

UMA BARATA CHEIA DE ESPINHOS

(Leitura intertextual de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e
A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector)

Antônio Donizeti PIRES*

I - A METAMORFOSE, DE FRANZ KAFKA

A novela *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*) foi escrita por Franz Kafka (1883 - 1924) entre 17 de novembro e 7 de dezembro de 1912. Publicada primeiro na revista *Die Weissen Blätter* (*As Folhas Brancas*), em outubro de 1915, e depois na coleção expressionista *Der Jüngste Tag* (*O Juzo Final*), da editora Kurt Wolff, de Leipzig, a novela mereceu uma segunda edição (caso excepcional na vida de Kafka) em 1918. O escritor acalentou o objetivo de publicar a novela juntamente com os textos curtos *O Veredito* e *O Foguista*, sob o título geral de *Filhos* (*Söhne*); depois, quis juntar *A Metamorfose* a *O Veredito* e a *Na Colônia Penal*, cujo título seria *Punições* (*Strafen*). Todavia, procedeu às edições em separado das referidas obras: *O Foguista* (primeiro capítulo do romance *O Desaparecido*, inacabado) foi publicado em 1913; *O Veredito*, em 1916; *Na Colônia Penal*, em 1919.

A Metamorfose, em linhas gerais, é a história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que certa manhã, após uma noite de pesadelos, acorda metamorfoseado num inseto gigantesco. O primeiro parágrafo da novela já nos apresenta, de forma objetiva, a personagem central, o espaço onde será

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP.

desenrolada a ação e o tempo em que se dá o estranho acontecimento: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso" (Kafka, 1986, p. 7).

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

Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1986, p. 7)

A partir de então, dada a irreversibilidade de sua transformação, o rapaz torna-se brutalmente animalizado, sem o poder da fala e da comunicação, preferindo nutrir-se com restos de alimentos e adquirindo os hábitos repulsivos dos insetos: arrasta-se pelo teto e pelas paredes, acostuma-se ao lixo e ao convívio com toda espécie de utensílios impréstáveis e, incapaz de fazer valer sua vontade, mergulha cada vez mais numa abjeta solidão, que o levará à morte.

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

Com a metamorfose de Gregor, sua família, que dependia financeiramente dele, passa a se arranjar como pode: seu pai, afastado do comércio após uma falência inexplicada, é agora um mero contínuo bancário e enverga, com certa arrogância, seu uniforme azul com botões dourados; sua mãe, velha e cansada, é obrigada a costurar, até altas horas da noite, roupas íntimas de senhoras para uma loja; a irmã de Gregor é a única que entra em seu quarto para levar-lhe comida, mas acaba negligenciando sua tarefa devido ao cansaço que os estudos e os vários trabalhos lhe impõem; a empregada é despedida e a arrumação da casa é confiada a uma velha faxineira viúva e

ossuda, que humilha o pobre Gregor de várias maneiras. Finalmente, para completar o orçamento doméstico, a família aluga quartos para três inquilinos impertinentes.

O espaço é claramente definido em *A Metamorfose* (um apartamento de classe média, localizado na rua Charlotte, no coração de uma grande cidade, por certo Praga), mas o quarto de Samsa apresenta uma peculiaridade interessante: não há corredores separando-o dos outros cômodos da casa, mas três portas o ligam ao quarto dos pais, ao quarto da irmã e à sala de jantar, o que provoca uma interpenetração de intimidades extremamente inconveniente. O quarto do rapaz, decorado com papel de parede florido, também sofre uma espécie de metamorfose, transformando-se "...numa toca..." (Kafka, 1986, p. 50), onde se acumulam lixo, trastes inúteis e as imundícies da cozinha. O rapaz não mais reconhece o espaço que o circunda, confundindo o hospital em frente com "...um deserto, no qual o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam sem se distinguirem um do outro" (Kafka, 1986, p. 45).

