “estranho”, na medida em que se apresenta o divórcio entre nossas intemperanças da alma e as alegrias perecíveis do corpo. Na Literatura de Kafka, Camus enfatiza que a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pela lógica evidenciam o jogo de contrastes paralelos para simbolizar essa “absurdidade”, na qual se verifica uma cumplicidade secreta que une ao trágico o lógico e o cotidiano, que proporcionam uma “condição sitiada”, uma clausura esperançosa das personagens, acerca das narrativas de *O Processo* e *O castelo*:

Nesse universo sem progresso, Kafka vai inserir a esperança de uma forma singular. A esse respeito, *O processo* e *O castelo* não tomam a mesma direção. Eles se completam. A insensível progressão que se pode notar de um para o outro representa uma conquista descomunal na ordem da evasão. *O processo* apresenta um problema que *O castelo*, de certo modo, resolve. O primeiro descreve, segundo um ponto de vista quase científico, mas sem concluir. O segundo, à sua maneira, explica. *O processo* diagnostica e *O castelo* imagina um tratamento. Mas o remédio ali proposto não cura. Ele só faz a doença retornar à vida normal. Ajuda a aceitá-la. Num certo sentido (pensemos em Kierkegaard), ele a leva à cura. O agrimensor K. não pode imaginar outra preocupação além da que o devora. Até aqueles que o cercam se apaixonam por esse vazio e essa dor que não tem nome, como se o sofrimento revestisse assim um rosto privilegiado (CAMUS: 2013, p. 131-132).

Albert Camus considera que, em *O castelo*, a submissão de K. ao cotidiano se torna uma ética, na medida em que busca conseguir que o

Castelo o adote: “O que ele quer é um ofício, um lar, uma vida de homem normal e são. Está cansado de sua loucura. Quer ser razoável. Quer se desembaraçar da maldição particular que o torna estrangeiro na aldeia” (CAMUS: 2013, p. 133). O pensador enfatiza que a narrativa kafkiana recusa a seu deus a grandeza moral para melhor se lançar em seus braços; por conseguinte, na medida em que o homem se resigna a aceitar esse absurdo da existência, questiona qual esperança é maior do que a que permite escapar dos limites da condição humana. Para Camus (2013, p. 136), na agrimensura de uma divindade sem superfície, é possível verificar a marca de uma lucidez que renega: “Em um mundo em que tudo se dá e nada se explica, a fecundidade de um valor ou de uma metafísica é uma noção vazia de sentido”.

Para Camus (2013, p. 122), Sísifo é o herói do absurdo, tanto por sua paixão pela vida quanto pelo suplício indescritível em que se ocupa em não completar nada: “Imagino ainda Sísifo indo outra vez para seu rochedo, e a dor estava no começo. Quando as imagens da terra se mantêm muito intensas na lembrança, quando o apelo da felicidade se faz demasiadamente pesado, acontece que a tristeza se impõe ao coração humano: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo”. Na concepção de Camus, o homem absurdo, representado por Sísifo, se considera senhor de seus dias, ainda no instante sutil em que se volta sobre sua vida, retornando para seu rochedo: “contempla essa sequência de atos sem nexos que se torna seu destino, criado por ele, unificado sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem toda humana de tudo que é humano, cego que quer ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre caminhando”.

Interpretando Franz Kafka, Albert Camus destaca que há uma particularidade que nos permite a compreensão do caráter estrangeiro, verificado nas contradições inerentes ao nexos entre a realidade

histórica e a ficcional; por conseguinte, o pensador destaca que “o espírito projeta no concreto sua tragédia pessoal”, por meio de um “paradoxo permanente que dá às cores o poder de expressar o vazio e aos gestos a força de traduzir as ambições eternas”. Em “O veredicto”, os contrastes que simbolizam a “absurdidade”, da qual resulta a “cumplicidade secreta que une ao trágico o lógico e o cotidiano”, podem ser verificados na conflituosa relação familiar do jovem comerciante Georg Bendemann, que além de sofrer com a morte da mãe, vivencia a opressão da autoridade do pai, o qual estranhamente condena o filho ao afogamento. Na narrativa kafkiana, o estranho se verifica com a incerteza e a “liquidez” dos laços humanos, tanto no relacionamento com a noiva, bem como em relação ao amigo que se encontrava numa condição de estrangeiro em São Petersburgo:

– Na realidade eu só queria dizer a você – continuou Georg, acompanhando completamente absorto os movimentos do velho – que acabo de anunciar a São Petersburgo o meu noivado.

Puxou um pouco a carta de dentro do bolso e deixou-a cair outra vez.

– Como assim, a São Petersburgo? – perguntou o pai.

– Ao meu amigo, é claro – disse Georg buscando os olhos do pai.

“Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito”, pensou.

– Ah, sim, ao seu amigo – disse o pai com ênfase.

– Você sabe muito bem, pai, que a princípio eu quis ocultar o meu noivado dele. Por consideração, por nenhum outro motivo. Você mesmo sabe que ele é uma pessoa difícil. Eu disse cá comigo: ele pode ter notícia do meu noivado através de terceiros, embora seja pouco provável com o tipo de vida solitária que leva – isso eu não posso evitar –, mas por mim é que ele não deve ficar sabendo.

– E agora você mudou de opinião? – perguntou o pai, pôs o amplo jornal sobre o parapeito da janela e sobre os óculos, que cobriu com a mão.

– É, agora mudei de opinião. Se ele é um bom amigo, pensei comigo, então um noivado que me faz feliz é também uma felicidade para ele. Por isso não

hesitei mais em anunciá-lo. Antes porém de remeter a carta, queria dizer isso a você.

– Georg – disse o pai esticando para os lados a boca desdentada –, ouça bem. Você veio a mim para se aconselhar comigo sobre esse assunto. Isso o honra, sem dúvida. Mas não é nada, é pior do que nada, se você agora não me disser toda a verdade. Não quero levantar questões que não cabem aqui. Desde a morte da nossa querida mãe aconteceram certas coisas que não são nada bonitas. Talvez chegue a hora de também discuti-las – e talvez ela chegue mais cedo do que pensamos. Na loja muita coisa foge ao meu controle, talvez não pelas minhas costas – não quero agora supor que seja pelas minhas costas –, não tenho mais força suficiente, minha memória começa a falhar, já não tenho visão para tudo isso. Em primeiro lugar, é o curso da natureza; em segundo, a morte da nossa mamãe me abateu muito mais do que a você. Mas já que estamos falando desse assunto, dessa carta, peço-lhe por favor, Georg, que não me engane. É uma ninharia, não vale nem um suspiro, por isso não me engane. Você realmente tem esse amigo em São Petersburgo? (KAFKA: 2011, p. 34-36).

