

A (IM)POSSÍVEL RESPOSTA
Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho

ETTORE FINAZZI-AGRÒ
UNIVERSIDADE “LA SAPIENZA” DE ROMA

*Você que inventou esse
Estado
Inventou de inventar
Toda escuridão
Você que inventou o
pecado
Esqueceu-se de inventar
o perdão
(...)
Quando chegar o
momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros.
Juro!
Todo esse amor
reprimido
Esse grito contido
Esse samba no escuro*

Chico Buarque de
Holanda, “Apesar de
você”

No dia 22 de junho de 1968, poucos meses antes da promulgação do AI-5, uma mulher participa de uma das mais importantes passeatas contra a ditadura militar. A mulher é uma escritora famosa e, na fotografia que se guarda daquela marcha de protesto, ela anda na primeira fila, de óculos escuros, ao lado de Carlos Scliar, Oscar Niemeyer, Ziraldo e Milton Nascimento. A passeata, organizada pouco depois do assassinato, por parte da Polícia Militar, do estudante Edson Luís durante um tumulto político no centro do Rio, tinha como objetivo o de apresentar uma queixa ao Governador da Guanabara, Negrão de Lima, contra a brutalidade do exército. Como porta-voz foi escolhido Hélio Pellegrino, grande amigo da

escritora, e a esta manifestação participaram muitos outros artistas e intelectuais que não figuram naquela foto¹.

No mesmo dia aparece no *Jornal do Brasil* uma crônica dividida em três parágrafos e assinada pela mesma mulher, composta não se sabe exatamente quando, mas publicada – não por acaso, a meu ver, ou por um acaso que se colocaria no horizonte trágico do viver – justamente naquele 22 de junho de 1968:

*Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar.*²

O título desta primeira parte é “Ainda sem resposta” e se apresenta, como se vê, como um protesto e como uma declaração de inabilidade para testemunhar em nome e por conta daqueles que não têm voz.

A mulher de que estou falando é, como é fácil de entender – também pelo estilo inconfundível do trecho apenas citado –, Clarice Lispector: escritora famosa, então, sobretudo depois da publicação, em 64, da *Paixão segundo G.H.*, romance que pode ser considerado um marco imprescindível tanto da produção da autora, quanto, mais em geral, da prosa de ficção brasileira. Ou melhor, a *Paixão* é um limiar que ela tem atravessado, se adiantando depois – e por causa, a meu ver, do “esgotamento” e da opção pelo silêncio diante do absoluto natural experimentado naquele livro, que não por acaso, acaba com a frase: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” – entrando, então, numa fase de impasse ideológica e de procura de novas formas de expressão à altura de exprimir, agora, não apenas a procura de um fundamento existencial oculto ou recalcado, mas aquilo que em concreto ela observa ao seu redor, ou seja, a “muita coisa” que ela vê “no mundo”.

No momento em que escreve a crônica e em que participa da passeata, Clarice se encontra, em suma, num período em que ela se acha incapaz de escrever ainda; num período, pelo menos, de recusa de uma

¹ A fotografia do evento e as informações sobre a passeata se encontram no fundamental estudo de Nádya Battella Gotlib. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, respectivamente p. 39 e pp. 379-83.

² Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 112.

literatura alimentada apenas por problemas relacionados com o sujeito e com a questão da identidade individual. Alguns críticos já estudaram, de fato, esta fase – considerada de “retraimento” em si mesma ou até de extravio em relação ao caminho marcado pelos primeiros romances e contos – da narrativa clariceana, que a própria autora, aliás, considerava escrita “com a ponta dos dedos”³, confirmando, de resto, em vários lugares a sua vontade de não escrever mais, devida a aquela incapacidade denunciada no começo da crônica⁴. Apesar disso, na época considerada, ela está compondo um novo romance que vai ser intitulado, de modo significativo, *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, e que vai ser, enfim, publicado em 1969.

