

O SILÊNCIO DOS ESTEREÓTIPOS: CLARICE STARLING, UMA PERSONAGEM ESSENCIAL

Renata Fonseca Wolff (PUCRS)¹

RESUMO

O trabalho aqui proposto, situado no entrecruzamento de literatura e cinema como artes narrativas, se destina a analisar alguns aspectos da personagem Clarice Starling — conforme retratada por Jodie Foster na versão cinematográfica de *O silêncio dos inocentes* (*Silence of the lambs*), de 1991, com roteiro de Ted Tally, baseado no romance de Thomas Harris, e direção de Jonathan Demme — que demonstram a sua singular força enquanto personagem de ficção e enquanto personagem mulher. Pretendo, tomando por empréstimo conceitos da construção literária e partindo da pesquisa bibliográfica de obras teórico-literárias pertinentes aos temas desenvolvidos, especificar alguns dispositivos que ilustram a maneira como a motivação e a vontade de Clarice, na condição de personagem dramática, protagonista e heroína, contêm potência suficiente para organizar e a ação em torno de si (CAMPOS, 2016; MACIEL, 2003; PALLOTTINI, 1989), em especial quando o avanço do enredo externo acompanha, em uma relação de tensão e interdependência, o aprofundamento do descortinar da questão essencial que a move em sua interioridade (BRASIL, 2019). Além disso, pretendo focar Clarice sob um recorte de gênero, ínsito à sua constituição ficcional e determinante de importantes reverberações na obra, e examiná-la como personagem mulher complexa, múltipla e livre de estereótipos ou reduções de sua personalidade ou objetivos (WOOLF, 2014), abordando também sua interação com outras personagens mulheres da obra, também sob o ângulo do teste de Bechdel-Wallace e de sua versão racial (BECHDEL, 2013; JOHNSON, 2009). A conclusão é pela consideração de Clarice Starling como uma excepcional personagem ficcional e protagonista mulher, harmonizando-se com a robusta fortuna crítica no sentido de que ela se constitui em uma perfeita heroína dramática do gênero *thriller*.

Palavras-chave: Estudos literários. Cinema. Personagem. Clarice Starling. O silêncio dos inocentes.

¹ Doutoranda em Escrita Criativa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Projeto de pesquisa: Teoria da escrita criativa. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, professor titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

INTRODUÇÃO

A personagem Clarice M. Starling, interpretada por Jodie Foster no filme *O silêncio dos inocentes*, de 1991, com roteiro de Ted Tally e direção de Jonathan Demme, baseado no romance homônimo de Thomas Harris, é frequentemente apontada como uma das maiores heroínas da história do cinema (e a mulher que primeiro aparece, em sexto lugar, na lista correspondente do American Film Institute de 2003), além de ter valido a Foster o prêmio Oscar de melhor atriz no ano seguinte.

No enredo, Starling é uma ante em treinamento na academia do FBI que, por orientação (depois extrapolada por iniciativa sua) do chefe, Jack Crawford, busca o auxílio de Hannibal Lecter, serial killer canibal aprisionado, na investigação sobre outro serial killer, “Buffalo Bill”, que vitimiza mulheres, a fim de capturá-lo antes que ele mate a última sequestrada, Catherine Martin, filha de uma senadora.

Este trabalho pretende, tomando por empréstimo conceitos da construção literária e partindo da pesquisa bibliográfica de obras teórico-literárias pertinentes aos temas desenvolvidos, analisar alguns aspectos da construção ficcional de Clarice Starling, especificamente na iteração cinematográfica da personagem em *O silêncio dos inocentes*, e identificar mecanismos narrativos que demonstram sua singularidade enquanto personagem central (heroína-protagonista) de ficção/thriller e no tratamento que recebe enquanto personagem mulher.

