

A hora da estrela – história de aflição e aflição das formas

Star hour – story of affliction and affliction of the forms

*Flavia Trocoli**

RESUMO

O artigo busca através da análise de algumas cenas e procedimentos de *A hora da estrela*, 1977, de Clarice Lispector, revisitar alguns aspectos formais – romanesco, autobiográfico, ensaístico, dramático – para a suspensão dos nomes, o perguntar e a falta de resposta. Formas que não deveriam permitir nenhum enunciado generalizante, consensual, pois são elas que engendram e são engendradas por uma moça nordestina que, em sua existência rala, foi vista pelo narrador numa rua do Rio de Janeiro. Talvez a maior crueldade do livro esteja neste ponto: fazer perguntas, as mais agudas, não salva Macabéa do pior que, no fim do livro, não poderia ser mais concreto: a sarjeta. E o pior, também ele, ou sobretudo ele, não deixa de exigir uma forma.

114

Palavras-chave: Clarice Lispector; pobreza e representação; cena enunciativa.

* Professora de Teoria Literária do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da UFRJ. Membro do Centro de Pesquisas Outrarte: a psicanálise entre a ciência e a arte, do IEL/UNICAMP. Bolsista do CNPq.

ABSTRACT

115

The article proposes an analysis of some of the scenes and procedures of Clarice Lispector's *Star Hour*, 1977, to revisit some formal aspects - novel, autobiographical, essayistic, dramatic - for the suspension of names, questioning and lack of response. Forms that should not allow any generalizing, consensual formulation, because they are the ones that engender and are engendered by a northeastern girl who, in her rare existence, was seen by the narrator in a street in Rio de Janeiro. Perhaps the greatest cruelty of the book is at this point: asking questions, the most acute, does not save Macabéa from the worst that, at the end of the book, could not be more concrete: the gutter. And the worst, especially it, does not cease to demand a form.

Keywords: Clarice Lispector; poverty and representation; enunciation scene.

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
- Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você
pergunta não tem resposta?
Macabéa e Olímpico, em “A hora da estrela”

Pergunto: toda história que já escreveu é história de aflições?
Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector)

O papel moral de Brecht é o de inserir vivamente uma pergunta no meio de uma evidência (é o tema da exceção e da regra). Pois aqui se trata, essencialmente, de uma moral da invenção. A invenção brechtiana é um processo tático para alcançar a correção revolucionária. O que vale dizer que, para Brecht, a saída de todo impasse moral depende de uma análise mais justa da situação concreta na qual se acha o sujeito:
Roland Barthes, em “A revolução brechtiana”¹

116

1. 40 anos depois – *Sim, quem espera sempre alcança. É?*

Completados, em 2017, 40 anos do aparecimento de *A hora da estrela* e do desaparecimento de Clarice Lispector, não há sombra de dúvida de que Macabéa ainda, ou mais ainda, nos olha e nos interpela, colocando-nos no coração daquilo que Alexandre Nodari e João Camillo Penna delinearam para a chamada do dossiê: “A ‘coisa’ de/para Clarice parece designar, portanto, não o inominável, mas a conversão do nomear em perguntar, uma devassa infinita daquilo que se esconde por trás do nome e da afirmação, da entrelinha que toda linha comporta: ‘Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome.’” Algumas seriam as razões para a dolorosa atualidade de Macabéa, o retrocesso político não é a menos importante. Buscarei na análise de algumas cenas e procedimentos estéticos do último livro, que o seu autor (na verdade Clarice Lispector) chama de “essa coisa aí”, revisitar algumas facetas formais – romanesca,

¹ Agradeço a Priscila Matsunaga a indicação deste trecho de *Crítica e verdade* que, diante de um impasse, me permitiu continuar a escrever este pequeno ensaio.