Em “O veredicto”, conforme enfatiza o biógrafo Ernst Pawel (1986, p. 265), o conflito entre pai e filho compreende o tema central da narrativa, não obstante o escritor transformar a própria essência da realidade, “num nexo alusivo de forças que não eram menos reais, por estarem, em geral, além dos rótulos prosaicos e sujeitas a uma lógica não restringida pelos silogismos primitivos de causa e efeito”. Nesse sentido, Pawel compreende que essa ambiguidade multifacetada evoca o sentimento da condição humana em toda sua desconcertante complexidade, deixando também a história em aberto para que comporte uma multiplicidade de interpretações, uma vez que considera que o poder do pai sobre os filhos deriva de fontes muito mais impenetráveis e profundas do que a dependência econômica, física e emocional em que se manifesta: “se o pai de ‘A Condenação’ era Hermann Kafka, era também todos os Hermann Kafkas que proliferavam em Praga, todos os ‘patriarcas’ judeus alemães da geração

pós-emancipação, todos os pais mortais que mutilavam seus filhos e, por fim, o fantasma do pai enquanto reflexo da onipotência divina” (PAWEL: 1986, *idem*).

Para Ernst Pawel (1986, p. 269), as ideias de Kafka sobre o poder e a autoridade, sobre a culpa, a punição e o destino do homem num mundo desumano revelaram-se vastamente mais simples e infinitamente mais complexas. Em “O Foguista”, único texto revisado pelo autor e publicado durante sua vida, o biógrafo enfatiza que a ruína e o declínio de Karl Rossmann, assim como seu exílio e sua rebelião, marcam uma mudança crucial na narrativa kafkiana, que compreende também sua condição de estrangeiro: “uma ampliação do foco estreito para uma visão muito mais ampla da autoridade, uma visão em que o pai acaba sendo rebaixado a mero laçao dos inomináveis poderes vigentes”. Nesta narrativa, a condição de estrangeiro de Karl Rossmann pode ser verificada na medida em que vivencia uma situação labiríntica, com uma ruptura tanto do território a que pertencia quanto de laços familiares, uma vez que fora mandado pelos próprios pais para a América, porque uma empregada o seduziu e tivera um filho seu. A inconsistente relação entre pai e filho pode ser verificada com a indefinição da partida de Karl Rossmann, no momento em que lhe entrega a mala:

Quando o pai lhe entregara a mala para todo o sempre, ele dissera brincando: “Quanto tempo será que vai ficar com ela?”, e agora talvez a preciosa mala já estivesse seriamente perdida. O único consolo era que o pai dificilmente podia ficar sabendo de sua situação atual, mesmo que viesse a investigar. O máximo que a companhia de navegação podia dizer era que ele tinha chegado a Novayork. O que Karl lamentava era o fato de não ter trocado de camisa, p. ex. Nisso ele havia economizado no lugar errado; agora que ele, justo no início de sua carreira, precisava se apresentar com roupas limpas, seria obrigado a aparecer vestindo uma camisa suja (KAFKA: 2012, p. 18-19).

Ernst Pawel destaca que a natureza progressivamente mais pessimista da visão de Kafka, pode ser verificada com as aventuras subsequentes de Karl Rossmann, numa condição de estrangeiro, reforçada pela incerteza de um jovem que inicia a sua carreira numa incômoda condição, “vestindo uma camisa suja”, uma vez que a narrativa se desenvolve, conforme enfatiza o biógrafo, “numa rápida espiral descendente que o arrastou, em ciclos recorrentes de aviltamento, para um abismo do qual somente Deus, um milagre ou uma revolução poderiam ainda resgatá-lo” (PAWEL: 1986, p. 270). Organizadas por Max Brod após a morte de Kafka e publicadas por Kurt Wolff em 1927, juntamente com “O Foguista”, sob o título de Amerika, Ernst Pawel observa que a narrativa apresenta a “condição sitiada” do estrangeiro, ao destacar “um vasto território, repleto de sonhos nacionais e pesadelos de imigrantes, parte dela espantosamente presciente em suas fantasias sobre a realidade norte-americana” (PAWEL:1986, p. 270).

Nessa perspectiva, Zygmunt Bauman considera que a condição de estrangeiro do judeu possibilitou uma mistura ambivalente “de programa universalista e prática relativista”, uma vez que, de forma forçada, foram para “o vazio por pressões assimilatórias contraditórias”, “para o espaço aberto e a ambivalência e tinham plena consciência de quão ingovernáveis e ilimitados eram esse espaço vazio e falta de clareza encontrados na morada que não escolheram”. Na concepção de Bauman, “o estranho visa a eliminação de todas as divisões que se colocam no caminho da humanidade uniforme, essencial; esta é a última esperança que lhe resta para apagar sua própria exterioridade” (BAUMAN: 1999, p. 95).

Em *O castelo*, a personagem K. vivencia uma condição labiríntica de estranheza em relação tanto ao espaço, quanto ao outro, após ser

surpreendido por um jovem que o despertou do sono e se apresentou cortesmente como filho do castelão, sob a advertência de que não era permitido pernoitar na aldeia, propriedade do castelo: “Em que aldeia eu me perdi? Então existe um castelo aqui?” (KAFKA: 2008, p. 7). A exigência da permissão de permanência no condado, imposta pelo jovem, evidencia a hostilidade em relação ao estrangeiro, conforme se verifica no seguinte diálogo:

– Isso são maneiras de vagabundo! – bradou ele. – Exijo respeito pela autoridade do conde. Eu o acordei para comunicar-lhe que o senhor deve abandonar imediatamente o condado.