CLARICE STARLING ENQUANTO PERSONAGEM DRAMÁTICA E HEROÍNA

Starling é, primariamente, uma personagem dramática, e mais, é a heroína da obra dramática aqui examinada. Lendo a concepção hegeliana de drama, Renata Pallottini (1989) diz que este é constituído pela dinâmica de uma pessoa moral em ação: em ação porque dinâmica, fazendo com que se cumpram na ação dramática sua vontade, suas escolhas, seus sentimentos e paixões; moral como o ser humano na sua plenitude, em seu relacionamento com os outros e com o mundo, com suas crenças, convicções, ética, princípios, mas também falhas e dúvidas. Ainda segundo Hegel, os acontecimentos do drama são fruto da vontade da personagem, e esta se constitui de um caráter individual buscando um fim, alvo ou meta determinados — vontade essa que colide com outras e assim produz a ação e a faz avançar (PALLOTTINI, 1989).

Passando à concepção de herói, Joseph Campbell (1989) trata-o como o personagem que é chamado a uma aventura além do ordinário e atravessa a jornada do herói, no ulterior esforço de dedicar sua vida a algo maior do que si mesmo, de trazer benefício a suas semelhantes. Flavio de Campos (2016), em uma definição mais instrumental ao roteiro de cinema e televisão, aponta o herói como sendo a personagem correta, justa e audaz, a qual narradora e espectadora aprovam, pela qual torcem, com quem se emocionam e se identificam, e que querem ver vitoriosa. E Pallottini (1989) faz distinção entre o herói dramático clássico, muitas vezes limitado a personificar forças de caráter moral, estatal ou religioso, e o herói moderno, dotado de motivação pessoal, liberdade, personalidade, subjetividade; o herói que age segundo razões suas, coerentes com sua construção psicológica, pessoalmente complexo e individualmente caracterizado, “um ser humano peculiar, demarcado por sua tortura própria, que não pode ser partilhada” (PALLOTTINI, 1989, p. 34).

Clarice Starling se encaixa em todas essas concepções, sendo desde o início — desde a primeira cena e nosso primeiro encontro com a personagem, em uma solitária e rigorosa corrida de treinamento nos bosques dos arredores da academia do FBI que a leva, ao final, ao escritório do chefe onde receberá sua missão inicial — apresentada como uma individualidade instigante, sugestiva de diversas camadas de complexidade e guiada precipuamente por sua poderosa determinação pessoal.

Estamos no ponto de vista de Starling desde que nos deparamos com ela em cena e, como toda personagem central (ou, para nossa finalidade, protagonista), ela move a ação. De acordo com Luiz Carlos Maciel (2003), não existe personagem sem história e nem história sem personagem: são uma unidade intrínseca, indissolúvel e interdependente; os dois são um só. A cada fala e cada movimento de Starling, sempre contidos mesmo sob um conjunto de contundentes pressões e, em sua contenção, indicativos de uma força maior sob a superfície delicadamente firme, presentimos a potência da personagem para organizar a ação em torno de si.

Aqui cabe a pergunta: se Clarice Starling move o enredo, o que move Clarice Starling? Maciel (2003) cita a premissa pessoal como o item mais importante da dimensão psicológica da personagem; trata-se do que Stanislavski chama de superobjetivo, a motivação da personagem à ação, a vontade visando a uma meta que queira alcançar. Conforme Campos (2016), distinguem-se objetivo e motivação: objetivo é o que uma ação objetiva — Starling entrevista Hannibal Lecter e se sujeita a ser analisada por ele, em uma troca de informações *quid pro quo*, porque quer parar o assassino (“Buffalo Bill”) e salvar a vítima (Catherine Martin). E motivação é o que motiva e impulsiona uma ação — imediatamente, Clarice é movida pelo dever profissional e ético. Mas há algo mais profundo, e é em mais de uma camada narrativa que essa motivação funciona. O mais profundo em Clarice Starling e que é particularmente decisivo nos eventos de *O Silêncio dos Inocentes* é sua *questão essencial* e o modo como ela se articula no enredo.