O tempo, na narrativa, apresenta-se sob um duplo aspecto: há o tempo interior vivido por Gregor, no qual suas experiências passadas confundem-se com as presentes, sentidas como se os dias e os meses não tivessem passado. Isolado e sem possibilidade de comunicação, o rapaz vive à mercê de sua consciência reificada, à qual o narrador tem um acesso muito restrito. Assim, em "*flash-back*", lembra-se do antigo chefe e dos colegas de serviço, bem como de certa moça cortejada por ele. Como não percebe o fluir do tempo, pergunta-se angustiado: "...será mesmo que o Natal já tinha passado?" (Kafka, 1986, p. 74). Por outro lado, há a linearidade do tempo na narração, o qual transcorre pelo período de alguns meses, mais ou menos de meados do outono/inverno até a primavera seguinte. Algumas pistas oferecidas pelo narrador, aqui e ali, ajudam-nos a situar temporalmente a narrativa: "...ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito..." (Kafka, 1986, p. 8); "...nos primeiros tempos..." (Kafka, 1986, p. 40); "...quanto mais o tempo passava" (Kafka, 1986, p. 45); "...já havia passado bem um mês desde a metamorfose de Gregor..." (Kafka, 1986, p. 46); "...no decorrer desses dois meses..." (Kafka, 1986, p. 50); "...talvez já um sinal da primavera que chegava..." (Kafka, 1986, p. 68); "Afinal já era fim de março" (Kafka, 1986, p. 83).

A narrativa culmina com a morte do rapaz, para alívio da família, e as coisas tomam um novo rumo: o inseto monstruoso é atirado na lata de lixo, pela mesma faxineira ossuda e insuportável; a família decide alugar um apartamento menor após a dispensa dos inquilinos e da faxineira e, após

meses de sofrimento e transtorno, resolve sair a passeio pelo subúrbio da cidade. O senhor e a senhora Samsa, à vista da filha recém-desabrochada, pensam com prazer em arranjar-lhe um bom casamento.

II - A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR

A Paixão Segundo G.H., quinto romance de Clarice Lispector (1920 - 1977), foi publicado em 1964. Edições sucessivas e estudos críticos, no Brasil e no exterior (como a edição crítica coordenada por Benedito Nunes e publicada em 1988, sob os auspícios da Unesco), atestam a importância desta obra no contexto da produção clariceana, em particular, e no contexto de nossa literatura contemporânea.

Escrito totalmente em primeira pessoa, o romance conta-nos a história de G.H., escultora diletante que vive no Rio de Janeiro. Não há ação no romance, como não há começo, meio ou fim, se o comparamos à narrativa tradicional: uma certa manhã, após a demissão da empregada Janair, G.H. resolve limpar o quarto ocupado pela ex-doméstica e, ao atravessar o corredor que o separa do corpo do apartamento, toma um susto ao ver a limpeza e a claridade que reinam no ambiente. Mas este "...quadrilátero de branca luz..." (Lispector, 1988, p. 26), "...de ouro duro..." (Lispector, 1988, p. 61), revela a G.H. surpresas ainda maiores, ainda mais cruéis: primeiro o auto-reconhecimento propiciado pelas figuras toscamente desenhadas a carvão (um cão, uma mulher e um homem nus), eloqüente recado da empregada silenciosa; depois, há o encontro consigo mesma através da barata asquerosa, escondida no velho guarda-roupa esturricado pelo sol.

O único fato relevante que acontece à escultora, pois, é a visão de uma barata. Esta visão provoca-lhe asco e fascínio irresistíveis e é deflagradora da profunda crise pessoal em que G.H. mergulha. Do mesmo modo, é esta crise existencial de amplo espectro que deflagra a escritura do romance: G.H. abandona temporariamente a escultura, a massa e o volume vazios de seu diletantismo, bem como seu permanente estado de "...pré-clímax..." (Lispector, 1988, p. 19) e "...pré-amor..." (Lispector, 1988, p. 20) para escrever, contar, narrar, a estranha experiência em que se viu mergulhada.

O romance se constrói como um longo monólogo interior onde os fluxos de consciência da personagem-narradora, o esgarçamento de sua biografia, o embaralhamento das categorias tempo-espaço e o esgarçamento do enredo se mesclam a uma linguagem apaixonada e rebuscada, plena de

figuras como paradoxos, antíteses, oxímoros, sinestesias e metáforas inusitadas, construídas geralmente no plano visual:

As poucas personagens referidas no texto (Janair, o ex-amante de G.H., o filho abortado da escultora e alguns amigos seus) têm existência apenas no discurso e na mente atribulada da protagonista, o que denota a profunda solidão de G.H. e o isolamento deliberado a que ela se entrega ao vivenciar e depois narrar sua experiência insólita.