– Chega de comédia – disse K. em voz ostensivamente baixa, deitou-se e puxou a coberta. – O senhor está indo um pouco longe demais, jovem, e amanhã eu ainda volto a falar do seu comportamento. O dono do albergue e aqueles senhores são testemunhas. Mas de resto deixe-me dizer-lhe que sou o agrimensor que o conde mandou chamar. Meus ajudantes chegam amanhã na carruagem com os aparelhos. Eu não quis perder a oportunidade de fazer uma campanha pela neve, mas infelizmente me desviei algumas vezes no caminho e por isso cheguei tão tarde. Eu sabia por conta própria, ainda antes que o senhor me ensinasse, que era tarde demais para me apresentar agora no castelo. Por isso também me contentei com este pouso noturno que o senhor – dito com suavidade – teve a indelicadeza de perturbar. Com isso estão encerradas minhas explicações. Boa noite, senhores. (KAFKA: 2008, p. 8).

A condição de estrangeiro do agrimensor K., um “homem comum” perdido no labirinto burocrático do castelo, reforça a concepção da pensadora Hannah Arendt (2008, p. 103) de que o herói kafkiano contrasta com o motor da sociedade à qual ele não se ajusta, que é a funcionalidade; por conseguinte, “desmascara as estruturas ocultas da sociedade”. No ensaio *Sonhador insubmisso*, Michael Löwy (2005, p. 176-177) considera que o agrimensor não é um estrangeiro qualquer, uma vez que ousa formular críticas e também pretende ter direitos, portanto “recusa a servidão

voluntária”: “Não é um contestador, sem dúvida: ele pede apenas o reconhecimento de suas funções de agrimensor. Mas em nenhum momento ele tem a atitude amedrontada e submissa dos aldeões”. Para o ensaísta, o tema da insubmissão individual compreende uma dimensão essencial da narrativa, uma vez que o agrimensor se encontra, na condição de estrangeiro, “em posição de exterioridade diante da relação-subordinação entre o Castelo e a aldeia” (LÖWY: 2005, p. 182).

Para Michael Löwy (2005, p. 162), a arquitetura da narrativa kafkiana é construída em torno da tríade: o Castelo, a aldeia e o agrimensor. Ao discutir acerca da representatividade da figura do castelo, ainda que o considerando simplesmente como sede de um poder terrestre e humano, o ensaísta enfatiza a tensão existente entre Castelo e aldeia, o que evidencia, por meio do contraste entre o Estado e o povo, mais que um poder de despotismo arcaico, a exemplo da monarquia austro-húngara, uma vez que põe em questão os fundamentos despóticos do Estado moderno, “com seu aparelho democrático, hierárquico e impessoal, autoritário e alienado” (Löwy: 2005, 163).

Nessa perspectiva, o ensaísta enfatiza que o agrimensor K. se encontra diante de um Castelo, cujo sistema administrativo se apresenta “distante e arbitrário, que governa a aldeia por intermédio de um aparato de burocratas cujo comportamento é grosseiro, inexplicável e rigorosamente desprovido de sentido” (Löwy: 2005, *idem*). A clausura do agrimensor K., na labiríntica narrativa, pode ser verificada na medida em que as funções administrativas e a vida se encontram bastante entrelaçadas, a ponto de privar a personagem “da possibilidade de pequenas vitórias”:

A relação direta com as autoridades não era, na verdade, difícil demais, pois as autoridades, por mais bem organizadas que fossem, sempre tinham de defender coisas remotas e invisíveis em nome de senhores remotos e

invisíveis, ao passo que lutava o mais vivamente possível por coisas próximas, ou seja, por ele mesmo e, além disso, ao menos nos primeiros tempos, por vontade própria, uma vez que era o agressor, sem ser apenas ele que lutava por si, mas também, ao que parece, outras forças que não conhecia, mas nas quais podia crer a partir das medidas tomadas pelas autoridades. Mas por se mostrarem amplamente receptivas, em caráter prévio e em coisas menos essenciais – até agora não se tratara de nada mais que isso –, as autoridades o privavam da possibilidade de pequenas e fáceis vitórias e, com essa possibilidade, também da satisfação correspondente e da segurança bem fundada, que dela derivava, para outras lutas maiores. Em vez disso deixavam K. deslizar por toda parte que quisesse, se bem que apenas no interior da aldeia, minando-o e enfraquecendo-o com isso: aqui elas eliminavam qualquer luta que houvesse e desse modo o deslocavam para a vida extra-administrativa, totalmente sem transparência, turva, estranha (KAFKA: 2008, p. 70-71).

Para Michael Löwy (2005, p. 165), ao destacar o distanciamento das autoridades e o caráter “mecânico” do sistema burocrático do Castelo, a narrativa kafkiana “descreve uma espécie de moto-perpétuo burocrático, um aparelho administrativo que se autonomiza e gira no vazio, em torno de si mesmo”. O ensaísta enfatiza que a narrativa apresenta questões que estão no cerne da modernidade, no que diz respeito à impessoalidade e liquidez nas relações humanas, na medida em que o sistema burocrático é apresentado “como um mundo reificado, no qual as relações entre indivíduos convertem-se em coisa, um objeto independente, uma engrenagem cega” (LÖWY: 2005, p. 166).

Conforme enfatiza Michael Löwy (2005, p. 169), o Castelo era tão inacessível para K. quanto o tribunal de *O Processo* para Joseph K, uma vez que os funcionários são distantes e intocáveis, para a maioria dos aldeões. Não obstante, o ensaísta destaca que, em *O Castelo*, verificamos “um quadro de brutal e opressiva dominação masculina sobre as mulheres”, na medida em que as relações sexuais entre os funcionários do Castelo e as mulheres da aldeia reforçam a coisificação das relações:

“Aparentemente, essas práticas sexuais contradizem a impessoalidade das funções administrativas. De fato, as relações dos funcionários com as mulheres não são, no sentido estrito, relações pessoais: elas são tratadas como figuras intercambiáveis e como simples objetos de consumo sexual” (LÖWY: 2005, p. 170).

