

A MAÇÃ CRAVADA NO FLANCO:  
METÁFORA EM CLARICE LISPECTOR E LITERALIDADE EM FRANZ KAFKA<sup>1</sup>.

Flavia Trocoli  
UniAnchieta, Outrarte/Unicamp

“Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se houve nenhum som;  
no entanto, por toda a terra se faz ouvir sua voz.”  
Salmo 19

“O livro deve servir como um machado para o mar congelado que há dentro de nós.”  
Franz Kafka

Resumo: O artigo revisita alguns textos de Franz Kafka e de Clarice Lispector para tornar nítidas algumas diferenças no que concerne ao corpo, à dor e à morte. Em Clarice Lispector, essa tríade produz metáforas, ou seja, joga com o vazio, em Kafka, ela produz feridas literais.

Abstract: This paper revisits some texts from Franz Kafka and Clarice Lispector bringing into light some differences with respect to body, pain and death. In Clarice Lispector, this trilogy generates metaphors, plays with the void; in Kafka, it generates literal wounds.

Este texto se propõe a fazer operar as elaborações de Slavoj Žižek em torno da obra kafkiana para visitar e tornar nítidas algumas diferenças entre Clarice Lispector e Franz Kafka no que concerne ao corpo, à dor e à morte. Se, em Clarice Lispector, essa tríade produz metáforas, ou seja, joga com a ausência, em Kafka, ela se faz presente e produz feridas literais.

No capítulo intitulado “A coisa catastrófica” de seu livro *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*, Žižek distingue duas maneiras de lidar com o furo em torno do qual se organiza a ordem simbólica. No método moderno, demonstrado em *Blow up* de Antonioni e em *Esperando Godot* de Beckett, o jogo funciona sem o objeto e o que é posto em movimento é um vazio central. No método pós-moderno, demonstrado em um certo Hitchcock e em Kafka, no lugar do vazio

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste texto foi apresentado na 60ª Reunião da SBPC, realizada na UNICAMP, em julho de 2008.

aparece o próprio objeto em seu “caráter indiferente e arbitrário”, a Coisa irrepresentável se mostra viva. (Cf.: ZIZEK, 1992, p.186)

Primeiro passemos por *A paixão segundo G.H.*, quando será possível discernir entre o choque e a fleuma, entre o deslocamento e a paralisia, entre a metaforização e a literalização.

Tanto em *A paixão segundo G.H.* como em *A hora da estrela*, os narradores, G.H., no primeiro, e Rodrigo S.M., no segundo, estão posicionados diante de um outro radical que tanto escapa à simbolização quanto a desencadeia. A barata e Macabéa interditam ao sujeito que se coloca diante delas qualquer possibilidade de escapar àquilo que Martim, protagonista de *A maçã no escuro*, tornava abstrato - o corpo orgânico e perecível:

Ao contrário de um natural apodrecimento – que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível -, sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria. Era a imaculabilidade. Havia uma certa perversão em se tornar eterno. Seu corpo era abstrato. [...] – na saída do cinema, ao doce vento, havia um homem em pé pedindo esmola, então dava-se a esmola abstrata sem olhar o homem que tem o nome perpétuo de mendigo.[...] Tudo correndo tão bem! Cada vez mais purificado. (LISPECTOR, 1992, p. 46)

Sobre a barata pergunta G.H.: “[...] qual o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo.” Sobre narrar Macabéa diz S.M.: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira.”

G.H. ajuda a pensar a especificidade da barata e de Macabéa quando liga o acontecido no quarto da empregada a um retorno, a um esquecido que retorna, e me conduz às palavras de Jeanne Marie Gagnebin que, ao falarem de uma determinada linhagem de figuras de Kafka, falam também das figuras de Clarice em questão:

[...] e estas figuras do esquecimento e do esquecido que são Odradek, os ajudantes de *O castelo*, ou mesmo o grande inseto de *A metamorfose*, e quase todas as mulheres. Benjamin lhes dá uma dupla significação: enquanto manifestações do esquecimento, essas personagens são testemunhas de um mundo primitivo 'hetaírico, 'pré-histórico', que não conseguimos integrar e que só pode surgir como uma ameaça imemorial; mas elas só são verdadeiramente assustadoras porque tiveram de ser esquecidas, recalçadas, diz Benjamin. (GAGNEBIN, 1994, pp.77-78)

No entanto, o retorno do recalcado provoca efeitos distintos. Em Kafka, ocorre aquilo que Adorno chamou de “naturalização do monstruoso”, equivalente ao que Anders chamou de “trivialização do grotesco”. Em Clarice, ao estranho segue o choque, ou seja, as palavras do narrador, penso tanto G.H. quanto S.M., agonizam, hesitam, angustiam-se diante do *Unheimlich* que, segundo Schelling, “deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.”