A Paixão Segundo G.H. é narrado em primeira pessoa, mas a subjetividade da voz narrativa esconde pontos de vista múltiplos e contraditórios. G.H. tem necessidade de se ver pelo olhar do outro, e para isso concorrem tanto o desenho-olhar de Janair na parede quanto o olhar-mosaico da barata. A escultora dialoga com Deus (tu) e com o interlocutor imaginário (tu) que a sustenta durante quase todo o desenrolar do romance. Da mesma forma, há um distanciamento do eu da protagonista quando esta, em terceira pessoa, refere-se a si mesma como "...essa ela..." (Lispector, 1988, p. 22), "...essa mulher..." (Lispector, 1988, p. 23 e 36) que era apenas "...um G.H. no couro da valise" (Lispector, 1988, p. 30).

O tempo e o espaço também recebem tratamento polissêmico: G.H. mora numa grande capital, na cobertura (símbolo de "*status*", portanto) de um elegante edifício de apartamentos; ela começa a contar sua história no dia seguinte ao confronto com o inseto. Porém, tempo e espaço são ambíguos na narrativa: G.H. mergulha não apenas em seu passado pessoal mais recente, mas volta-se para a infância pobre e revolve camadas e camadas de civilizações soterradas, revelando a pré-História da terra e toda a vida que aí se desenvolveu. Há, ao contrário, um avanço na mente da narradora para seu futuro pessoal, ao cotidiano que ela fatalmente retomará, e para um futuro paralelo, que diz respeito a toda a humanidade, e onde a probabilidade de uma hecatombe nuclear é iminente. G.H. atualiza ainda, espacialmente, vários impérios e civilizações (assíria, egípcia, grega, árabe, etc.), vendo sua cidade como apenas mais uma casca (ou camada arqueológica) das várias dinastias que se sucedem sobre a terra.

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

O romance culmina com a manducação, por parte da personagem-narradora, da massa branca da barata esmagada na porta do guarda-roupa, ato simbólico da imanência de G.H. com o "...neutro artesanato de vida"

(Lispector, 1988, p. 58-9), ou seja, o Todo (Deus, o universo, homens, animais, plantas e minerais). Esta imanência, representada pela comunhão profana, parodística, com a hóstia impura, é, por outro lado, insuportável a G.H., uma vez que lhe é impossível a permanência no inferno de vida crua, pura, protéica. Assim, G.H. vive uma transcendência, ou seja, um retorno à vida ordinária, mas já marcada pela dolorosa experiência por que passou.

Como outras personagens clariceanas, podemos dizer que G.H. trilha um caminho mítico: há sua queda, seu aprendizado através da dor e do sofrimento (mas também da alegria) e enfim seu retorno, quando volta mais enriquecida e humanizada para a vida e o mundo. Da mesma forma, a ambigüidade do tempo e do espaço narrativos configura-se como um tempo-espaço mítico, das origens, onde G.H. vive uma espécie de Idade do Ouro da humanidade.

III - DAS METAMORFOSES

Os textos de Franz Kafka, como os de Clarice Lispector, são exemplos acabados de obra aberta (Eco, 1988, p. 46-7). Ambos utilizam, na construção de seus textos, processos intertextuais: a escritura kafkiana parodia, a um só tempo, a tradição bíblica e a tradição clássica. Se tomamos *A Metamorfose* como uma parábola, ou seja, como "...a manifestação do pensamento por 'exemplos' inventados..." (Carpeaux, 1964, p. 254), como os de Cristo, veremos que a novela difere essencialmente das parábolas bíblicas, de caráter doutrinário e edificante. Parábolas como a do Semeador (Lucas: 8, 4-18), da Ovelha e da Moeda Perdidas (Lucas: 15, 1-10) ou do Filho Pródigo (Lucas: 15, 11-32), entre outras, evocam, alegoricamente, o reino dos céus e ensinam aos povos o que fazer, e como fazer, para que sejam premiados com o paraíso. No caso de Kafka, se a transformação de Samsa é um exemplo inventado tão obscuro quanto os de Cristo, por outro lado o escritor tcheco não pretende ensinar nada, nem oferecer um caminho – religioso, filosófico, político ou social-revolucionário – para nenhum fiel. Ademais, a metamorfose do rapaz é irreversível e inexplicável, e foi-lhe imputada por forças desconhecidas e estranhas. Se a parábola cristã promete aos homens o paraíso, a kafkiana dá a Samsa o inferno da desumanização e do alijamento como Ser.

A Metamorfose parodia a tradição clássica no que concerne, por exemplo, ao próprio tema da metamorfose, mantendo um diálogo crítico e irônico com várias obras da literatura ocidental, seja a nível do maravilhoso

(como os contos de fadas, *As Metamorfozes*, de Ovídio, ou *O Asno de Ouro*, de Apuleio) ou a nível do fantástico (Pires, 1996, p. 80-4), onde temos como exemplos, principalmente, textos de Hoffmann, Gautier, Gogol, Maupassant, Edgar Allan Poe, entre outros.

