

TUTTAMERICA

Anno XXXI, nn. 171-172, 2018

«Tradurre (tradire) i testi:
riflessioni sul rapporto tra cinema e letteratura»

ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *“Você sabia?”. O que resta (e que sobra)
de Clarice em A hora da estrela de Suzana Amaral.*

PAULA RABINOWITZ, *America's Movie-Made Novels.*

VINCENZO MAGGITI, *Ragtime di Miloš Forman tra film storico
e film novel.*

ANDREA PEZZÈ, *Rabia de Sebastián Cordero: la adaptación de
una novela argentina al cine ecuatoriano.*

MARCELLA SOLINAS, *La intermedialidad de Alberto Laiseca.*

FULVIA SARNELLI, *No Growth for Happy Kids: The Circuit of
Representation and Identification in What Maisie Knew,
the Novel and the Movie.*

JAIME GINZBURG, *Notas para uma história subterrânea do Brasil.*

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

“VOCÊ SABIA?”
O QUE RESTA (E QUE SOBRA) DE CLARICE EM
A HORA DA ESTRELA DE SUZANA AMARAL

*A razão, a arte, a poesia não ajudam a decifrar
o lugar de onde elas têm sido banidas.
Primo Levi, Os afogados e os sobreviventes*

Vendo o filme *A hora da estrela*, dirigido por Suzana Amaral e inspirado no romance de Clarice Lispector, acabamos por nos colocar mais uma vez – como em quase todos os casos de obras cinematográficas baseadas em textos literários complexos – a velha questão da “fidelidade” do cenário e dos personagens, do roteiro e dos diálogos, ao livro no qual ele se baseia.¹ Quem leu o romance, publicado em 1977 (pouco antes da morte da escritora), e vai assistir à película tirada dele oito anos depois depara, de fato, com mudanças substanciais a respeito da novela, tanto no sentido da redundância de elementos adicionados quanto naquele da supressão de fatos e personagens cruciais. Só para mencionar uma escolha estrutural e diegética macroscópica basta lembrar que, enquanto no romance assistimos a um jogo, cheio de implicações estéticas e ideológicas, entre o autor real (“na verdade Clarice Lispector,” como se anuncia na “dedicatória”) e o autor inventado Rodrigo S.M., no filme a história é contada ou exposta na sua linearidade, sem a intervenção de um narrador externo, seja mesmo fictício.

¹ A película de Suzana Amaral é disponível no *YouTube*: www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc (acesso em setembro de 2017).

Como muitas vezes acontece na tradução literária, temos a ver, nesse sentido, com um caso de *belle infidèle*, onde aquilo que vale não é tanto a adesão literal e plena ao original quanto a tentativa de restituir o sentido profundo da obra transposta. E para calcular a distância formal e de conteúdo é, por isso, necessário analisar qual é a razão de ser do romance e como ela é captada ou reinterpretada pela diretora – que é também autora do roteiro, junto com Alfredo Oroz. Pessoalmente, já analisei o curto romance de Clarice buscando o sentido profundo duma obra que, sendo fundamentalmente coerente com o resto da produção dela, parece, todavia, se deslocar, dar um passo de lado ou para a frente, em relação aos textos anteriores, a nível seja ideológico seja formal.²

Só para apontar algumas características próprias de *A hora da estrela* podemos lembrar, em primeiro lugar, o fato de a protagonista ser uma representante do *lumpenproletariat*, uma pobre e “cariada” mulher nordestina, contrariando a escolha quase constante de Clarice em colocar, no centro dos seus contos e romances, personagens que pertencem à alta, média ou pequena burguesia – como, por exemplo, respetivamente, G.H., Virgínia de *O lustre* e Ana do conto “Amor,” embora uma distinção certa de censo ou de nível social entre essas personagens seja bastante complexa. Em segundo lugar, podemos mencionar o caráter tateante e duvidoso do discurso de Rodrigo S.M., homem burguês, justamente, que por sua própria admissão nada sabe da vida de Macabéa e, em geral, de toda a gente miserável

² Entre os artigos que dediquei, ao longo dos anos, ao romance de Clarice, posso mencionar: “Di chi è la colpa? Tragico e mancanza in *A hora da estrela*,” *Donne d’America*, org. por Cristina Giorcelli (Palermo-São Paulo, Ilia Palma, 2003), pp. 153-66; “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do Mal na moderna literatura brasileira,” *Litterature d’America*, n.130 (2010): 23-37; “A (im)possível resposta. Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho,” *Democracia, ditadura, memória e justiça política*, org. por Irene Flunser Pimentel e Maria Inácia Rezola (Lisboa: Tinta de China, 2013), pp. 433-45.