autobiográfica, ensaística, dramática – para a suspensão dos nomes e a falta de resposta. Formas que não deveriam permitir nenhuma formulação generalizante, pois são elas que engendram e são engendradas por uma moça nordestina que, em sua existência rala, foi vista pelo narrador numa rua do Rio de Janeiro: “peguei no ar de relance o sentimento de perdição”. A própria Macabéa é quem diz que “a gente não precisa entender o nome”, se, de fato, não é uma questão de entendimento propriamente dito, gostaria de começar destacando que seu nome lhe assegura um pé fora da nadificação absoluta. Por não lhe faltar o delicado essencial, e também através de alguns nomes escutados na Rádio Relógio, é que a personagem pode formular perguntas que interrogam a pobreza e não deixam de apontar para a alienação que, inescapável no romance, culmina na morte da personagem. Talvez a maior crueldade do livro esteja aí: formular as perguntas, as mais agudas como veremos adiante, não salva Macabéa do pior que, no fim do livro, não poderia ser mais concreto: a sarjeta, e “não o inominável” abstrato. E, neste ponto, a linha não comporta nenhuma entrelinha, pois já não se pode ser coisa nenhuma.

Antes deste ponto final e de iniciar uma nova seção, gostaria de destacar que esta seção do ensaio começa com um clichê “quem espera sempre alcança”, claro que sucedido por uma pergunta que o abala. No entanto, como se a própria obra clariciana pudesse prever um de seus destinos, ele indica um consenso. É no ensaio homônimo ao livro *A hora da estrela*, 1977, que Vilma Arêas considera que certas performances do narrador Rodrigo S.M. “às vezes remetem a certos perfis da sociedade brasileira.”² E que não seria a primeira vez que Clarice Lispector teria lançado mão do clichê para dar forma a certas questões de sua obra. O clichê seria um modo de dar voz à desfaçatez de classe. Mas não só. Em *A maçã no escuro*, 1961, o narrador também se vale de inúmeros clichês para a fracassada travessia de Martim do lugar-comum às coisas sem nome. Clichê, lugar-comum, consenso seriam formas, na maior parte das vezes irônicas, de mostrar a complexidade da servidão ao Outro, uma forma de dizer que se adequaria com exatidão ao já dito, colocando em cena alienação, automatismo e reprodução. Se, por um lado, certa dose de alienação e repetição automática pertence à dimensão do inelutável, por outro, qual a margem de liberdade que narradores e personagens encontram para perguntar, isto é, dizer de outro modo e fazer.

O consenso não diz respeito apenas àquilo que prende e fixa o sentido em uma frase isolada da obra. Na crítica clariciana, ele aparecerá sob a forma de elogio pronto. Em seu livro de 2005, Vilma Arêas dizia da dificuldade de lidar com as leituras celebratórias dessa obra que nada mais fazem do edulcorar nela aquilo que é precariedade e violência, em 2018, poderíamos dizer mesmo de uma banalização dessa obra que, rapidamente, se transforma em enunciado de consumo. Diante das “expressões de consenso”, da abstração da literatura em enunciados globalizantes, que tornam abstrato o mendigo na porta do cinema (como nos advertira o narrador de *A maçã no escuro*), talvez pudéssemos tentar devolver os enunciados de consumo à situação narrativa concreta, aos procedimentos da enunciação, às perturbações formais.

2 ARÊAS, Vilma. Com a pontas dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 89.

2. Jacques Lacan: *Figura de ferida exilada das coisas*

Este pequeno ensaio, talvez, pudesse ter se chamado “Homenagem a Clarice Lispector pela *A hora da estrela* de Macabéa”, o que evocaria o título de Jacques Lacan “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” e, assim, engendraria uma série de paralelismos – entre Macabéa e Lol V. Stein, duas mulheres, uma pobre e outra louca, entre dois narradores, Rodrigo S.M. e Jacques Hold – em torno de encontros que colocam em cena o impossível. O impossível para Rodrigo S.M. seria representar uma mulher pobre e, através da literatura, transformar sua condição, esse impossível tantas vezes se traveste sob as figuras da desfaçatez, da culpa, da impotência. O impossível para Jacques Hold seria representar uma mulher que coloca em cena um ponto de ausência louco e possibilitar não somente um encontro amoroso com ela, mas também uma palavra que a situasse na lógica narrativa. Como diz Lacan, diante de Lol, esse objeto perdido, o narrador se torna o ponto de angústia da narrativa. Jacques Hold dará forma ao encontro com o impossível de Lol V. Stein através da imagem de uma palavra-buraco.