A relação de dominação do Castelo sobre a população da aldeia, inspirando-lhe medo e obediência, reforça a condição de clausura dos aldeões em relação à hostilidade dos funcionários do Castelo. Na concepção de Michael Löwy (2005, p. 171), o banimento da personagem Amália e de toda a sua família, pelas autoridades do Castelo, como se fossem párias, evidencia o controle de Klamm, sob intransigente lógica administrativa, na medida em que são tratados como se não fossem mais humanos. Por conseguinte, considera uma falta irreparável a contestação de Amália em relação ao assédio do funcionário Sortini. A carta de intimação, por ele endereçada a Amália, reforça a relação de opressão masculina sobre as mulheres no Castelo, conforme destaca a personagem Olga, respondendo a K, acerca do conteúdo escrito:

A carta era de Sortini, endereçada à moça de granada. Não consigo reproduzir o conteúdo. Era uma intimação para procurá-lo na Hospedaria dos Senhores, e na verdade Amália devia ir imediatamente, pois Sortini tinha de partir em meia hora. A carta estava escrita com expressões mais vulgares, que eu ainda nunca tinha ouvido, e só adivinhei o conteúdo pela metade, a partir do contexto. Quem não conhecia Amália e tivesse apenas lido aquela carta, a teria considerado uma moça desonrada, para a qual alguém ousara escrever naqueles termos, mesmo que ela não tivesse absolutamente tocada. E não era uma carta de amor, não havia ali nenhuma palavra de carinho; pelo contrário, Sortini estava obviamente furioso pelo fato de que a visão de Amália o houvesse capturado e desviado os seus negócios. Concluímos mais tarde que Sortini queria, naquela tarde, provavelmente ir para o castelo e só havia permanecido na aldeia por causa de Amália; de manhã, cheio de raiva porque também à noite não conseguia esquecer Amália, havia escrito a carta. Diante dela era preciso primeiro ficar

indignado – até a pessoa de maior sangue-frio o faria -, depois, porém, com alguém que não fosse Amália, provavelmente prevaleceria o medo diante do tom ameaçador; em Amália perdurou a indignação, ela não conhece o medo, nem para si nem para os outros. E enquanto eu buscava outra vez refúgio na cama, debaixo dos cobertores, e repetia para mim o final interrompido da frase – “Venha logo, pois senão!...” – Amália ficou no banco da janela, olhando para fora, como se ainda esperasse outros mensageiros e estivesse disposta a tratar qualquer um deles como havia tratado o primeiro (KAFKA: 2008, p. 220-221).

Assim como o agrimensor K., Amália também recusa a servidão voluntária e sua insubmissão individual à intransigente lógica administrativa do Castelo representa uma resistência feminina, diante das “engrenagens cegas” do sistema burocrático. No entanto, a família de Amália sofre com a ignominiosa condição de submissão ao poder, na medida em que foram excluídos de todos os círculos, conforme destaca Olga, ao reagir com indignação à carta de Sortini: “não falavam de nós como de seres humanos, nosso nome de família não foi mais mencionado; quando precisavam de nós, chamavam-nos Barnabás”. A intransigência administrativa do Castelo evidencia, com a imposição das punições, a condição de “pária” à família de Amália, uma vez que, ao serem excluídos, são relegados no que diz respeito à pluralidade da condição humana.

Conforme destacamos na parábola do sacerdote, no capítulo “Na Catedral”, de *O Castelo*, a condição labiríntica do insistente homem do campo que aspirava à entrada da lei ao último dos porteiros, apresenta o seguinte questionamento: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” (KAFKA: 2005, p. 215). A reação de Amália permite que questionemos acerca de uma explicação sobre a condição de submissão degradante imposta às mulheres da aldeia, uma vez que a condição de objeto de consumo sexual pelos funcionários fora normatizada. Devido às perseguições, a família

enfrenta a humilhante situação de recorrer ao pedido de perdão, a “pedir ou assediar o castelo”:

O pai começou, foi esse o início de pedidos inúteis ao prefeito, aos secretários, aos advogados, aos escrivães; na maioria das vezes ele não era recebido e quando o era, por astúcia ou acaso – ficávamos em júbilo com notícias como essa e esfregávamos as mãos -, repeliam-no com extrema rapidez e nunca o receberam. De qualquer modo era muito fácil responder a ele, o castelo agia sempre com tanta facilidade. O que então estava querendo? O que havia acontecido com ele? Pelo que queria perdão? Quando e por quem, no castelo, levantaram somente um dedo contra ele? Certamente estava empobrecido, tinha perdido a freguesia etc., mas eram contingências da vida cotidiana, questões de artesanato e de mercado; devia, pois, o castelo se ocupar de tudo? Na realidade, se preocupava com tudo, mas não podia, sem dúvida, intervir grosseiramente na evolução das coisas, simplesmente e sem outro objetivo do que servir ao interesse de um único homem. Devia por acaso despachar seus funcionários para que estes corressem atrás dos clientes do pai e trazê-los de volta à força? O pai então objetava – discutíamos essas coisas todas em minúcias lá em casa, antes e depois, apertados num canto, como que escondidos de Amália, que notava tudo, mas deixava correr -, o pai então objetava que não se queixava do empobrecimento; tudo o que havia aqui era fácil de recuperar, era tudo secundário se apenas o perdoassem. Mas do que deviam perdoá-lo? (...) O que poderia ser-lhe perdoado? No máximo que agora importunava sem propósito as autoridades, mas exatamente isso era imperdoável. O pai não cedeu, na época continuava sendo muito forte e o ócio forçado lhe dava tempo de sobra. “Vou reconquistar a honra de Amália, não vai levar muito tempo”, dizia a Barnabás e a mim algumas vezes durante o dia, mas só em voz muito baixa, pois Amália não devia ouvi-lo; além disso era dito apenas em benefício de Amália, pois na realidade não pensava em absoluto na reconquista da honra, e sim no perdão. Para receber o perdão, no entanto, precisava primeiro estabelecer a culpa e esta lhe estava sendo negada nos círculos administrativos (KAFKA: 2008, p. 241-242).

Olga destaca que a perplexidade do pai diante da desonra da filha Amália, bem como em relação à insuportável condição de desprezo da família, evidencia a indiferente hostilidade do sistema burocrático do Castelo: “Observaram que não tivemos força para sair da história da carta

e nos levaram a mal por isso, não subestimaram o peso do nosso destino, embora não soubessem exatamente qual ele era” (KAFKA: 2008, p. 239). O agrimensor K. questiona o comportamento demasiado servil dos habitantes da aldeia, diferente do homem do campo da parábola do sacerdote, em *O Processo*, que espera em vão, paciente e submisso, diante do último porteiro que lhe impedira o ingresso à entrada da lei. Conforme destaca Michael Löwy (2005, p. 181), a revolta individual da personagem pode ser considerada impotente e inofensiva, “incapaz de ter influência sobre a população submissa e obediente da aldeia”. O estrangeiro agrimensor é levado à exaustão, à semelhança de Sísifo, e nada pode fazer diante da desesperadora condição de humilhação da família de Amália, encontrando-se, pois, “em posição de exterioridade diante da relação de dominação-subordinação entre o Castelo e a aldeia” (LÖWY: 2005, p. 182).