Se é verdade que o paratexto sempre teve, para Clarice, uma grande importância, a escolha deste duplo título parece abrir para duas vertentes ideais ou para dois possíveis caminhos ideológicos que seria bom explorar: por um lado, o livro como “aprendizagem”, pelo outro, a alusão ao gozo, ao corpo e às suas instâncias. Com efeito, naquela identificação sempre aludida e sempre ilusória entre autora e personagem tantas vezes evocada pela crítica clariceana, se pode afirmar que tanto Lori, a protagonista do romance, quanto Clarice, a sua criadora, se encontram numa fase em que, à procura de um novo modo de se relacionar com o mundo, se associa uma atenção sempre mais evidente à questão do erotismo, da busca do “prazer”, justamente – que vai desembocar, enfim, sobretudo nos contos “escandalosos” incluídos em *A via crucis do corpo* e publicados em 1974.

Este elemento físico, esta preocupação com a libertação material dos empecilhos de uma ética opressora se conjuga em Clarice, nos finais dos anos 60, com a entrada tateante num “realismo novo”⁵; com a reivindicação, naturalmente política (sendo, todavia e antes de mais, necessariamente estética), de uma expressão fatalmente anti-autoritária, atravessando a sexualidade como forma de resistência e protesto contra o domínio biológico da vida individual. Abrindo mão ou indo além do misticismo natural e leigo, típico da produção anterior, a autora sente, de

³ Veja-se, sobre a produção deste período, o importante livro de Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴ Cf., por exemplo, aquilo que Clarice escreveu na crônica seguinte àquela acima mencionada, datada de 29 de junho de 1968 (mas que não consta na *Descoberta do mundo*): “O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada” (N. Battella Gotlib, *op. cit.*, pp. 376-77). É importante frisar essa procura do anonimato e do silêncio, sobre a qual voltarei mais adiante.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

fato, a obrigação de dar voz a aqueles que não têm palavra ou que só conseguem se exprimir através dos gestos sem esperança e da evidência dos seus corpos machucados: ela percebe, enfim, que o autoritarismo montante da ditadura pretende uma escolha contrariando – ou melhor, por paradoxo, que contrarie secundando-a – a proibição de falar, reivindicando assim a sua dignidade e liberdade autoral.

Sinais dessa mudança, dessa vontade de denunciar os estragos sociais e humanos provocados por um Poder sem alternativas já eram perceptíveis, na verdade, na produção anterior de Clarice. Sobretudo a partir dos finais dos anos 60, ela percebe todavia a necessidade montante, o impulso forte e humano, ou melhor, a obrigação, propriamente política, de assumir o papel da testemunha: de quem viu e que, sem ter vivido na pele os extremos da repressão, percebe todavia o imperativo de falar em nome e por conta dos balbuciantes, daqueles que não conseguem articular as palavras por causa da repressão. Assim, de fato, continua a crônica de 22 de junho de 1968:

Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

E assim Clarice conclui, de modo aparentemente inconseqüente:

*O que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar.*⁶

O que pode significar esta impossibilidade da escrita? Este descaso, ou melhor, esta recusa do discurso literário, acompanhada, logo depois, pela afirmação que apenas através dele poderá talvez manifestar-se aquilo que realmente importa? Acho que aqui Clarice nos leva até o âmago do paradoxo sobre o qual assenta o testemunho, ou seja, para citar Agamben, o fato dele ser “a relação entre uma possibilidade de dizer e o seu ter lugar”, realizando-se apenas “através da sua relação com uma impossibilidade de dizer – isto é apenas como *contingência*, como um poder não ser”.⁷

⁶ Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

⁷ Giorgio Agamben. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998, p. 135.

Em outras palavras, a escritora que tanto viu e que com tanta intensidade participou dos sofrimentos dos outros considera que a literatura (pelo menos a sua) não é ainda à altura de exprimir o drama social e político que a rodeia, sendo, porém, o único, possível meio – na sua incontornável contingência, na sua *im-possibilidade*, ou seja, na sua possibilidade de não se dar – de chegar a dizer a verdade daquilo a que ela assistiu. E o título deste breve parágrafo da crônica, a meu ver, remete justamente para essa espera de uma significação: o “ainda sem resposta” define, em suma, a figura e o papel do autor num momento em que, sendo obrigado a testemunhar, se dá conta de se encontrar numa fratura, num intervalo, entre as questões reais, levantadas pela tragédia histórica que o Brasil está vivendo, e a possibilidade de responder a elas através da escrita literária.