Fora da lógica dos narradores e das narrativas, perturbando a narração, nem Lol, nem Macabéa, no entanto, se submetem ou podem se valer da lei da metáfora. Lembremos que, na Dedicatória do Autor, diz-se: “Eu medito sem palavras e sobre o nada.” Rodrigo S.M. escreverá a seu encontro com Macabéa, que é quase nada, através de uma série de procedimentos formais: uma espécie de indecisão quanto ao título, presença e destituição do autor e do narrador, e em muitas figuras que remetem ao tempo do desaparecimento. Desaparecimento de que? Do ponto de vista do próprio livro, talvez pudéssemos responder que desaparecimento de uma vida interior que pudesse ser capturada pelo estilo indireto livre³. Embora se saiba que, em *Vidas secas*, Graciliano Ramos tenha se valido desse procedimento moderno para a representação de Fabiano, Sinhá Vitória e até mesmo da cadelinha Baleia.

Minha associação ao título de Lacan faz com que possa ser destacada uma diferença crucial entre dois textos lacanianos escritos a partir da literatura, e também faz com que eu possa introduzir um problema importante. Na leitura que faz de Edgar Allan Poe, em seu Seminário sobre “A carta roubada”, Lacan opera com alguns ternários: o Rei, a Rainha, o primeiro ministro ou o Rei, a Rainha, Dupin, deixando excluídos o narrador e o leitor. Tal exclusão é um dos fundamentos da crítica de Jacques Derrida em “O carteiro da verdade”, na medida em que excluir o narrador garantiria um ponto de estabilidade do sentido do texto de Poe, garantiria um consenso em torno da castração/do feminino como verdade última a ser desvelada. Na leitura que faz do texto de Duras, Lacan opera de modo diferente, em seus ternários, inclui o narrador e se inclui como leitor. O que se coloca como enigma para mim na leitura que Lacan faz do texto de Duras é o seguinte: os movimentos de inclusão ou de exclusão do narrador e do leitor tem a ver com o modo como a narração, a cena enunciativa, e o objeto se enlaçam. Tanto em Marguerite Duras, quanto em Clarice Lispector, a presença estranha do objeto perdido empurra para o

3 Cf.: Erich Auerbach, “A meia marrom”. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1987.

segundo plano a lógica da significação, da narrativa, portanto, e situa a posição do narrador e do leitor sob o efeito desse objeto que tudo contamina, principalmente a nomeação, com seu ar de perdição. A narrativa é buscada e esfacelada, a ponto do próprio Rodrigo S.M. se destituir e se colocar no lugar de resto: “sobrei e não há lugar na terra dos homens para mim.”⁴

Feita a remissão comparativa, recomeço por um diálogo em que Rodrigo S.M., ao/por dar a palavra para suas personagens, inventa seu próprio desaparecimento na própria instância narrativa.

3. Antes de cair o pano

Depois de uma longa digressão, que poderia ser tanto um breve ensaio, quanto um preâmbulo, em torno de como escrever, sobre o indagar, a dor, a realidade, a palavra, sua classe social. Depois de dizer que a ação da história será sua “materialização enfim em objeto”⁵, de se perguntar se é um escritor e responder que é “mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto”⁶. Enfim, o narrador coloca Macabéa em cena. Não por acaso, depois desse longo preâmbulo, o primeiro ato, por assim dizer, tem como personagens o patrão, “Senhor Raimundo Silveira” e a moça nordestina, ainda sem nome. Cito extensivamente:

Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe:

- Me desculpe o aborrecimento.

O senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já lhe havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto:

- Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco.

4 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 55.

5 *Idem*, p. 54.

6 *Ibidem*, p. 57.