CLARICE STARLING ENQUANTO PROTAGONISTA OU PERSONAGEM CENTRAL: A QUESTÃO ESSENCIAL

Clarice Starling é a personagem central, ou protagonista, de uma obra de ficção narrativa. Na lição de Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), parte de sua configuração, assim como de toda pessoa, é a questão essencial: algo originário, ínsito ao ser humano, um componente de personalidade que a pessoa/personagem carrega consigo de modo permanente e no mais das vezes com profundo sofrimento. É um fantasma latente, sempre à espreita na psique do personagem, e que reage ou interage com os fatores externos da trama e assim provoca o conflito, o nó narrativo motriz da história; ela se localiza na história *interior* e *anterior* da personagem e nem sempre é explicitada no texto, nem precisa ser, desde que a espectadora se convença de que o conflito faz sentido com a história pregressa do personagem e de que as ações deste são coerentes com isso (BRASIL, 2019). Assis Brasil (2019) fornece como exemplo o príncipe Hamlet, cujo caráter fraco e atormentado antecede e interage com o pedido de vingança do espectro de seu pai e assim gera o conflito da peça.

No caso de Starling, sua questão essencial vem, eventualmente, a ser explicitada na trama de *O silêncio dos inocentes*, e, em lugar de perder sua potência por isso, torna-se ainda mais presente ao ser trazida do seu passado subjetivo remoto, tanto psicológica quanto cronológica e narrativamente, para se transformar em um instrumento objetivo e crucial da investigação. Uma vez acordada a troca entre Lecter (que fornecerá informações úteis à investigação sobre “Buffalo Bill”) e Starling (que responderá perguntas pessoais, em uma relação semi-psicanalítica), em duas cenas distintas chegamos, em um mergulho vertiginoso de progressiva tensão. Na primeira das cenas de “psicanálise” entre Lecter e Starling, descobrimos que a pior memória da infância da protagonista foi a morte de seu pai, policial, baleado por assaltantes. Starling já era órfã de mãe e ficou sozinha aos 10 anos. Foi morar com primos da mãe em um rancho em outro estado, situação que perdurou somente por dois meses. Na segunda e mais profunda “sessão de terapia”, Lecter vai além nos questionamentos

sobre o desenrolar desse episódio e alcança o trauma dentro do trauma, no diálogo mais revelador do filme — e que ocorre nos momentos mais urgentes e decisivos da busca por Catherine Martin.

- Depois do assassinato do seu pai, você ficou órfã. Foi morar com seus primos num rancho de ovelhas e cavalos em Montana. E?
- E um dia eu fugi, só isso.
- Não “só”, Clarice. O que a fez fugir? A que horas começou?
- Cedo. Ainda era escuro.
- Foi quando alguma coisa a despertou, não é? Um sonho? O que era?
- Escutei um barulho estranho.
- O que era?
- Eram gritos. Um tipo de grito. Parecia voz de criança.
- O que você fez?
- Desci as escadas. Saí. Fui pé ante pé ao estábulo. Tinha muito medo de olhar para dentro, mas precisava olhar.
- O que você viu, Clarice? O que viu?
- Cordeiros. Estavam berrando.
- Estavam abatendo os cordeiros de primavera?
- E eles berravam.
- E você fugiu?
- Não. Primeiro tentei soltá-los. Abri a porteira do curral, mas eles não escapavam. Ficaram lá parados, confusos. Não conseguiam fugir.
- Mas você conseguia. E correu, não foi?
- Sim. Peguei um e corri o mais rápido que pude.
- Aonde você ia, Clarice?
- Não sei. Não tinha o que comer nem beber e estava frio, muito frio. Pensei... Pensei que se ao menos salvasse um, mas... Ele pesava muito. Era muito pesado. Não passei de algumas milhas antes do carro do xerife me buscar. O rancheiro ficou tão bravo que me mandou para um orfanato em Bozeman. Nunca mais vi o rancho.
- E que fim levou seu cordeiro, Clarice?
- Ele o matou.
- Você ainda acorda de vez em quando, não é mesmo? Acorda no escuro e ouve os cordeiros berrando?
- Sim.
- E você acha que, se salvar a pobre Catherine, vai fazer com que parem, não acha? Você pensa que, se Catherine sobreviver, você nunca mais vai despertar no meio da noite com a terrível gritaria dos cordeiros.
- Eu não sei. Não sei.
- Obrigado, Clarice. Obrigado. (O SILÊNCIO, 1991).