Que a questão seja a da solidariedade com os oprimidos emudecendo o sujeito, é aliás esclarecido pela segunda parte da crônica intitulada “Uma experiência”, que assim, de fato, começa:

*Talvez seja uma das experiências humanas e animais mais importantes. A de pedir socorro e, por pura bondade e compreensão do outro, o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu já pedi socorro. E não me foi negado.*⁸

O perdão – que, segundo Paul Ricoeur, é um ato sempre ulterior ao dom (na seqüência *donum / perdonum*)⁹ – parece, aqui, ligado ao ato de pedir e à “pura bondade” de quem dá. Logo depois, porém, com uma daquelas reviravoltas lógicas tão típicas de Clarice, este quadro marcado pela *pietas* muda de forma radical:

*Senti-me então como se eu fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então uma pessoa tivesse sentido que um tigre ferido é apenas tão perigoso como uma criança.*¹⁰

⁸ Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

⁹ Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000, pp. 619-29 e *passim*

¹⁰ Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

Para quem não sabe ou não quer mais escrever esta metáfora do tigre ferido pode ser considerada deslumbrante – esclarecedora, sobretudo, da evolução incipiente da escrita clariceana, que poderia ser sintetizada na passagem progressiva da *paixão* para a *com-paixão*.

Entramos, de fato, por volta dos finais dos anos 60, numa fase em que, à participação espiritual ou até à adesão mística ao Outro, se substitui aos poucos o contato, também material, com os outros. A confiança naquela transcendência natural que legitimava e tornava coerente uma obra como *A paixão segundo G.H.* empalidece e estanca, então, num tempo ilegal e aporético onde aquilo que resta é apenas a con-tingência do real (ou seja, o não-poder-ser da experiência) – num tempo, aliás, em que a paixão se veste das cores do sentimento, ou melhor, da participação física e do con-sentimento, do sentir com e através dos outros. E é o corpo, a esta altura, que reclama com força os seus direitos, numa abertura, que não podemos deixar de considerar política, ao mundo. Não por acaso, a crônica publicada pouco depois daquela de 22 de junho, isto é, a de 6 de julho de 1968, é a que dá o título a todo o livro que contém os textos de Clarice escritos para o *Jornal do Brasil*: a sua “descoberta do mundo” é, com clareza, a descoberta de uma sexualidade que, na sua plenitude, resume a realidade inteira do homem e da mulher – embora a escritora confesse o seu “pudor apenas feminino”¹¹.

No momento, enfim, em que ela recusa ou se subtrai ao seu papel de escritora, aquilo que aparece com força é a instância física, a urgência do corpo e da sua razão: contra o poder esmagador, tomando conta da vida de cada um; contra o estado de exceção excluindo os indivíduos no momento em que os prende a uma norma indiscutível e sem restos, Clarice vai à procura de uma linguagem atuando a um nível diferente da palavra ou se manifestando como aquilo que resta da palavra e da sua incapacidade de comunicar. E não é mais a adoração muda, sobre a qual se fecha a *Paixão segundo G.H.*, aquela que pode exprimir a revolta individual contra o poder soberano, mas a descoberta de uma dimensão de sentido ligada à desarticulação da língua, tornando-se aos poucos, gesto, grito, uma série incontável de atos falhos. Nesse sentido podemos acompanhar a produção de Clarice até o seu último romance, considerando a sua trajetória narrativa como um exercício expressivo ou como uma prática discursiva que vai

¹¹ *Ibidem*, pp. 113-15.

desembocar na perfeição fatalmente imperfeita e na completude voluntariamente incompleta de *A hora da estrela*.