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma.⁷

Nem é preciso dizer que o aviso no trecho é “prévio” apenas por acaso, por capricho, por grosseria, ou seja, é marca da informalidade brasileira das relações entre patrões e trabalhadores, a demissão da moça que não é nomeada nessa cena fica sujeita à brutalidade, maior ou menor dependendo do humor, do patrão em relação à datilógrafa. São muitos os procedimentos mobilizados: o aviso de sua demissão e de seus motivos é dito de modo indireto – “Isso disse ele” – pela voz narrativa; o patrão fala diretamente quando volta atrás e deixa indeterminada a data da demissão, é ele quem diz a informalidade; quanto à moça, o narrador indica que, da parte dela, há cerimônia, amor e respeito, nenhuma palavra aponta para uma relação de trabalho, o narrador passa para ela a palavra e ela se desculpa pelo aborrecimento. Há ainda dois parênteses, o primeiro da explosão, e um segundo que, sem sair propriamente do âmbito da voz narrativa, parece deixar ressoar um pensamento do patrão (que, segundo uma lógica abominável, justificaria a brutalidade) – “rosto que pedia tapa”. Sem imagem, uma vez que Lacan já nos ensinou que é o outro que a indica e a contorna, é a materialidade de um objeto, a pia imunda e rachada, que dá forma ao lugar de Macabéa no mundo do trabalho. O trecho se encerra com o narrador marcando que a personagem, depois de se olhar no espelho, pensa rapidamente: tão jovem e já com ferrugem. Se o estilo indireto livre não é um procedimento próprio para dar forma aos parcos pensamentos da moça e das outras personagens, o narrador se valerá mais uma vez do recurso dramático e passará a palavra a seus personagens:

Ela: Falar então de quê?

Ele: Por exemplo, de você.

Ela: Eu?!

Ele: Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: Desculpe mas acho que não sou muito gente.

Ele: Mas todo mundo é gente, Meu Deus!

Ela: É que não me habituei.

Ele: Não se habituou com quê?

Ela: Ah, não sei explicar.

7 Ibidem, pp. 58-59.

Ele: E então?

Ela: Então o quê?

Ele: Olhe, vou embora porque você é impossível!

Ela: É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?⁸

Enfatizo que, neste ponto preciso, o encontro tão desencontrado entre um ele e um ela se dá sob a forma dramática! Em *A inútil paixão do ser*, o último romance clariciano foi lido a partir de uma cristalização de lugares e atributos: o narrador diante dos impossíveis – Macabéa, a pobreza, a mulher, a morte. O que não deixa de ser uma repetição, uma armadilha, contida no próprio livro: Macabéa não pode ser escutada, como se só existissem a voz e a verborragia de Rodrigo S.M. Surda a ela, naquele momento, coloquei a ênfase nas figurações do narrador entre a impotência e a impossibilidade. Alguns anos depois daquela leitura, hoje, como de um golpe, não se pode mais não escutar: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?” A pergunta remete à epígrafe da banda experimental Einstürzende Neubaten que Vladimir Safatle escolheu para o seu livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*:

O que é

é

O que não é

é possível

Apenas o que não é

é possível⁹

Voltemos. O diálogo citado acima se dá entre Macabéa e Olímpico, os dois são nordestinos, pobres e vivem em uma cidade toda feita contra eles e, no entanto, ocupam lugares distintos no drama. Ele dita a pauta e a lei do universal: “vamos falar de gente/todo mundo é gente”, ela não se submete à pauta e nem ao universal: “Desculpe mas acho que não sou muito gente.” Mais ainda, Macabéa não nega que seja impossível, aceita o predicado que lhe é atribuído pelo homem, mas não permanece nele e dispara: “Que é que faço para conseguir ser possível?” Se, do lado do ser, ela só sabe ser impossível, do lado do fazer, ela pergunta o que fazer para ser possível. A pergunta pela ação pode ser lida como um pequeno grão de areia que desregula a máquina quando ela, a máquina interpretativa, poderia empurrar o leitor

⁸ Ibidem, p. 78.

⁹ Apud: SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*.

para o impossível como solução para um desacordo e, assim, fazer do impossível um significado, um consenso.