que ele cruza na rua e que, todavia, se sente impelido, por uma força obscura, a contar a história da nordestina, sem conhecer, no início, nem mesmo o seu nome e sem saber qual vai ser o triste destino dela. Em terceiro lugar, podemos colocar a questão do afastamento irônico a respeito do drama de Macabéa (ou talvez, a tentativa de exorcizar ironicamente esse drama) que transparece em vários pontos do texto de Clarice, a partir de um dos treze títulos (*A hora da estrela* é apenas o segundo da lista) que aparecem na folha de rosto do romance: *História lacrimogênica de cordel*.³

A partir desses poucos elementos que caracterizam o texto escrito (haveria muitos mais, mas por enquanto podemos nos deter sobre esses), acho que se podem tentar avaliar as diferenças e os pontos de contato com o filme de Suzana Amaral. De fato, teria sido impossível, a meu ver, traduzir em imagens o estranho jogo de cabra-cega criado por Clarice, cruzando e distinguindo a sua própria identidade com aquela de Rodrigo S.M. e de Macabéa e, sobretudo, teria sido impraticável reproduzir, numa película, aquela complexa montagem metalinguística de discursos que se representam e se expõem no seu fazer-se e desfazer-se, no seu sobrepor-se e no seu distanciar-se, na tentativa impossível de dar conta de uma condição social que não tem palavras, mantendo apenas *O direito ao grito* sem nem mesmo conseguir gritar – *Ela não sabe gritar*, para citar outro título eventual da novela, que aparece na lista junto com a polémica reivindicação do direito de gritar evocado por mais outro título.⁴

Não sendo nem um especialista nem um teórico da linguagem cinematográfica, não saberia dizer como Suzana Amaral poderia ter transposto, em imagens e de modo fiel ao texto escrito, um enredo tão complexo de vozes e de silêncios, mas acho que nenhuma solução poderia chegar à altura de representar de

³ Clarice Lispector, *A hora da estrela* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999), p. 7.

⁴ *Ibidem*.

forma adequada esse verdadeiro “drama da linguagem” – para retomar o título de um famoso livro de Benedito Nunes sobre Clarice. Drama que desemboca, a certa altura, nessa afirmação de Rodrigo S.M., que, lembremo-nos, “na verdade” é de Clarice Lispector:

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa húmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.⁵

Como é possível tirar desse silêncio, dessa “fotografia muda” que se interroga e que nos interroga sobre a tragédia (in)humana da marginalidade e da pobreza, sobre a inexistência e a invisibilidade de uma mulher imunda e sacrificada, uma película que seja totalmente fiel a essa mudez, respeitando um livro escrito “com o corpo” e “feito sem palavras”? Posso me enganar, mas acho que a solução encontrada por Suzana Amaral foi sobretudo a de alimentar a empatia do espectador com a personagem e com o destino da jovem nordestina, encenando, assim, uma espécie de tragédia moderna. Uma empatia – um *éléos* na terminologia aristotélica⁶ – favorecida, de resto, pela figura desajeitada e maltrapilha da atriz interpretando a protagonista, pelo cenário despojado, pelo caráter seco e quase surreal de diálogos como o seguinte entre Macabéa e o seu, egocêntrico e tosco, namorado Olímpico de Jesus, extraído diretamente do texto de Clarice:

⁵ Lispector, *A hora da estrela*, cit., pp. 16-17.

⁶ Cf. Márcio Seligmann-Silva, *Para uma crítica da compaixão* (São Paulo: Lumme Editor, 2009), pp. 11-15 e *passim*.

- O que quer dizer “renda per capita”?
- Ora é fácil, é coisa de médico.
- O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?⁷

Em particular, a compaixão do espectador é logo despertada, como já apontei, pela própria figura desengonçada da moça, pelo seu caráter submisso (“Você me desculpe” é, talvez, a frase mais pronunciada pela protagonista) que procura suscitar, em quem vê o filme, uma forma de simpatia (no seu sentido originário de “padecer junto”) para aquela gente que não é gente (“Você não é gente? Gente fala de gente,” pergunta Olímpico, ao que Macabéa responde: “Desculpe mas não acho que sou muito gente”),⁸ para aquela miséria anónima, enfim, que circula, invisível, pelas grandes cidades brasileiras – e, quanto a isso, pelas ruas incontáveis desse nosso mundo injusto e impiedoso.