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

Clarice Lispector, em *A Paixão Segundo G.H.*, procede de modo análogo: o romance reverte ironicamente expressões bíblicas, parodia orações como a Ave-Maria (Lispector, 1988, p. 61) e certos textos bíblicos como o Gênesis (Lispector, 1988, p. 93), os Evangelhos (Lispector, 1988, p. 97), o Apocalipse (Lispector, 1988, p. 106). O próprio título do romance nos remete aos Evangelhos: *Paixão de Jesus Cristo segundo Marcos* ou *Paixão de Jesus Cristo segundo João*. Por outro lado, *paixão* pode referir-se à cantata religiosa inspirada nos Evangelhos, como *A Paixão Segundo Mateus*, de Bach. A escultora G.H., em dado momento do romance, ouve um intenso "...oratório cantado" (Lispector, 1988, p. 54).

A tradição clássica, menos explorada por Clarice, é ainda assim citada como metáfora: G.H. é uma "...mulher tecendo um homem..." (Lispector, 1988, p. 58), da mesma forma que Penélope tece a volta de Ulisses.

Alfredo Bosi vê *A Paixão Segundo G.H.* como "...um romance de educação existencial" (Bosi, 1993, p. 479). Neste sentido, a obra dialoga com toda a tradição do "*Bildungsroman*" (Goethe, Flaubert, Joyce, Thomas Mann). Por outro lado, se tomamos *A Metamorfose* como um romance de formação às avessas, veremos que as relações já tensas entre as duas obras se acirram ainda mais, pois o calvário percorrido por G.H. é extremamente oposto ao percorrido por Gregor Samsa. Em outras palavras, ele sofre uma metamorfose real e arbitrária, provocada por algo exterior a si e totalmente fora de compreensão, enquanto a metamorfose de G.H., se é desencadeada por algo exterior, é voluntária e interna, eivada de implicações psicológicas, místicas ou espirituais. Ainda em outros termos: a metamorfose de Samsa o converte de sujeito em objeto; G.H., ao contrário, deixa de ser objeto e se transforma em sujeito, assumindo a própria vida e o próprio destino.

Há, em Kafka e Clarice, farta recorrência aos efeitos provocados pelas outras artes: a escritura kafkiana é extremamente plástica e visual; em algumas situações, suas personagens parecem atores ou mímicos em cena, a representar uma peça do teatro do absurdo; Adorno lembra que vários textos de Kafka podem ser lidos como “...*literalización de pinturas expresionistas...*” (Adorno, 1962, p. 284). No tangente à arquitetura, frisamos os aspectos anti-estético, anti-funcional e labiríntico das construções descritas pelo escritor (o quarto de Gregor em *A Metamorfose*, mas principalmente *O Processo* e *O Castelo*, onde Kafka se compraz em construir labirintos sobre labirintos).

Em Clarice Lispector, notadamente em *A Paixão Segundo G.H.* e *Água Viva*, abundam os efeitos sinestésicos evocativos da pintura, da música e da escultura. G.H., ao atualizar vários impérios e civilizações, transforma o quarto da ex-empregada Janair em um museu onde está representada desde a pintura rupestre até a pintura cubista. Esses dois textos de Clarice, aliás, podem ser vistos como exemplos claros de “*Künstlerroman*”, ou seja, a narrativa cuja construção traz em seu bojo a figura de um artista ou uma obra de arte qualquer, real ou fictícia, desempenhando função estruturadora essencial (Oliveira, 1993, p. 5-6). Mais uma vez, portanto, a obra de nossa escritora dialoga com uma tradição que inclui Dostoiévski, Balzac, André Gide, Marcel Proust, Thomas Mann, Henry James, Virginia Woolf, Antônio Callado.

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

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

Por outro lado, há similaridade temporal e espacial na paixão (no sentido bíblico) vivida pelo caixeiro-viajante e pela escultora. Ambos embaralham as categorias tempo-espço e ambos vivem, guardadas as proporções, mergulhados em suas consciências. Ambos, por fim, vivem seu calvário trancafiados num "...quarto-caverna..." (Lispector, 1988, p. 43).