Com esse recurso do narrador S.M. ao drama, a pergunta de Macabéa nos obriga a pensar o não é pela via do possível, como uma insubmissão ao impossível que passa a ser indissociável de uma pergunta: como fazer? Como se fosse possível prescindir do narrador e servir-se do seu lugar deixado vazio, Macabéa fala e protagoniza a ação dramática. E diz contra a fala de Olímpico. Nesse diálogo entre um homem e uma mulher, o “feminino” ganha vigor a partir de sua relação com o masculino, na medida em que discorda dele, que não se submete à sua predicação.

4. Virginia Woolf: *Prestes a descrever o que não existe*

“Extrema fidelidade” é um ensaio de Hélène Cixous publicado na edição comemorativa dos 40 anos de *A hora da estrela*. Ao lê-lo, penso que é perfeito e que adoraria repeti-lo inteiro, ideia da qual logo desisto. É a própria Hélène que adverte para os riscos da identificação através de uma proximidade absoluta. Tento recuperar o distanciamento crítico, é preciso guardar o respeito pelo outro – a empregada, a barata, o menino a bico de pena, o rato, o mendigo na porta do cinema, Macabéa, a escrita. É a própria Hélène que afirma que respeita a literatura de Clarice como nenhuma outra por ela não ter cedido à lógica da apropriação que, diga-se de passagem, Virginia Woolf identificara ao sistema patriarcal:

A anonímia está em seu sangue [da mulher]. O desejo de ficar escondida ainda a toma por inteiro. Mesmo hoje, ela não se interessa por cultivar a fama, como fazem os homens, e em geral passa por uma lápide ou um poste de luz sem sentir um desejo irresistível de gravar seu nome ali (...) É uma das grandes vantagens de ser mulher conseguir passar por uma negra sem desejar transformá-la em uma inglesa.¹⁰

Essa passagem por Hélène e por Virginia permite pensar que o dizer de Macabéa pode ser lido como uma não apropriação da afirmação de Olímpico que faz do impossível um predicado; mais precisamente, Macabéa diz que só sabe ser impossível, mas dá outro passo e supõe que haveria um saber fazer para tornar-se possível. Diz Hélène Cixous:

Essa possibilidade está no parêntese: “Por que não?”: é a questão ética de Clarice. [...] Nós nos identificamos sempre com nossas chances, como nossos acidentes, nós, os seres superiores de depois da lagosta. Mas essa relação é narcísica e empobrecedora.

10 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014, p. 75.

Nós somos muito mais que o nosso nome próprio nos autoriza a crer que somos. Nós somos possíveis. Basta que não fechemos os parênteses em que vivem nossos “por que não”.¹¹

Por que não dizer que o último livro publicado por Clarice Lispector, em outubro de 1977, é uma escrita do impossível contra a impossível? Ou ainda, uma escrita do desaparecimento contra o desaparecimento? E por que não uma escrita do masculino, já que foi preciso inventar-se como Rodrigo S.M., contra o masculino? Uma escrita na qual o feminino não pode se tornar substância e nem atributo e se tecerá subrepticamente nos movimentos do *contra*. No enlace entre mulher e pobreza, Clarice Lispector travestiu-se de homem para falar de Macabéa. Talvez a função primeira da máscara masculina que Clarice intitulou Rodrigo S.M. é a de garantir uma assimetria entre ela e Macabéa. Tal assimetria tem muitas funções, enumero algumas. Se Macabéa não pode narrar, nem narrá-la poderá ser feito através do estilo indireto livre, a assimetria é condição para a narrativa, para os fragmentos autobiográficos, para os fragmentos ensaísticos em torno do escrever e para os fragmentos dramáticos. A assimetria marca a diferença de sexo e de classe, fazendo do gênero literário e da diferença sexual um campo de batalhas na própria linguagem, na própria literatura. O último livro publicado por Clarice Lispector está dividido entre a máscara masculina que permite uma história com começo, meio e fim, e Macabéa que está fora dessa lógica do homem, como está fora de si mesma. Tal divisão pode ser pensada como uma reencenação do feminino entre a lei da significação e o seu fora. A escritora comparece mascarada de homem para construir a narrativa, mas não sem dizer *não* a essa máscara. Neste ponto, a literatura de Clarice denuncia ironicamente a máscara e não a encarna toda, o próprio narrador diz que é um ator e confessa seus malabarismos, deixando de “ser mágico para ser crítico”¹². E esse *não* à máscara também será dito por Macabéa através de perguntas formuladas a partir daquilo que escuta na Rádio Relógio:

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
- O que quer dizer “renda per capita”?
- Aristocracia significaria por acaso uma graça concedida?

Só resta a Olímpico dizer que ela não tem solução. Termina o namoro com Macabéa, que não tinha e não pertencia (uma única vez se reconhecera no título de um livro na mesa do patrão – *Os humilhados e ofendidos*) e passa a namorar Glória que, carioca da gema, pertencia ao prestigioso clã do sul do país, tinha um pai açougueiro e pintava os cabelos de louro, o que faz Olímpico pensar que lá embaixo

11 Cixous, Hélène. “Extrema fidelidade”. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 161.

12 Esta é uma formulação de Roland Barthes ao se referir às tarefas da crítica no teatro de Bertolt Brecht. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. Revisão: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 131.

também era assim. O narrador já havia adiantado ao seu leitor que pouco ou nada sabe do encontro entre Macabéa e Olímpico, pois sua cozinheira sumira com alguns de seus manuscritos, fazendo dessa história também um encontro perdido.

Se na ordem fálica, a autobiografia é um lugar de reconhecimento e de apropriação, Shoshana Felman dirá que, para uma mulher, a autobiografia é o próprio lugar da ausência de autobiografia e, a partir daí, desloca a autobiografia para uma prática de leitura e de escrita que não deixa de testemunhar o aspecto traumático da falta da autobiografia para uma mulher. Esse testemunho do lugar da mulher, cujo novo ponto de partida seria a própria falta, pode ser lido como transgressão à lei que legisla e controla o eu, o significado, a posse, a verdade. Embora tratando de objetos diferentes, as formulações de Shoshana Felman não deixam de ressoar as formulações de Hélène Cixous. Para esta última, se Kafka nos dá a ver que um homem está na lei e na culpa, Antígona nos dá a ver que uma mulher não está toda submetida a essa lei.¹³

Composto de fragmentos autobiográficos, fragmentos ensaísticos em torno do escrever e fragmentos dramáticos, o último livro de Clarice Lispector conta a história das aflições de um escritor diante de uma mulher pobre, de um homem diante de uma mulher, de uma escritora diante da morte e da vida que foi e passou inelutavelmente. Essas aflições são aflições das formas (como dos títulos, como dos nomes do autor) – romance, ensaio, drama, autobiografia – que se colidem e colocam o negativo como elemento de composição da própria estrutura: nem narrativa, nem ensaio, nem testemunho, nem autobiografia, nem drama. E, contudo, é nessa aflição formal que se pode ler a afirmação do desamparo nomeado do narrador e do desamparo de Macabéa (só expresso em perguntas, a personagem tem uma vaga consciência dele quando vai à cartomante e esta lhe anuncia uma vida melhor. Em negativo, Maca pensa como sua vida até ali tinha sido ruim), a literatura não ampara, não ajuda, mas é ainda com ela que se pode encenar esse desamparo.