Quanto à condição de desespero, conforme enfatiza Albert Camus (2013, p. 136), a grandeza e a universalidade da narrativa kafkiana decorrem “do fato de ele ter sabido representar com tanta amplidão a passagem cotidiana da esperança à angústia e da sensatez desesperada à cegueira involuntária”. Por conseguinte, o pensador considera que, subjacente às máscaras ficcionais kafkianas, “aparece o rosto comovente do homem fugindo da humanidade, extraído de suas contradições razões para acreditar e de seus desesperos fecundos razões para esperar, e chamando de vida sua apavorante aprendizagem da morte” (CAMUS: 2013, p. 137).

Em “Na colônia penal”, o comovente rosto do soldado condenado à máquina de tortura, por suposta indisciplina em relação a uma autoridade superior, é destituído de sua condição humana, à proporção que verificamos, ao longo da narrativa, a “banalidade do mal” exercida pelo autoritarismo dos exploradores oficiais. No corpo do condenado, com agulhas que o traspassam, a sentença é inscrita com crueldade e

frieza: “Honra o teu superior”. A máquina mortífera é personificada na narrativa, uma vez que representa o controle burocrático do Estado, em cujo processo verificamos também uma fusão entre o “autoritarismo mais arcaico” e a “tecnologia mais refinada”, na medida em que associa o antigo comandante, o oficial e a máquina, conforme enfatiza Michael Löwy (2005, p. 91), ao destacar o “maquinismo desumano e mortífero”, uma “engrenagem cega e reificadora” que escapa ao controle de todos:

Ao associar o antigo comandante, o oficial e o aparelho, ele captou, com uma lucidez impressionante, uma característica central da primeira Guerra: o inextricável nó, a íntima fusão entre o autoritarismo mais arcaico, retrógrado, passadista e patriarcal, pseudo-religioso e brutal, e a tecnologia mais refinada, mais moderna, mais exata, mais “calculada”, mais “racional” – estando o conjunto a serviço de um objetivo concreto e preciso: levar seres humanos à morte. Não seria o que o escritor captou aqui um dos desenvolvimentos possíveis da civilização ocidental moderna e de sua racionalidade instrumental? Um desenvolvimento que iria mostrar, ao longo do século XX, seu imenso potencial de barbárie (LÖWY: 2005, p. 91).

Para Löwy (2005, p. 89), toda a narração gira em torno do “aparelho mortífero e o seu imenso potencial de barbárie”: “Ele não está lá para executar o homem, antes é o homem que está lá para o aparelho, para fornecer um corpo sobre o qual ele possa escrever sua obra-prima estética, sua inscrição sangrenta”. Escrito em outubro de 1914, três meses após o desencadeamento da Primeira Guerra Mundial, a narrativa alegórica apresenta a condição labiríntica de clausura do “homem comum” em “tempos sombrios”, submetido à racionalidade fria e dominadora da máquina burocrática do Estado. Para Ernst Pawel (1986, p. 317), esse sentimento intuitivo do mal, cuja representação pode ser verificada pela figura do torturador-chefe, em “Na colônia penal”, “retrato premonitório de Adolf Eichmann”, liga a época de Kafka ao contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”, no qual se insere a

escritora Clarice Lispector. Para o biógrafo, Kafka pode ser considerado um “sonâmbulo no mundo exterior”, “praticante pioneiro da ‘emigração para dentro’ que iria servir de refúgio a tantos outros, emboscados no universo ‘kafkiano’ do totalitarismo” (PAWEL: 1986, p. 315).

Na poética de Clarice Lispector, o refúgio para o âmbito da introspecção é verificado por meio de uma “linguagem sonâmbula”, por meio da qual a narrativa estabelece o nexos com a exterioridade. Na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, as relações entre linguagem e realidade são insistentemente problematizadas; por conseguinte, o “drama da linguagem” se realiza na medida em que a narradora reconhece ter perdido a sua “montagem humana”, com a perda de sua “terceira perna”, após se ver representada no mural inscrito na parede da ex-empregada Janair. A separação do “gênero humano” entre extraordinários e ordinários, excepcionais e “homens comuns”, verificado no conflito entre G.H. e Janair, além de apresentar o contraste social, uma vez que G.H. vivia bem, habitava uma “superestrutura das areias do mundo”, evidencia, com o desmoronamento do “edifício sólido” de sua formação, a vulnerabilidade das relações humanas, no que concerne ao intuito de pertencimento a esta condição:

Mas, exatamente o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil. O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar.

Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como o de se levar um copo de bebida à

boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada.

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida (LISPECTOR: 1998e, p. 68-69).

Esse desmoronamento das estruturas sólidas de G.H., por meio do qual “o mundo havia reivindicado a sua própria realidade”, a de enxergar a condição humana “na era primeira da vida”, permite que verifiquemos, na *via crucis* imanentista de G.H., um processo de desindividuação, no qual se verifica uma “despersonalização” e “deseroização” da protagonista. O ato de comer da massa branca do interior da barata reitera o caráter alegórico da narrativa, na medida em que, ao contrastar com a perspectiva transcendental da paixão de Cristo, apreende a perplexidade do contexto sombrio, sob uma reflexão existencial, decorrente do abalo sofrido pela humanidade com as Grandes Guerras, por intermédio de uma linguagem transgressora, no embate das convenções sociais e morais.