Já fiz alusão à *Via crucis do corpo* como momento de experimentação do lado erótico da cada um, mas a obra em que mais se reflete sobre a possibilidade de dar à palavra ao corpo ou de falar através dele parece-me já *Água viva* (publicado em 1973). Nos encontramos, de fato, num período em que, embora Clarice continue afirmando o seu desgosto e o seu sofrimento provocado pela literatura, a produção dela se intensifica de forma impressionante: para além de *Água viva*, a escritora publica entre 73 e 75, dois livros de contos (um dele é justamente *A via crucis do corpo*), um livro para a infância (*A vida íntima de Laura*), um livro de crônicas (*Visão do esplendor*) e um de entrevistas (*De corpo inteiro*). Muita coisa para quem vai declarando em cartas privadas ou em entrevistas – e repetindo, aliás, no interior dos seus próprios textos – de não saber ou não querer escrever mais¹².

Água viva surge, nesse panorama de recusas e protestos contra a compulsão à criação literária, como um momento de elaboração de uma nova modalidade expressiva: é o livro em que a voz da escritora, sendo sempre audível, se frantuma ou se dispersa em mil práticas discursivas não tendo um centro real, uma consistência lógica que não seja, justamente, a própria experiência de falar e o fracasso de qualquer tentativa de comunicar. Somos, de fato, obrigados a acompanhar esse andamento fluido e ondeante da palavra que tenta retomar o que já foi dito e tenta ir além do que se pode dizer, para chegar ao inter-dito.

*O que canta a natureza? a própria palavra final que não é eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência do corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras – e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. [...] Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição.*¹³

¹² Cf. ainda, a esse respeito, Nádia Battella Gotlib, *op. cit.*, pp.433-37.

¹³ Clarice Lispector. *Água viva*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 41-42.

Aqui, como se vê, à retomada de um tema já presente na *Paixão segundo G.H.* se sobrepõe a vontade de ir além daquela experiência: não por acaso, lá onde havia a “matéria viva” e vivificante da barata, temos a fome de “seres putrefatos”, como se não existisse mais a possibilidade de uma salvação dentro da existência mas só na sua margem externa, na “germinação malsã de larvas” remetendo para uma matéria em decomposição, que deve todavia ser engolida no enjôo e vomitada na truculência de “palavras pesadas”¹⁴.

O não-romance que se escreve sob os nossos olhos, tentando captar o instante no ponto onde ele se esvai, representa, nesse sentido, a opção extrema por parte de Clarice de testemunhar sem assumir por completo a responsabilidade da palavra. De fato, *Água viva* surge como obra enviesada procurando dar conta de uma realidade também ela enviesada, “vista por um corte oblíquo”, atravessada pela anomia de um “sonso traço”.¹⁵ A pintora, que se apresenta como a voz que fala/pensa, percebe a impossibilidade de dar conta do objeto e, mesmo assim, procura representar a realidade mergulhando nela, no seu ser feita de um tempo consumindo, até o apagamento, o sujeito. E aquilo que resta é o impessoal, a instância anômica do corpo, o *it*, como ela o define na sua indefinição: é apenas “isto” (“Eu pinto um «isto». E escrevo com «isto»”¹⁶), “isto” que sobra da procura de uma expressão e do seu fracasso, remetendo para uma linguagem confusamente indicativa ou puramente dêitica.

Embora não faltem algumas frases que podem ser interpretadas como tentativa de reivindicar os direitos dos oprimidos (“Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”¹⁷), Clarice parece ainda querer afastar de si o cálice da com-paixão humana e da participação total ao sofrimento dos outros, refugiando-se na salvação da arte:

*Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer.
Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é:
pintar um afresco em adaggio.*

¹⁴ É, de resto, a forma do conteúdo que denuncia a distância – embora na proximidade dos temas – entre a *Paixão segundo G.H.* e *Água viva*: lá onde se tinha um discurso consequencial, tornado coerente pela concatenação dos capítulos (a frase final de cada um é retomada, como se sabe, no início do seguinte), no romance de 73 temos uma escrita em frangalhos, onde aquilo que resta são apenas os restos de um *logos* irrecuperável, de uma lógica tateante e enigmática abrindo só para a latência do neutro – do *it*, justamente.

¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

¹⁶ *Ibidem*, p. 75.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

Juntando, porém, logo depois:

*Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro*¹⁸

A alternativa que ela apresenta em *Água viva*, em suma, é entre o “viver de lado”, falando “bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos” e o dizer com força, vivendo uma “vida de violência mágica”¹⁹, balançando, então, entre o sussurro e o grito, entre uma representação medida ou metafórica e uma denúncia nítida, assumindo dentro de si o excesso e a exceção. Em ambos os casos, todavia, ela sabe que tudo pode se dar apenas dentro e através da arte.

De resto, como tinha afirmado na crônica de 1968, Clarice continua ciente de que a sua única arma contra o Poder é a literatura²⁰. Mas para fazer com que essa arma dispare, ela tem que recuar no anonimato ou se dispersar na heteronímia, tem que se esconder no abismo de si mesma ou atrás de uma máscara para atirar contra o autoritarismo do discurso dominante. Por isso, ela percebe enfim, quase na véspera da morte – e com a liberdade de quem sabe que vai se livrar de toda censura imposta pelo poder soberano –, que, para denunciar com força o estado de emergência em que ainda vive o Brasil, ela tem que apagar a sua identidade ou reinventar-se numa identidade outra. O Impessoal, o *it* a que leva este processo, se apresenta, nesse sentido, como uma deriva ou como um arrimo, como uma desistência ou como uma resistência cavando uma dimensão de liberdade que contraria o totalitarismo do Soberania e o integralismo esmagador do seu Discurso.

Clarice, em outras palavras, diante de um Poder reprimindo qualquer liberdade de falar de ou em prol dos oprimidos, se desloca, ou melhor, na bela imagem de Roland Barthes, “*se déplace*”, se coloca “lá onde não é esperada”²¹. E este lugar inesperado é constituído, enfim, pela *Hora da estrela*: romance recuperando, aparentemente, a sua forma tradicional, isto

¹⁸ *Ibidem*, p. 44.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

²⁰ A ligação com a crônica de 22 de junho de 1968 é, de resto, evidente na retomada da imagem do tigre ferido pedindo socorro – que ali aparecia sob o título de “Experiência” (parágrafo que já citei em parte) – que volta, quase *ipsis verbis*, na página 87 da edição que utilizei de *Água viva*.

²¹ Roland Barthes. *Leçon*, pp. 25-28.

é, apresentando um *plot*, para denunciar com força a mísera condição dos marginais, dos pobres, daqueles que não conseguem falar e que, na sua incapacidade de existir como gente, de dizer “eu”, de assumir a responsabilidade da palavra, encontram a sua realização apenas no ausentar-se, na morte como ápice da existência.

Tudo isso, como já indiquei, em aparência, porque na realidade *A hora da estrela* joga desde o início com a forma romanesca sem se identificar por completo nela – até o ponto de não apresentar apenas um título, mas treze (entre os quais *A hora da estrela*, criando uma heterotopia evidente); até o ponto de não ter um autor, mas dois (a autora real e o seu heterônimo, Rodrigo S. M.); até o ponto de não se inscrever num gênero, mas em vários registros artísticos (música clássica e jazz, pintura abstrata e realista, literatura de cordel e romance cor-de-rosa...) ²². E esse balançar entre instâncias diferentes cria, finalmente, um espaço de liberdade onde tudo se torna possível até a impossibilidade do testemunho: se, como diz um dos títulos, “ela não sabe gritar” e se, como proclama outro título, existe todavia “o direito ao grito”, “então eu grito” ²³. Esse “grito puro” que “não pede esmola” é, de fato, a única expressão possível numa situação social degradada: por paradoxo, é na despossessão e no despojamento da palavra que a palavra finalmente significa, comunicando no seu ausentar-se, no seu naufrágio dentro da voz inarticulada.