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

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

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

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

Em *A paixão segundo G.H.*, o que é “pura vida” se coloca para o sujeito como uma transgressão à lei que manda que se fique com o que é “disfarçadamente vivo”. O aparecimento da barata remete àquilo que não pode ser submetido à lei, a um gozo que escapa à metáfora. O literal é posto também através do ato, pois não é como se G.H. comesse a barata, ela de fato come sem metáforas. O que imediatamente me faz lembrar o inseto no qual Gregor Samsa se vê metarforseado, pois em Kafka

também não vigora nenhuma metaforização, ao contrário, há literalização, como bem ressaltou Adorno<sup>2</sup>, Anders<sup>3</sup>, Deleuze e Guattari<sup>4</sup>.

Deleuze e Guattari propõem uma sintaxe do grito – “desterritorializada” - como aquela que impossibilitaria qualquer inserção – “territorialização” - numa ordem significante, simbólica: “O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significante.” (grifo dos autores)

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

Sim, em *A paixão segundo G.H.*, comer é, literalmente, botar a massa branca da barata na boca. Mas é também, simbolicamente, o ritual lido por Carlos Mendes de Sousa, ouçamos mais uma vez: “É através do plasma engolido que a personagem devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não-racional, ao que salva e pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.” (SOUSA, p. 244) É também a experiência agônica “marcadamente imanentista (assimilação da matéria viva com a vida divina)” lida por Benedito Nunes. É também experimentar aquilo que não pode ser submetido à lei, gozo que escapa à palavra. O gozar da barata através da devoração, gozo que deveria ter permanecido perdido, faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto: “[...], uma forma dá construção à substância amorfa – **a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos**, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então não será mais a perdição e a loucura será de novo a vida humanizada.”(LISPECTOR, 1986, p.10) (grifo meu).

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

---

2 Diz Adorno: “O princípio da literalidade, certamente uma lembrança da exegese da torá feita pela tradição judaica, pode se apoiar em vários textos de Kafka. Às vezes as próprias palavras, sobretudo as metáforas, se libertam e ganham uma existência própria”. (ADORNO, 2001, p.242)

3 Diz Anders: “Toma ao pé da letra as palavras metafóricas”. (ANDERS, 2007, p. 58).

4 Dizem Deleuze e Guattari: “Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação.” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 34.)

palavra que não cessa de tentar capturá-lo.(Cf.: TROCOLI, 2007, p.27)

Passemos agora por *A hora da estrela* ou, de acordo com as palavras certeiras de Suely Aires, pela transformação do corpo “em uma grande cena da falta-a-ser”<sup>5</sup>.

Macabéa não pode tomar a palavra. Ao narrador de *A hora da estrela* resta encontrar uma cena para situar um não-saber irreduzível sobre o pobre, sobre o feminino, sobre a morte, sobre a arte. Adianto que a grandeza e a inescrutabilidade da última obra de Clarice Lispector residem no atamento dessas quatro questões sem que qualquer uma delas funcione como resolução para as outras.

No princípio, diante da miséria de Macabéa, é como se o narrador, Rodrigo S.M., estivesse diante de uma “vida primária que respira, respira, respira”, ou seja, um corpo que escapa ao campo metafórico. No entanto, ele faz com que o corpo se torne fonte de metáforas. Essas metáforas corporais produzidas pelo narrador de *A hora da estrela* manifestam a dor de viver e de escrever: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa.”(LISPECTOR, 1998, p.11); “A vida é um soco no estômago”(LISPECTOR, 1998, p.83); “Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?”(LISPECTOR, 1998, p.57)

Paradoxalmente, essas metáforas entram em consonância com as percepções de Macabéa, que menos do que articuladas em palavras estariam de fato impressas no corpo. O grito, presente em um dos títulos, seria a marca de insuportabilidade dessa dor de dentina exposta que percorre a narrativa como suplemento para as palavras que Macabéa não articula.