Resta, porém, a questão de como conseguir realmente que o espectador “mergulhe,” até o fim e até o fundo, na tragédia sem palavras da protagonista e da humanidade miserável que ela encarna. Eu diria, nesse sentido, que *A hora da estrela* de Suzana Amaral repisa o caminho de uma obra-prima do cinema novo brasileiro como *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, também ele tirado de um grande romance e também ele representando, de forma sim-patética e, mais uma vez, homodiegética, aquilo que Graciliano, por contra, colocava na perspectiva dos seus personagens, emprestando a eles pensamentos, palavras e sentimentos sempre elementares. Nos dois casos, temos a ver com pessoas carentes e carriadas, vítimas inocentes de um poder que se manifesta na violência e na subjugação, tomando forma na e pela linguagem, na posse da uma cultura que eles nem sabem o que é. Para dar um exemplo, ainda tirado do diálogo entre Olímpico e Macabéa, reproduzido quase palavra por palavra no filme:

⁷ Lispector, *A hora da estrela*, cit., p. 50.

⁸ *Ibidem*, p. 48.

- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra.” O que é que quer dizer “élgebra”?
- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.
- Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?
- Silêncio.
- Eu sei mas não quero dizer.⁹

Os excluídos são aqueles que, como já no caso de *Vidas secas*, ficam também fora de uma linguagem rica, complexa e fascinante, desamparados e sós na procura de um sentido, de palavras que ficam, todavia, fora do seu alcance. Não por acaso, o filme de Suzana Amaral começa e é pautado pela pergunta “Você sabia?,” pronunciada pelo locutor da Rádio Relógio, acumulando informações desconectadas e, muitas vezes, ridículas – como aquela sobre a mosca que “voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias.”¹⁰

Diante dessas notícias fúteis – que Macabéa interpreta, porém, como sinais incompreensíveis daquela cultura de que ela desconhece o significado e a função – se pode medir a distância que separa as pessoas que pertencem ao submundo dos marginais daquelas, como a própria Clarice e, quanto a isso, como Suzana Amaral, que vivem numa condição social mais abastada e, sobretudo, é “gente” (elas sim) bem mais aculturada. Nessa ótica, o problema é ainda este: como emprestar a própria voz a aqueles que não a têm? Como conseguir falar em nome e por conta deles sem cair no pietismo ou no pateticismo que é talvez, pelo seu caráter caridoso e arbitrário, pior de qualquer desleixada atenção à questão da pobreza, pior, até, de qualquer recalque

⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

dessa tragédia social? Na resposta dada a estas perguntas, encontramos a verdadeira diferença entre o romance e o filme, o primeiro ciente da sua missão de testemunho, o segundo empenhado em mostrar, através das imagens, a mísera condição dos excluídos.

Daí, justamente, vem a necessidade de distanciamento em relação ao seu próprio texto por parte de Clarice, daí vem a obrigação de inventar um narrador fictício e a ironia que encontramos ao longo da novela: dois mecanismos de afastamento que eu definiria, por um lado, apotropaicos, isto é, de autodefesa diante do perigo de ser contaminados pela indigência (também linguística e cultural), de ser atingidos pelo sofrimento da protagonista, mas, pelo outro lado, dispositivos permitindo ocupar o lugar da testemunha, ou seja, a posição de quem nunca viveu até o fim a experiência de degradação humana encarnada por Macabéa, mantendo, todavia, a consciência da obrigação e da urgência de denunciar em nome e por conta dela.

Como nos mostrou Giorgio Agamben, de fato, testemunhar é um falar em segundo grau, um depoimento que assume o dever de dizer no lugar de quem ele define “a testemunha integral,” aquele que viveu até as consequências extremas o seu ser exposto a um Poder soberano (no caso dos campos de concentração, o “muçulmano” ou o “afogado” de Primo Levi) e que, justamente por isso, não consegue falar.

Citando Agamben:

O testemunho é uma potência que se realiza através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que existe através de uma possibilidade de falar. Estes dois movimentos não podem nem se identificar num sujeito ou numa consciência, nem se separar em duas substâncias incomunicáveis. Essa indivisível intimidade é o testemunho.¹¹

¹¹ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), p. 136. Trad. minha.