O autoritarismo esmagando a liberdade do autor, furtando-lhe toda possibilidade de protestar em nome e por conta daqueles que não sabem ou podem falar, é aqui anulado, ou pelo menos, é subvertido por um autor que se declara e que se esconde (a “dedicatória do autor”, abrindo o texto, traz a indicação entre parênteses “na verdade Clarice Lispector” ²⁴), num jogo de máscaras em que a escritora assume a identidade do seu autor inventado que, por sua vez, se identifica com a sua protagonista Macabéa (se tornando, aliás, quase uma co-autora da sua própria história: “preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é

²² Já falei dessa colocação do romance entre instâncias expressivas diferentes em dois artigos que dediquei à *Hora da estrela*: “In luoghi stranieri. La scrittura come esilio e come testimonianza in Clarice Lispector”. In: C. Giorcelli e C. Cattarulla (eds.), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*. Napoli: Loffredo, 2008, pp. 179-194; “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do Mal na moderna literatura brasileira”. In: *Letterature d’America*, XXX, n.130 (2010), pp. 23-37.

²³ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

escrever sobre ela”²⁵). E nesse desmoronamento da *auctoritas*, finalmente, o lado feroz da autoridade estatal é denunciado quase de forma paródica:

*Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”*²⁶.

Como se vê, Clarice encontra enfim, na véspera da morte, a resposta à sua inquietude, à sua incapacidade de escrever: ela se dá conta, em suma, que numa situação em que “o estado de exceção é a regra”²⁷ a única possibilidade é a de assumir a exceção da escrita como norma – virando pelo avesso o Poder, na reivindicação do poder, sempre eversivo e sempre votado ao fracasso, da linguagem e no uso de uma forma livre que se cristaliza em conteúdo, em ato político, em gesto solidário contra a opressão e a negação dos direitos.

Nesse sentido, a escritora se re-apropria da sua impotência, ou seja, do seu “poder-não-fazer”²⁸ contra qualquer obrigação a dizer e contra qualquer censura daquilo que ela, de fato, diz: é significativo, nesse sentido, que o personagem-autor repita várias vezes a sua incompetência em escrever e a sua ignorância dos fatos que ele deve contar (e que, afinal conta). Rodrigo S. M., testemunha recalcitrante, é, por isso mesmo, a metáfora perfeita da impossibilidade e da contingência do testemunho: ele denuncia apenas a sua incapacidade de denunciar e, deste modo, o seu discurso tateante e enviesado se torna a forma mais contundente de dar voz a aquelas bocas balbuciantes que não conseguem protestar contra o seu estado de miséria e abandono²⁹.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ Estou, evidentemente, retomando, aqui, a famosa afirmação de Walter Benjamin, contida nas suas *Teses de filosofia da história*: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o «estado de emergência» em que vivemos é a regra”. O Brasil da ditadura militar é, de fato, um exemplo claro dessa persistência do “estado de exceção”.

²⁸ Sobre a separação do homem da sua “impotência”, típica dos regimes políticos modernos, veja-se o breve ensaio de Giorgio Agamben, “Su ciò che possiamo non fare”. In: *Nudità*. 3ª ed. Roma: Nottetempo, 2010, pp. 67-70.

²⁹ No meu ensaio “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito” (cit. pp. 33-34), tentei aproximar a figura de Rodrigo S. M. àquela de Bartleby, *the scrivener*, do famoso conto de Melville, na sua ambígua recusa de escrever, resumida na célebre frase “*I would prefer not to*”, indicando, justamente, a reivindicação da impossibilidade de fazer como espaço de liberdade. Cf. ainda, a esse respeito, Giorgio

É esta, de fato, a tarefa penosa da literatura em tempos de repressão: a obrigação de “construir toda uma voz”³⁰ para – no alheamento e na negação de si mesma – alcançar e dar corpo à mudez dos excluídos, daqueles que não têm acesso à linguagem. É esta, aliás, a realidade social e humana que Clarice procurou longamente atingir na escrita e que só na recusa do realismo (ou dentro de um realismo que é apenas uma deriva inexequível do real) se manifesta. É esta, afinal, a (im)possível resposta.

Agamben, “Bartleby o della contingenza”. In: Gilles Deleuze – G. Agamben. *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993, pp.pp. 47-92

³⁰ Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 171.