Em *A hora da estrela*, o corpo convocado parece ser também o corpo nauseado do próprio leitor ao ser confrontado com os “retratos” de Macabéa. Numa das cenas, o narrador, no lugar de nos descrever a imagem corporal de Macabéa refletida no espelho, nos dá um espelho vazio e até aqui o “retrato” poderia ser também o do próprio narrador. No entanto, o traço de diferença não tarda a aparecer, algo se reflete na pia: “Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço não refletia imagem alguma.” (LISPECTOR, 1998, p.25) Outro “retrato”, agora através de Olímpico, o namorado: “- Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.” (LISPECTOR, 1998, p.60)

Além de repugnante, o corpo de Macabéa é duplamente inútil, pois não serviria para a prostituição e tampouco para a gravidez, seus “óvulos são murchos como cogumelos cozidos.” Macabéa não é fértil, mas também não é assexuada: “Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas

---

5 AIRES, Suely. Comunicação pessoal, 2008.

inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência.” (LISPECTOR, 1998, p.70) Se para o corpo neutro, há possibilidade de sexualidade, para a fome, há possibilidade de se transformar em desejo.

O desejo aparece, em *A hora da estrela*, como um dos últimos indícios da vida: “até no capim vagabundo há desejo de sol”, “Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol no túmulo”(LISPECTOR, 1998, p.70). No incessante dizer e desdizer do narrador, a fome ora liga-se à comida e reduz-se à necessidade, ora ganha dimensão metafórica e passa à dimensão do desejo. Num momento, o pote de creme para pele, se pudesse ser comprado, seria comida. Noutra, Macabéa perde o apetite de comida e só lhe resta “a grande fome”.

Em outras palavras, Macabéa, ainda que “vagamente”, deseja, a fome não se reduz à necessidade: “Era assim: ficava **faminta mas não de comida**, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico do seio e os braços vazios sem abraço”.

Logo, a obra intitulada *A hora da estrela*, ao mesmo tempo que mostra pela redução à dor e ao corpóreo o “achatamento da existência” acima mencionado, pressupõe uma subjetividade onde, à primeira vista, existiria apenas uma “vinculação quase integral ao biológico” (PONTIERI, 1999, p.44). Sob um outro ângulo, Macabéa não é um nada onde nada falta, é também lugar onde se inscreve a divisão, a falta, o desejo. Pressupor traços de subjetividade em Macabéa é o que torna *A hora da estrela* uma grande cena da falta-a-ser e um texto agônico.

A crítica de Franz Kafka não se cansa de marcar justamente a ausência de agonia, a anulação do espanto, diante do terrível, não há alteração do tom, não há dúvida. O texto não se contorce, não se debate, repete a “sujeição canina” do condenado que, mesmo sem as correntes, não fugiria, afinal a culpa é sempre indubitável. Günther Anders diz com toda a razão que “nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis.” (ANDERS, 1993/2007, p.20-21)

Olhemos *A metamorfose* mais detidamente. A novela divide-se em três capítulos sem títulos indicados por algarismos romanos. Os capítulos I e II têm em seus começos e desfechos uma perfeita homologia sustentada por paralelismo. Eles começam justamente pelo despertar: no primeiro se desperta de sonhos intranquilos, no segundo se desperta de um sono pesado, semelhante a um desmaio. E, eles se encerram com atos violentos do pai que causam as feridas em Gregor Samsa. Já metaforseado em um inseto monstruoso, Gregor sai do quarto e, nessas saídas, encontra a ira do pai. No final do capítulo I, tendo o pai em seu encalço, Gregor esfolia um de seus flancos na porta estreita e, em

seguida, recebe um golpe violento da bengala do pai. O resultado é uma única e longa cicatriz no lado esquerdo de seu corpo. No final do capítulo II, o pai o bombardeia com maçãs, o ataque é tão violento que a mãe precisa se interpor e implorar ao pai que poupasse a vida do filho. Gregor sobrevive com a maçã alojada na sua carne como uma recordação visível do repugnante a ser suportado.