Lecter se dá por satisfeito porque chegou à questão essencial de Starling: não só o trauma da perda do pai, mas a vocação altruísta para o salvamento do próximo (simbolizado inicialmente no cordeiro), tragicamente não realizada quando criança. Nesse momento, Starling foi desvendada, compreendida em seu âmago, e precisamente no limiar do esgotamento do tempo e das oportunidades para encontrar o assassino. É assim que o avanço do enredo externo acompanha, em uma relação de tensão e interdependência, o aprofundamento do descortinar da questão essencial que move a protagonista em sua interioridade. E não só a move remotamente, mediatamente, como é a moeda de troca imediata, atual e concreta, na trama, que a permite obter o que precisa de Lecter a fim de cumprir seu objetivo e seu superobjetivo.

Estamos, com isso, diante da raiz da busca urgente da heroína, aquilo que solidifica nosso interesse e nos faz estar vidrados até o último instante de seu embate final com o assassino. Se já

estávamos envolvidos, agora ainda mais, para ver se Starling resgatará seu carneiro. O conflito ganha em força e verossimilhança, assim como ela própria, e perfectibiliza as amarras do enredo. Sem Clarice Starling — muito mais do que sem Hannibal Lecter, Jack Crawford, ou mesmo sem “Buffalo Bill” e Catherine Martin — aquela história não existiria. O *mito pessoal* (BRASIL, 2019, p. 95) de Starling preexiste e sobrepõe-se a tudo. Ela é o centro gravitacional.

Sophie Gilbert identifica nesse interrogatório de Starling por Lecter uma dissecação psicológica, integrante de vários meios pelos quais a agente é dissecada como um objeto por quem a rodeia, e compondo o tema maior do romance que serviu de base ao filme, “a maneira como a sociedade despersonaliza, objetifica e consome mulheres de forma ritualística” (GILBERT, 2021). De fato, o interesse de Lecter por Starling é inseparável da condição de mulher da protagonista, e é esse recorte de gênero, ínsito à sua constituição ficcional e determinante de importantes reverberações na obra, que passo a examinar.

CLARICE STARLING ENQUANTO PERSONAGEM MULHER: OLHAR E PODER

Para além de uma personagem ou heroína dramática e de uma personagem central carregando uma questão essencial, Clarice Starling é uma personagem mulher. E uma personagem mulher navegando um mundo essencialmente de homens.

Em “Um teto todo seu”, Virginia Woolf (2014) bem apontou persistentes instâncias de personagens mulheres mantendo relações demasiado simples umas com as outras, sendo vistas apenas por homens e mostradas apenas em relação a homens, e o quanto aí se desperdiça: “E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher; e como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele” (WOOLF, 2014, p. 59). Especificamente quanto ao cinema, o problema do *male gaze*, no qual o homem ocupa a posição de agente, compartilhando-a com a câmera e o espectador, e a mulher a de objeto receptor, passivo e sexualizado, desse olhar, sob posse e controle do homem, é muito visivelmente marcado, tal como identifica Kelly Oliver (2017), em leitura de Laura Mulvey. As mulheres espectadoras enfrentam o dilema de ou se identificarem com o objeto passivo e perderem a possibilidade da agência, ou se identificarem com o protagonista masculino, sem espaço espaço para identidade com a atividade feminina: todos os agentes e identidades são masculinos e todos os objetos de desejo são femininos (OLIVER, 2017).