Acho que nessas palavras podemos finalmente encontrar a razão pela qual temos, no romance, um autor que são dois e aquela complexa sucessão de narradores, onde Rodrigo S.M. fala no lugar de Clarice e Macabéa, não conseguindo contar por si mesma a sua trágica parábola, sendo, justamente, uma “afo-gada,” fala através de ambos. Assim que o aparente distanciamento a respeito da história, obtido através de um narrador interposto e do recurso à ironia, se revela, na verdade, um “desafastamento,” ou seja, um afastamento ao contrário, uma distância que aproxima, até à adesão e, justamente, à intimidade com uma situação social degradada, com uma humanidade humilhada e ofendida incapaz de gritar o seu protesto.

A necessidade profunda e incontornável da novela de Clarice está, a meu ver, nessa tentativa (quase) impossível de dar voz aos marginais, apagando a sua própria identidade, sem se separar realmente “em duas substâncias,” e sentindo, todavia, a vergonha de não conseguir o fazer em palavras e de modo completo. Uma vergonha, repare-se, que – como indica ainda um dos capítulos do livro de Agamben sobre Auschwitz (“A vergonha, ou do sujeito”) ¹² – a torna, sem remédio, sujeito do discurso (“na verdade Clarice Lispector”) e que deriva da assunção de responsabilidade em relação ao drama social que ela tenta testemunhar, sentindo-se irremediavelmente culpada pelo fato de ser uma sobrevivente, uma supérstite incapaz de emprestar a sua voz a aqueles que não sabem ou podem falar – tanto assim que o primeiro título escolhido, antes mesmo de *A hora da estrela*, é a admissão de que *A culpa é minha*. As vozes de protesto, as verdadeiras palavras, de fato, deveriam ser aquelas, inaudíveis e aparentemente sem sentido, de uma classe que vive e morre na absoluta inocência, no total desamparo, numa indizível condição de abandono (no sentido que a este termo atribuiu Jean-Luc Nancy, o ligando etimologicamente ao “banimento”). ¹³

¹² *Ibidem*, pp. 81-126.

¹³ Jean-Luc Nancy, *L'impératif catégorique* (Paris: Flammarion, 1983), pp. 141-53.

Falar em nome e por conta dessa humanidade excluída e silenciosa no seu sofrimento comporta, evidentemente, o risco de degradar a tragédia real numa “história lacrimogênica de cordel,” de cair num pateticismo piegas. Perigo, aliás, sempre presente, mas que é contornado pela escritora graças à consciência da impossibilidade de o evitar e, então, o assumindo, com pudor e ironia, dentro do seu discurso, que, não por acaso, se refere constantemente à linguagem musical, isto é, a um dizer sem palavras, se dirigindo, sem a mediação da fala, ao corpo e à mente dos destinatários, despertando sentimentos que ficam fora do alcance das palavras e dos seus significados pontuais – que aliás, como vimos, Macabéa desconhece.

De fato, o texto todo de Clarice é enfeixado ou totalmente habitado pela música, desde um dos títulos que é *Lamento de um blue*, passando pela “dedicatória do autor,” que contém uma lista quase infindável de nomes de grandes compositores, e depois ao longo de toda a novela, onde aparecem, como vimos, referências constantes a movimentos musicais (“alegro com brio”), até a definição final de Macabéa: “ela não passara de uma caixinha de música desafinada.”¹⁴ O elemento musical, como ponto de contato entre a linguagem culta da autora e a linguagem pobre da personagem, é sublinhado, aliás, também por Suzana Amaral, visto que a emoção maior, talvez a única, experimentada pela protagonista é ligada à escuta de *Una furtiva lacrima*, cantada por Enrico Caruso e transmitida sempre pela Rádio Relógio. Episódio, esse, que na novela marca o único momento de verdadeira humanização da nordestina, ou pelo menos, de surgimento improvisado de uma dúvida sobre a sua condição existencial e sobre o fato dela ser efetivamente um sujeito (“nunca pensara em ‘eu sou eu.’ Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso”).¹⁵ De fato, num estado de comoção profunda, ela – conforme ao título da ária – se comove e chora:

¹⁴ Lispector, *A hora da estrela*, p. 87.

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim.” Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender.¹⁶

A emoção é tão grande que ela tenta reproduzir para Olímpico aquela cantata, recebendo em resposta a lapidária definição: “Você até parece uma muda cantando” – ou seja, quem não sabe gritar pode, todavia, dentro da sua mudez, produzir um canto desafinado, reivindicando assim, de forma oblíqua, a capacidade de comunicar algo (um sentimento, uma ideia...) aos que não querem ouvir, de testemunhar em primeira pessoa o seu direito de existir, de denunciar, enfim, a sua angustiante condição de vítima de uma sociedade injusta.