A Paixão Segundo G.H. e A Metamorfose, apesar de vários pontos de contato, perfazem caminhos diametralmente opostos:

O romance de Clarice Lispector conta-nos a história da escultora G.H., que, num momento de revelação epifânica, procede ao ritual de comunhão com a massa branca de uma barata, procurando, através da despersonalização absoluta de seu ser, atingir uma imanência também absoluta com a vida neutra, primitiva (o Todo). Sua despersonalização (ou deseroização, conforme o neologismo clariceano), que ela define como "...a metamorfose de mim em mim mesma..." (Lispector, 1988, p. 44) ou como uma metamorfose às avessas, "...eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida..." (Lispector, 1988, p. 48-9), perfaz um caminho mítico e autocognoscitivo, onde é revelada a profunda humanização por que passa a narradora. Em outras palavras: G.H. despersonaliza-se para unir-se ao Todo, mas ultrapassa esse Todo (pela transcendência) e volta mais humana, mais consciente e mais apta para a vida e o mundo. Há dor e sofrimento em sua busca, mas também uma certa "...alegria infernal, terrível, cega e feroz..." (Lispector, 1988, p. 54, 66 e 81). O achar de G.H. é também doloroso, pois, epifanicamente, é-lhe revelador da fragilidade da existência humana.

Na novela *A Metamorfose* ocorre justamente o contrário: há a queda do herói (ou anti-herói?), seu sofrimento e enfim sua morte (recebida com alívio pela família), quando é jogado na lata de lixo. Gregor Samsa não faz uma opção (ao contrário de G.H., que escolhe seu próprio destino), mas é brutalmente transformado, por poderes exteriores, incompreensíveis, num inseto repugnante e monstruoso. Assistimos assim à completa desumanização do caixeiro-viajante, num processo inverso ao que ocorre com G.H.

Gregor Samsa não sofre porque fora transformado em um inseto gigantesco, mas porque sua nova condição priva a família da assistência que o rapaz lhe proporcionava. Aliás, por que o rapaz tem que carregar a família

nas costas, após a falência do pai? Por que ele se tortura e se culpa pensando nos outros, e não em si? Qual Pai, qual Deus, qual Estado, qual Legislador prescreveu a sentença cruel contra o rapaz? Por que Samsa (como quase todas as personagens de Kafka) tem de ser punido? Qual o seu crime? Qual a sua culpa?

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

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

Lesky, no estudo da tragédia grega, aplica esta teoria à moderna tragédia existencialista, onde transparece uma visão absurda do mundo e da vida. Acreditamos que as idéias de Lesky também se aplicam à obra de Kafka, ou às peças do teatro do absurdo, onde também transparece essa concepção absolutamente trágica e absurda da existência e do mundo. Assim, como nas peças de Beckett, Anouilh ou Cocteau, nenhuma solução (terrena ou transcendente) é possível para a salvação de Gregor Samsa ou outras personagens condenadas de Kafka.

Para Clarice Lispector, ao contrário, a salvação é possível, a esperança é possível, a escolha é possível, o conhecimento é possível. Qualquer acontecimento banal, na obra da escritora brasileira, é carregado de possibilidades e significados insuspeitados. Clarice, em contraposição a Kafka, possui uma **visão epifânica do mundo**, onde cabem o mágico, a alegria, a experiência sensorial e intuitiva, a busca de si mesmo enquanto sujeito e agente da História, como no caso de G.H. Samsa, em oposição, é apeado da História, pois perde a liberdade de ação, a liberdade da palavra e o livre-arbítrio. Ele é então atirado na lata de lixo, a qual equivale, parodisticamente, à cruz onde Cristo foi crucificado ao final do Calvário. Com a ressalva de que, para o abjeto rapaz-inseto, não há ressurreição possível.

Finalmente, a manducação da massa branca da barata, por G.H., pode ser vista como um ritual ao mesmo tempo erótico e antropofágico. Ela, como vimos, busca a essência, a matéria-prima comum a todos os seres.

Gregor Samsa, transformado numa barata cheia de espinhos (pois é difícil a G.H. comungar com sua essência impura e imunda), encontra enfim a redenção no ato blasfemo e transgressor da escultora.

IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. Apuntes sobre Kafka. In: *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra (Os autos do processo)*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CARPEAUX, O. M. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- ECO, U. *Obra aberta*. 2. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. 4. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 2. ed. Trad. de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates, 32)
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.*. (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). Florianópolis: UFSC, 1988 (Archives 13/Unesco).
- OLIVEIRA, S. R. de. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PIRES, A. D. *Uma barata cheia de espinhos*. Araraquara, 1996. 201 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.