Para Benedito Nunes (1989, p. 130), a partir do confronto de G.H. com a barata, há uma desagregação da personagem com o sistema das relações humanas dentro do qual vive, uma vez que “encontra no absurdo de sua situação, a que cede opondo resistência, uma nova e angustiosa realidade que destrói o seu mundo humano” (NUNES: 1989, *idem*). Nessa

perspectiva, assim como destacamos na crônica “Condição humana” (LISPECTOR: 1999, p. 165), podemos verificar que, com a desagregação de G.H. do mundo humano, ocorre um descompasso deste mundo em relação à Natureza, o que lhe confere uma “condição de manca”:

Sempre mais forte, a Natureza consente e tolera o mundo humano, e pode, de um momento para outro, subvertê-lo. Nossa humanização é uma contingência permitida, sempre mal implantada na superfície – apenas uma fímbria – de uma realidade indomesticável. As formas objetivadas da existência como ser-no- mundo – os sistemas de cultura, a organização social, a História, que protegem essa contingência – resultado de uma primeira ruptura que nos retirou do seio da Natureza, onde estariam as raízes de nossa identidade, acham-se permanentemente expostas ao mesmo risco de desagregação. Seria a barata, no caso de G.H., o agente de uma segunda ruptura, que desligou a mulher de si mesma e da sua vida. Mas nessa função, que resume o lado mais enérgico da presença ativa do inseto, o animal é a imagem de uma necessidade cega e fatal, que chega aos seus fins servindo-se da liberdade impotente da personagem. Ele agencia a violência de que a mulher não é capaz por si mesma – violência que, uma vez concretizada, ela passa, no entanto, a reconhecer a sua possibilidade latente, irrealizável sem uma interferência estranha e extraordinária, inconscientemente temida e repelida (NUNES: 1989, p. 132).

Sobre o nexo entre introspecção e exterioridade, Benedito Nunes enfatiza que, concomitante à ruptura do sistema a que pertence, e que a situava enquanto membro de uma classe, no topo de uma hierarquia social, há uma desindividuação, um “mergulho introspectivo na alma desagregada” (NUNES: 1989, *idem*). Para o crítico, sob a máscara da necessidade, a liberdade impulsiva e turva de G.H. se vê diante de uma “necessidade cega e fatal”: “é a liberdade do outro – do animal –, que age nela e por ela”. Nessa perspectiva, Benedito Nunes considera que as “metamorfoses” de G. H. e Gregor Samsa são inversas e se complementam, diferindo nas circunstâncias, uma vez que apresentam imediata ou gradual destituição da práxis.

Assim, enquanto o confronto de G.H. com a barata lhe proporciona uma metamorfose interior que a desliga da sua cotidianidade, a metamorfose de Gregor Samsa lhe possibilita um novo confronto com a sua cotidianidade, da qual se encontra completamente desligado: “O personagem de Kafka debate-se contra o absurdo que o compromete e o separa do mundo humano, organização implacável a destruí-lo pouco a pouco. A personagem de Clarice Lispector encontra no absurdo de sua situação, a que cede opondo resistência, uma nova e angustiada realidade que destrói o seu mundo humano” (NUNES: 1989, p. 130).

As narrativas de Franz Kafka e Clarice Lispector, ao lidarem com a condição humana, destacando do confronto entre o extraordinário e o ordinário, a existência do “homem comum”, partem da simples realidade do cotidiano, para imergirem no “recôndito âmbito introspectivo”. Para Kujawski (1991, p. 34), o cotidiano compreende uma instância de nossa familiaridade com o contorno, que “permite o reconhecimento da circunstância como nossa circunstância, sua apropriação comunal”. Por conseguinte, o pensador considera que a perda do cotidiano, “com a sua sequência, as suas formas, cores e sabores familiares, é o que de mais grave pode comprometer o destino do homem, bloqueando sua capacidade de absorver a circunstância e projetar sua liberdade” (KUJAWSKI: 1991, p. 36). Nas narrativas de Kafka e Clarice, as personagens enfrentam os dramas humanos, na medida em que o cotidiano se instabiliza, portanto ocorrem descontinuidades que proporcionam questionamentos acerca da própria existência.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. afirma que a narrativa se constrói a partir de uma circunstância do cotidiano, ao encontrar, numa rua do Rio de Janeiro, “no ar de relance o sentimento de perda no rosto de uma moça nordestina”. Conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p. 163), o narrador, refletindo-se em Macabéa, com quem se

identifica, também se faz personagem. Na condição de “homem comum”, Rodrigo S.M. afirma ser uma necessidade contar a história desta moça nordestina que existe entre milhares que vivem no anonimato das grandes cidades, enquanto párias de uma “cidade toda feita contra ela[s]”. A narrativa compreende uma forma de “revelar-lhe a vida”, porque, na concepção de Rodrigo S.M., há o direito ao grito, ainda que seja de pouca arte:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudo substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordai? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que devia ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”.

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? Quem antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” Cairia estatelada em cheio no chão. É que “quem sou eu?” Provoca necessidade. E

como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR: 2006, p.14-15)

“O direito ao grito”, um dos doze títulos de *A hora da estrela*, compreende também uma postura de descontentamento da poética de Clarice Lispector, que ousou pensar para além de uma geografia acomodada à cópia e ao silêncio. Conforme destacamos em “Literatura e Justiça” (LISPECTOR: 1999, p. 29), antes de sentir “arte”, a narradora sentira a beleza da luta na resistência do “homem comum” nos mocambos da cidade do Recife. Este posicionamento exerce significativa importância para o “pertencimento” e consolidação da escritora no campo literário brasileiro, na medida em que esta se consolidava, na concepção de Silvano Santiago (2000, p. 16), enquanto “entre-lugar” do discurso latino-americano.

Conforme se observa na inquietante relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, o escritor busca, em seu “trabalho de carpintaria”, narrar a “condição sitiada” de uma nordestina limitada no precário domínio da língua portuguesa, ao seu ofício de datilógrafa. Ao longo da narrativa, sob o tom de humildade, verificamos uma permanente descoberta, por meio de questionamentos tanto sobre a incompletude do processo de composição literária, quanto sobre a condição existencial da personagem e do próprio escritor: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR: 1998h, p. 15)

Conforme destaca Rodrigo S.M., o material básico do escritor é a palavra, “palavra é ação”, o que compreende o limiar entre realidade e ficção que nos permite questionar a concepção do crítico Benedito Nunes (1989, p. 165), no que tange à abertura do “jogo das identidades intercambiáveis”, com a presença da própria escritora na narrativa

ficcional de *A hora da estrela*, por meio do narrador Rodrigo S.M.. Nesse sentido, ainda que exista “uma verdade” da escritora, no que concerne a sua leitura da realidade, na construção das personagens Joana, Virgínia, Lucrecia Neves, Martin, G.H. e o próprio Rodrigo S.M., verificamos, nas narrativas de Clarice Lispector, uma interpretação da condição humana nos “tempos sombrios” das Grandes Guerras, assim como há uma atualidade da poética clariceana, na medida em que, conforme compreende Giorgio Agamben (2009, p. 72), além de interpretar o obscuro do presente e dele extrair a resoluta luz, sobretudo por meio do âmbito introspectivo das personagens, o contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpondo o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”.