Na película, o choro de Macabéa é quase imperceptível, a acusação de ser uma muda que canta não é registrada e, sobretudo, logo depois da tentativa dela de cantarolar a ária da ópera, Olímpico levanta a moça e a faz girar no ar, provocando o riso e a alegria dela. Funcional à trama do filme, esse episódio – que consta também no romance, onde a moça, que o namorado não consegue segurar, cai “de cara na lama”¹⁷ – me parece, todavia, trair um pouco a natureza mais profunda da personagem, visto que o que Clarice constantemente nos mostra, através de Rodrigo S.M., é justamente a falta de verdadeiros sentimentos, ou melhor, de paixões explícitas na “vida seca” levada pela nordestina. O choro pela cantata de Caruso é uma exceção tão gritante (*gritante* também no sentido de expressão, insulsa e insossa, de um corpo que protesta a sua legitimidade e humanidade, duma pessoa muda incapaz tanto de gritar quanto de cantar), é

¹⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

uma reação tão inesperada que a autora a sublinha com força, visto que em todo o livro não aparece nenhuma alusão à alegria ou ao contentamento nem tampouco à infelicidade e à mágoa.

E é essa falta quase completa de emoções – “tristeza era luxo”¹⁸ – e de pensamentos – “continuou a gostar de não pensar em nada”¹⁹ –, é, enfim, essa apatia, quebrada por instantes pela música, que, a meu ver, distingue a personagem do romance daquela do filme. De fato, enquanto a Macabéa de Suzana Amaral é uma mulher que, apesar da sua miséria, ama, sente, sofre, até dança feliz, sozinha no seu quarto, ao som de uma valsa famosa, pelo contrário o momento de máxima alegria, de satisfação quase erótica da Macabéa de Clarice se dá sobretudo no trespasse, mostrado, mas não explorado ou aproveitado pela diretora, no seu denso significado de trânsito, de mudança de moça-virgem a mulher-feita através da paixão (mais uma vez, para a escritora, a paixão – e não apenas a com-paixão de quem assiste ao drama por fora – institui, como já no caso de G.H., um processo de realização plena de si, no apagamento e/ou na sublimação da subjetividade).

Acompanhando a agonia da nordestina, de fato, Rodrigo S.M., entre muitas dúvidas sobre o destino da protagonista, se dá conta de que aquele intervalo trágico entre a vida e a morte, aquela dolorosa suspensão de que ele não sabe ou quer contar o êxito, representa realmente a “hora da estrela” almejada por Macabéa:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa

¹⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. [...] O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor.²⁰

Esse renascer através da morte (“acomodou o corpo em posição fetal”),²¹ com a sua carga de desesperada esperança e de erotismo funéreo, a que Clarice alude fica, a meu ver, fora do quadro que nos é apresentado por Suzana Amaral (para além do pormenor, já assinalado por outros, de o carro com o conhecido símbolo da estrela, que atropela Macabéa, ser azul e não amarelo como no romance).²² A cena que a diretora escolhe filmar, antes de mostrar o corpo da nordestina agonizante, é, pelo contrário, um momento onírico em que ela sonha trajar uma roupa de noiva, indo depois ao encontro do seu atropelador, correndo um em direção da outra. Mais uma vez, trata-se de uma interpretação de Suzana Amaral que sobrepõe a sua voz àquela de Clarice, de Rodrigo e até àquela, quase inaudível, de Macabéa, confirmando aquela atmosfera patética, ou talvez, aquela atitude romântica a que a protagonista do livro me parece estranha e que no filme acaba, por contra, por se tornar uma marca dela – tanto assim que a música acompanhando a cena final é, mais uma vez, depois do baile no seu quarto, uma valsa famosa, como o *Danúbio azul* de Johann Strauss, obra-manifesto do Romantismo *mittel-europeu*.

O que resta, então, de Clarice no filme de Suzana Amaral? Resta, com certeza, a submissão ou a exclusão dos vencidos, o triste destino de quem não tem nem instrução nem recursos intelectuais ou econômicos, o panorama de ruínas no qual atua uma humanidade misérrima. Aquilo que sobra é, todavia, muito mais: é a tentativa, cheia de súbitas mudanças de perspectiva e de tom, de testemunhar uma condição humana e social que não

²⁰ *Ibidem*, p. 84.