Sem ideia preconcebida, sem conclusão, sem verdade, em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, também inventando uma narradora para o seu ensaio, vai dizer do que não existe. Para dizer do mais difícil – da relação entre mulher e pobreza, ela vai recorrer ao seu lugar de escritora, vai inventar uma irmã para Shakespeare, vai descrever o que não existe. Sem culpa, sem impotência, sem angústia, diferentemente de Rodrigo S.M., Virginia passará do que *não-existe* para a escrita. Escutemos as primeiras linhas de *Um teto todo seu*:

Quando, porém, comecei a pensar no assunto [as mulheres e a ficção] dessa forma, que parecia a mais interessante, logo percebi que havia um obstáculo inevitável. Eu nunca conseguiria chegar a uma conclusão. [...] De qualquer forma, quando o assunto é controverso – e qualquer questão envolve sexo é -, não se pode

13 Cf.: CIXOUS, Hélène. La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura. Prologo y traducción: Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejera de Educación. Dirección General de la Mujer ; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

esperar a verdade. Por isso, o que proponho, como todas as liberdades e as licenças de uma escritora, é contar a história dos dias que precederam minha vinda até aqui... Não preciso dizer que o que estou prestes a descrever não existe; [...]¹⁴

Em um ensaio inesquecível intitulado “Sobre estar doente [On being ill]”, Virginia Woolf afirma que sua língua pode expressar os pensamentos de Hamlet e a tragédia de Lear, mas não tem palavras para o tremor ou a dor de cabeça. Faltam as palavras para o corpo que dói.¹⁵ É a palavra dolorida que ata e separa Rodrigo S.M. e Macabéa. A culpa também perpassa do início ao fim aquilo que um homem pode contar da vida, da dor e da morte de uma mulher em *A hora da estrela*. O narrador diz que sua história é um soco no estômago e é acompanhada de dor de dentina exposta. Não esqueçamos que um dos títulos é “O direito ao grito”. E Marguerite Duras, também há quarenta anos, é quem nos lembra que “O primeiro signo da vida, é um berro de dor. Vocês sabem, quando o ar entra nos alvéolos pulmonares da criança, é um sofrimento indizível, e, a primeira manifestação da vida, é a dor.”¹⁶

Em um belo texto intitulado “Words and wounds”, Geoffrey Hartman passará por Shakespeare, Keats, Wordsworth, e dirá que a palavra é ferida e pode ferir a lógica da representação que quer fazer concordar significante e significado.¹⁷ Diante da palavra de uma mulher, ou da palavra que lhes falta, os narradores, Jacques Hold ou Rodrigo S.M., são feridos no ponto em que terão apostado na representação e na eficácia da palavra, e é justamente no ponto em que a solução falha que pode surgir a pergunta: como fazer?

A partir desse ponto, em que não há concordância entre a enunciação e o objeto, é que pode surgir o movimento de uma *revolução sem fim* que se faz no feminino: uma mulher não pode coincidir com um si mesma, numa relação de identidade. E muito menos a pobreza poderá coincidir com ela mesma. Essa *revolução sem fim* não se dissocia de uma ferida, de uma negatividade, que se inscreve na *mimesis*, na cena narrativa e na sua crítica. Ferir a representação é apontar para um dizer outro: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?” Afinal, até no capim vagabundo tem desejo de sol. E, apesar do olhar de quem tem a ferida, não havia nela miséria humana, não lhe faltava o delicado essencial – uma arte da pergunta, lá onde falta resposta. E, lá onde falta a resposta, talvez o grão que desregula a máquina implique um novo fazer que, sempre, aflige as formas, mostrando sua precariedade e sua imprescindibilidade.

14 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014, pp. 11-13.

15 WOOLF, Virginia. *On being ill. The moment and other essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948, pp. 9-23.

16 DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p. 23. (Tradução minha)

17 HARTMANN, Geoffrey. *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 118-157.

Referências

- ARÊAS, Vilma. *Com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUERBACH, Erich. [1946]. “*A meia marrom*”. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. Revisão: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Prologo y traducción: Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejera de Educación. Dirección General de la Mujer ; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução: Ana Valéria e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.
- DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- FELMAN, Shoshana. *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1993.
- HARTMANN, Geoffrey. *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- LACAN, Jacques. *O seminário sobre “A carta roubada”*. In: *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*. *Outros Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- POMMIER, Gérard. *Féminin, révolution sans fin*. Paris: Pauvert, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.
- WOOLF, Virginia. *On being ill. The moment and other essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948, pp. 9-23.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 09/09/2018, aceito em: 25/03/2019.