No ensaio “Interpretação, discurso e verdade”, Benedito Nunes (2007, p. 75) considera que interpretação e discurso ligam-se estreitamente, uma vez que, mesmo as coisas mais naturais, antes de se nos apresentarem como seres determinados, são, para nós, antes de tudo, entes disponíveis, instrumentais, no mundo circundante. O crítico destaca, a partir do ensaio do pensador Martin Heidegger (1889-1976) *A Origem da Obra de Arte* (1950), a descrição do quadro de Van Gogh² (1853-1890), utensílio fabricado pelo homem, pendurado na parede, como uma espingarda de caça, ou um chapéu, que se presta, à semelhança de uma simples coisa, a ser despachada, de exposição em exposição, a fim de questionar, a propósito das botas que constam no quadro, a percepção da camponesa que não se apercebe delas quando as usa.

Para Martin Heidegger (2010, p. 43), a obra de arte, além do caráter de “coisa produzida”, “diz ainda um outro algo diferente do que a mera

² Conferir em Anexo

coisa propriamente é, allo *agoreuei* [allo=outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria”. O pensador observa que, enquanto se observar a pintura de Van Gogh se restringindo aos sapatos vazios e não usados que lá permanecem, “nunca experienciaremos o que o ser-utensílio é na verdade” (HEIDEGGER: 2010, p. 79). Enquanto alegoria, o par de sapatos que compõe a tela evidencia o dispêndio humano do trabalho, por meio da articulação com o mundo do camponês:

§46 – Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongamentos e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não-cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. À Terra pertence este utensílio e no Mundo da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si (HEIDEGGER: 2010, p. 81).

Na interpretação de Heidegger (2010, p. 83), a confiabilidade do utensílio reúne em si, conforme seu modo e abrangência, uma compreensão acerca da realidade da camponesa, por conseguinte “doa ao mundo simples o seu abrigo e assegura à Terra a liberdade da sua constante afluência”. Nessa perspectiva, Benedito Nunes (2007, p. 75) considera que se o discurso, entendido enquanto fundamento existencial da linguagem, “é a articulação significacional da compreensão, a interpretação, por sua vez, é uma explicitação da compreensão”, uma vez que a própria descrição dos utensílios “leva-nos aos complexos referenciais, que remetem da conduta preliminar do trato, da lida, para a

visão circumspecta (*Umsicht*), por onde entramos na interpretação propriamente dita”. O crítico enfatiza, assim, que a característica mais proeminente da interpretação pode ser verificada na circularidade, haja vista que não interpretamos sem haver antes compreendido, assim como necessário se faz uma articulação do discurso com o ser-no-mundo e, por conseguinte, com o mundo circundante.

No que concerne à interpretação da condição humana nos “tempos sombrios” das Grandes Guerras, no ensaio “A política e a condição humana”, Celso Lafer (apud ARENDT: 2009, p. 347) considera que Hannah Arendt estava tentando compreender, em *A condição humana*, dos problemas por ela suscitados em *As origens do totalitarismo*, “as origens do isolamento e do desenraizamento, sem os quais não se instaura o totalitarismo, entendido como uma forma de governo e dominação, baseado na organização burocrática de massas, no terror e na ideologia”. Sob o prisma arendtiano, o isolamento destrói a capacidade política, a faculdade de agir, logo necessário se faz a conciliação entre ação e discurso para uma compreensão criadora de sentido.

Para Celso Lafer (apud ARENDT: 2009, *idem*), Hannah Arendt verificou que “o inédito, no totalitarismo, dada a ubiquidade de seu processo de dominação, é que exige também o desenraizamento, que desagrega a vida privada e destrói as ramificações sociais”. Nas literaturas de Kafka e Clarice, os dramas humanos, resultantes deste contexto em que os escritores enfrentaram a condição de “desenraizamento”, podem ser verificados por meio da interconexão entre linguagem e pensamento, uma vez que a linguagem, ao se prestar ao uso metafórico, “torna-nos capazes de pensar, isto é, de ter trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis” (ARENDT: 2012, p. 130).

Em “Literatura e Justiça”, a interconexão entre pensamento e linguagem, por meio da qual inferimos a articulação do discurso com o ser-no-mundo, bem como em relação ao mundo circundante, pode ser destacada na medida em que a narradora enfatiza: “o sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio para todos” (LISPECTOR: 1999, p. 29). Na poética de Clarice Lispector, ao verificarmos o nexo entre introspecção e exterioridade, a “condição de manca” diante dos dramas humanos compreende um questionamento sobre esta incapacidade de “fazer” alguma coisa, ao se aproximar do “fato social”, da indiferença humana no que concerne às questões éticas e morais.

Sob uma perspectiva histórica a contrapelo, em cujo processo verificamos a “condição sitiada” do “homem comum”, diante da clausura de convenções sociais e políticas, não há dúvida de que Clarice Lispector construiu, sob estilo inconfundível, narrativas transgressoras, no cerne das quais entrecruzam-se realidade e ficção, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR: 2010c, p.328). A escritora, por meio de “máscaras ficcionais”, como Joana, Virgínia, Lucrecia Neves, G.H., e a própria Macabéa, entre outras personagens, soube pensar a condição humana na sociedade brasileira em transformação, uma vez que estas personagens, por meio da transferência (*metapherein*) entre os assuntos não sensíveis e os de nossas experiências sensíveis, realizada por meio da linguagem, puderam sentir a condição humana em suas próprias vidas, diante de transformações que aconteciam nos lugares onde estavam ligadas diretamente a modificações operadas na sociedade brasileira.