²¹ *Ibidem*.

²² Cf. Nádia Battella Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*, 7ª ed. (São Paulo: Edusp, 2013), p. 581.

pode ser tratada de forma unilateral e plana, contando simplesmente a história trágica desse pedaço importante da sociedade de um ponto de vista externo e objetivo, mas dando com “a cara na lama,” mergulhando até o pescoço nas areias movediças de uma situação aparentemente sem saída ou cuja saída é apenas a morte.

Nesse sentido, Clarice Lispector, na véspera da sua própria morte, ensaia, nesta novela polifônica, o seu abandono ao mundo, tratando de uma humanidade banida e abandonada, com a qual chega a compartilhar a sua voz difratada e dispersa, mantendo, por um lado, o pudor (“escrevo neste instante com algum prévio pudor”) ²³, experimentando a vergonha de quem é ciente de estar manuseando um assunto desconhecido e oprobrioso, e, pelo outro, com o desejo de se livrar dessa obrigação ao testemunho. De fato, a “dedicatória do autor” assim se conclui:

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos.²⁴

Um romance escrito nesse “estado de exceção,” um romance inconcluso e interrogativo pretende, então, as mil cores de uma linguagem luxuosa, porque é só num afastamento inverso, só numa distância que aproxima, que se pode descobrir a linguagem inaudita e incolor de uma humanidade vivendo no “subsolo” da sociedade. Gente que nunca foi tal, que nunca teve palavras, que nunca conseguiu gritar, expondo apenas a sua nudez, a sua corporeidade feia e fétida (“pois raramente se lava”),²⁵ até suscitar uma vontade quase perversa de penetração,

²³ Lispector, *A hora da estrela*, p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

um desejo mórbido de união com esse corpo inosso – mais uma razão, essa, pretendendo, em retrospecto, o disfarce masculino da autora real. Tanto assim que, a certa altura, Rodrigo S.M. desabafa afirmando:

Estou absolutamente cansado de literatura: só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. [...] O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo, mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo.²⁶

Esta inesperada sofreguidão erótica – preparando, todavia, para o amplexo final de Macabéa com a morte – aponta para mais um ponto de junção entre a vítima e uma testemunha que declara, não por acaso, de escrever “com o corpo.” A linguagem da carne, a expressão manifesta de um desejo “exigente,” são, junto com o fecundo mistério da linguagem musical, os dois modos afásicos de entrar na perspectiva da nordestina, de dar finalmente a palavra a esses homens e mulheres infames (para retomar uma famosa definição de Foucault) a que a história não presta atenção.

A meu ver, é sobretudo a literatura, apesar do cansaço proclamado por Rodrigo S.M. a respeito dela, é sobretudo, em particular, uma grande escritora do valor de Clarice Lispector que consegue resgatar o silêncio no qual aquela infeliz humanidade é relegada. Não é, portanto, apenas através de um arquivo contendo *les lettres de cachet*, não é só por meio de um trabalho

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

arqueológico (sempre no sentido foucaultiano)²⁷ coletando essas existências perdidas na desmemória; não é, tampouco, apenas através de um filme, com certeza excelente mas que, apesar da sua função catártica, se mantém dentro dos limites expressivos próprios do cinema realista ou, talvez, do documento filmado, e sim graças a uma linguagem, intraduzível em imagens, que se enrosca sobre si mesma, que se e nos interroga, que se movimenta, imprevisível, dando uma série contínua de passos para frente e para trás a respeito da palavra, tentando prestar testemunho sobre uma condição irredimível – é deste modo, enfim, que conseguimos finalmente, através do discurso de um autor movido e disfarçado, participar plenamente da tragédia, sempre inaudível e no fundo irrepresentável, da infâmia, e conseguimos, sobretudo, ouvir aquele grito, compartilhar aquele protesto mudo que, através de Macabéa, monta do abismo da nossa sociedade e chega a provocar, em nós, uma dor física, pretendendo, enfim, a nossa con-dolência que exclui qualquer salvação, qualquer forma de redenção ou de catarse.

Apesar de tudo, aquilo que nos resta a fazer, como impõe Rodrigo S.M. aos seus leitores, é apenas rezar por ela, porque a vida, a vida sacra e nua, é sempre “um soco no estômago.”²⁸

²⁷ Cf. Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie* (Paris: Gallimard, 2005), pp. 562-87.

²⁸ Lispector, *A hora da estrela*, p. 83.