O capítulo III se abre com esse ferimento grave e narra a deterioração de Gregor. Tanto o quarto como o corpo se tornam depósitos de lixo:

E no entanto justamente agora ele deveria ter mais motivo para se esconder, pois por causa do pó, que se depositava em toda a parte no seu quarto, e que ao menor movimento voava em volta, ele também estava todo coberto de poeira; sobre as costas e pelos lados arrastava consigo fios, cabelos, restos de comida. (KAFKA, 1994, p.72)

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

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

Assim, Žižek não tarda a notar que é como se a ferida se tornasse um objeto à parte, ganhando existência autônoma: “A ferida aberta cresce exuberantemente no corpo do menino, que vem a ser essa abertura nauseabunda, repleta de vermes, senão a presentificação da vitalidade como tal da substância vital em sua dimensão mais radical de gozo insensato?” (ŽIZEK, 1992, p. 169) E Žižek não tarda a lembrar das chagas de Cristo e do Amfortas, no *Parsifal* de Wagner. Enquanto a ferida de Amfortas sangra, ele não pode morrer, o mesmo ocorre com o menino kafkiano e seu apelo ao médico: “Doutor, deixe-me morrer.” (KAFKA, 1999, p. 16)

O instante da morte prolongado, diferido, é central também na profética e célebre novela intitulada *Na colônia penal*, o aparelho de tortura deve funcionar ininterruptamente durante 12 horas: “Nas primeiras seis o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores.” Ou seja, essa máquina de escrita prolonga a vida e faz da sobrevivência o próprio evento traumático. O condenado ainda não conhece a sua própria sentença, vai conhecê-la literalmente na própria carne. Cito um trecho que poderia ser a síntese da obra kafkiana: “[...] o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos.” (KAFKA, 1998, p. 44)

Günther Anders afirma que o trauma é o elemento a partir do qual o analista pode explicar o Kafka inteiro. Não é por acaso que, em suas leituras de Kafka, Žižek intitule seu capítulo “A coisa catastrófica”. Lembremos que a catástrofe na tragédia grega coincide com desenlace. Isso posto, diria que o tempo da escrita kafkiana é o tempo do desenlace diferido. Nesse tempo, não há um *a posteriori* para a elaboração do trauma ou da decifração com os olhos, da leitura e da interpretação. Nesse tempo, o Eu do sujeito está desfalecido, quem escreve é um Ele em pura angústia, objeto de gozo, uma vez que não pode contar com a falta-a-ser. Angústia paralisada em imagens que cifram o real em um estilo absolutamente glacial. No entanto, a pergunta permanece: o que é decifrar com os ferimentos? O que seria ler o trauma através do trauma?

É nesse tempo do corpo degradado, hostil, doente, da ferida purulenta, em que vigora um gozo ignóbil e sem barra, portanto sem possibilidade de intervalo e interpretação, que podemos situar a maçã literalmente cravada no corpo-escrito-vivo de Kafka: “O grave ferimento de Gregor, que o fez sofrer mais de um mês – a maçã ficou alojada na carne como uma recordação visível, já que ninguém ousou removê-la [...]” Já em Clarice, num primeiro momento, Macabéa parece presentificar essa maçã alojada na carne ferida. Mas não, o narrador a desloca daí. Apesar da pobreza que a reifica, a Macabéa não falta o delicado essencial. Macabéa é metáfora para a nossa mortalidade e para a condição feminina que expõe o vazio. Ao atribuir a Macabéa uma subjetividade e um desejo diferentes da subjetividade do narrador, a narrativa de *A hora da estrela* sustenta a transgressão e questiona o estabelecido. Ou ainda, no texto de Clarice vigora agonicamente a barra a esse puro gozo do vivo presentificado no corpo ferido que é o próprio texto de Kafka.

Encerro com a conversa relatada por Max Brod cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. O amigo pergunta a Kafka: “Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos?” Kafka ri e responde: “há esperança suficiente,



esperança infinita – mas não para nós.” (Apud.: BENJAMIN, 1994, p. 142). A resposta e a dor de Kafka não poderiam ser mais atuais e, ao mesmo tempo, tão atemporais.

## Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. Notas sobre Kafka. In: *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática: 2001.
- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Revisão: Heloisa M.F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund. O estranho. (1919) Tradução: Eudoro de Souza. In: *Obras completas*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais?. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- O veredicto / Na colônia penal*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- O médico rural*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. (1961) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- A paixão segundo G.H.*. (1964) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- A hora da estrela*. (1977) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- TROCOLI, Flavia. Vertigem e dispersão ou dos modos de gozo em Clarice Lispector e em Virginia Woolf. In: LEITE, N; AIRES, S. & VERAS, V. *Linguagem e gozo*. Campinas, S.P.: Mercado de Letras, 2007.