O nexo dinâmico da sensibilidade (poderíamos falar de introspecção?) e da exterioridade verificado nessas narrativas, numa

análise comparativa às trajetórias de personagens “kafkianas”, evidencia tanto o amálgama de uma cultura patriarcal, coadunada à “desfiguração” do indivíduo, em sua paixão existencial, em cujo processo podemos inferir a liquidez resultante da modernização das grandes cidades brasileiras, quanto verificamos que os dramas do “homem comum”, na poética de Clarice Lispector, são pensados de forma ambivalente, por meio de uma linguagem que fracassa, ao tentar designar os limites da condição humana; mas que, ao fracassar, traz, pelo “esforço humano”, o “indizível”, proveniente dos interditos e silêncios dos espaços intervalares da linguagem que singulariza cada narrativa da experiência humana.

Deste “esforço humano”, empreendido pela escritora ao longo de sua poética, além de ratificar a “humildade como técnica” de escrever, em face dos limites da razão e da linguagem, para uma compreensão do que aconteceu com a humanidade após as experiências das Grandes Guerras, sob a perspectiva do “homem comum”, reforçamos que a “condição de manco” estabelece um eixo significativo nos estudos comparados com a literatura de Kafka. Conforme refletimos, a partir dos protagonistas de *O Processo* e *O Castelo*, a “condição sitiada” de Lucrecia Neves nos permite um questionamento sobre a resistência do “homem comum”, diante de uma sociedade em profundas transformações, o que reitera a tese de que os âmbitos da introspecção e da exterioridade, na poética de Clarice Lispector, percorrem um caminho indissociável. Enquanto intérprete do seu tempo, a escritora, de forma intensa e rigorosa, lidou com os dramas e ambições da condição humana, por meio de um desvelamento das máscaras ficcionais de sua poética que tanto expõem a fragilidade humana, quanto se empenham em transgredir o enclausuramento dos próprios “muros” introspectivos das personagens, construídos por convenções sociais e morais.

REFERÊNCIAS

DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem* (1943). Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *O lustre* (1946). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A cidade sitiada* (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Laços de família* (1960). Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A maçã no escuro*(1961). Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *A legião estrangeira* (1964). São Paulo: Ática, 1977.

_____. *A paixão segundo G.H.* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. *O mistério do coelho pensante. Uma história policial para crianças* (1967). 4ªed. Capa e ilustrações de Leila Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. *A mulher que matou os peixes* (1969). 6ªed. Ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Felicidade clandestina* (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

_____. *Água Viva* (1973). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A vida íntima de Laura* (1973). Ilustrações de Marcello Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *A imitação da rosa* (1973) 2ªed. Rio de Janeiro: Artenova, s.d.

_____. *A via crucis do corpo*(1974). Rio de Janeiro:Rocco, 1999.

_____. *Onde estiveste de noite* (1974). Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *A hora da estrela* (1977). Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

_____. *Um sopro de vida: Pulsações (1978)*. 3ªed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Para não esquecer (1978)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Quase de verdade (1978)*. 2ªed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. *A descoberta do mundo (1984)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Correspondências*. Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Programa “Panorama Especial” (vídeo). São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

SOBRE CLARICE LISPECTOR, FORTUNA CRÍTICA

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector: o drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. In: Colóquio Letras. Nº 70, novembro 1982, Lisboa.

PESSANHA, José Américo Mota. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Remate de males*, vol. 9, São Paulo: Ed. Unicamp, 1989.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2ª ed., São Paulo: Annablumer, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. "Bestiário". In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes. "A revelação do nome". In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

DE CARÁTER GERAL

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução César Augusto R. de Almeida, Antonio Abranches e Helena Franco Martins. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *As origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottman; posfácio Célso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Escritos judaicos*. Tradução de Laura Degaspere Monte Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira e Thiago Dias da Silva. Barueri, SP: Amarylly, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedmann; Organização da edição brasileira Willi Bole; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BORNHEIM, Gerd. “A filosofia do romantismo”. In: Guinsburg, J. (org). *O romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CARVALHAL, Tania et al. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

_____. “O Próprio e o Alheio”. *Ensaio de Literatura Comparada*. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; Revisão técnica, Maria Célia Paoli, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Bungay, Suffolk: Great Britain, 1968.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KOSSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Mass, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Sêméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. 2ª ed.. São Paulo. Ed. Ática, 1991.

LAFER, Celso. *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luís Costa. *Limites da Voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LISPECTOR, Elisa. *No exílio (1948)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

_____. *Retratos antigos (Esboços a serem ampliados)*. Organização: Nádya Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

MORIN, Edgar. *O Método 6: Ética*. Tradução Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Salina, 2007.

_____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. 4ª ed. Tradução de Hermano Neves. Publicações Europa-América, 1973.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PAWEL, Ernst. *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Interpretação e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F.Alves, 1990.

_____. *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Tradução: Cláudia Berliner; revisão de tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa (Tomo II)*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar; revisão de tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa (Tomo III)*. Tradução: Cláudia Berliner; revisão de tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org

As narrativas de Franz Kafka e Clarice Lispector, ao lidarem com a condição humana, destacando do confronto entre o extraordinário e o ordinário, a existência do “homem comum”, partem da simples realidade do cotidiano. Lucrécia Neves, na medida em que São Geraldo se moderniza, assemelha-se ao modelo de “homem comum”, conforme considera Hannah Arendt acerca dos heróis kafkianos, os quais “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, o “homem de boa vontade” revela as falhas de uma sociedade dividida entre ordinários e extraordinários, questão fundamental que também se apresenta na poética de Clarice Lispector, conforme destacaremos tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, como entre G.H. e Janair. Enquanto máscara ficcional clariceana, a trajetória de Lucrécia Neves, em sua permanente busca para ir além dos “muros imaginários” que sitiam São Geraldo, apresenta o desafio do desprendimento, por meio do qual podemos inferir a experiência enfrentada pela própria família Lispector com o intuito de fugir dos pogroms. Conforme destaca Clarice Lispector (1999, p. 165), “Minha condição é muito pequena”, logo há um descompasso paradoxal nesta “condição de manca” que nos permite questionar se seria mesmo possível alcançarmos nesta vida uma “alma já formada”, questionamento que impulsionou o início desta pesquisa. Compreendendo a tessitura poética clariceana enquanto um campo prismático, enfatizamos a natureza complexa das narrativas da escritora, com o intuito de analisar este “descompasso paradoxal” entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, no limiar dos quais verificaremos o caráter indissociável entre os alegóricos “muros” introspectivos das personagens, construídos por convenções sociais e morais, que sitiam a condição humana.