Starling encontra-se constantemente sob o olhar masculino, seja ele de desejo, estranheza, competição, assédio, hostilidade, condescendência, etc. E não só na expressão do olhar, mas também no discurso dos homens que a rodeiam, ela é frequentemente objetificada, diminuída, menosprezada. Há comentários explícitos ou implícitos sobre sua aparência, sua “ambição” (que, no patriarcado, registre-se, é um defeito em mulheres mas um direito natural nos homens), suas origens, seu sotaque, sua vida sentimental. Esse cerco é sensível em todos os espaços nos quais ela se desloca, funcionando como uma demarcação e remarcação de território destinado a homens e refletindo o cerco do assassino às mulheres, aqui entendidas tanto como as mulheres específicas sob sua mira quanto o gênero que representam e que está sob ataque, seja direto, homicida, ou indireto, institucionalizado. Starling depara-se com um espectro de misoginia, desde a agressão abjeta a manifestações em uma escala mais sutil, mas não menos insidiosa, justamente porque, sendo parcialmente velada, logra perpetuar-se. Gilbert ilustra pontualmente e com propriedade a exposição de Starling: “Quando um interno de um manicômio judiciário joga seu sêmen nela, o gesto é uma versão mais tosca e mais

animalesca das investidas do diretor da instituição a Starling, poucos minutos antes” (GILBERT, 2021).

A questão do olhar — e, com ela, de ponto de vista, agência, privilégio — permeia o filme, seja em termos formais/técnicos ou materiais/narrativos. Nos diálogos, sobressai a opção do diretor, Jonathan Demme, por posicionar a câmera diante da personagem ocupando o lugar da interlocutora, de forma que a atriz “contracena” com a câmera, encarando-a e a nós, espectadoras, de maneira direta. De acordo com Gilbert (2021), quando essa técnica é utilizada em relação aos personagens homens, o efeito na espectadora-câmera é subversivo das coordenadas de sujeito ativo e objeto passivo conformadoras do *male gaze*:

O romance de Harris era uma impactante análise da misoginia institucionalizada, mas a adaptação cinematográfica de Jonathan Demme, lançada em 1991, foi além. Desde o início, o filme mostra a seu público o quanto Starling (interpretada por Jodie Foster) está exposta às predações do mundo. Antes de terminarem os créditos de abertura, um homem mais velho, usando um boné do FBI, é mostrado estendendo a mirada a Starling enquanto ela segue seu jogging para longe dele. Momentos depois, Starling — a única mulher em um elevador com oito homens muito maiores do que ela — olha nervosamente para o teto. Repetidamente, Demme faz os homens com quem Starling interage olharem diretamente para a câmera, forçando o público ao papel de objeto. Em um hábil ato de inversão, nós, que estamos assistindo, recebemos as piscadelas e as encaradas junto com ela (GILBERT, 2021).

O olhar, e por extensão suas expressões mais predatórias, também são determinantes em termos narrativos. Reside aí a raiz da pista fornecida por Lecter que levará Starling à conclusão de que “Buffalo Bill” conhecia pessoalmente sua primeira vítima e, assim, à identidade do *serial killer*:

Ele cobiça. Essa é sua natureza. E como é que começamos a cobiçar, Clarice? Procuramos coisas para cobiçar? (...) Não, começamos a cobiçar aquilo que vemos todo dia. Você não sente olhos se moverem sobre seu corpo, Clarice? E os seus olhos não buscam os objetos que cobiçam? (O SILÊNCIO, 1991).

A expressão narrativa da relação de poder, fundamentalmente assimétrica, entre quem detém e exerce o olhar e quem está na mira desse mesmo olhar encontra seu ápice juntamente com o clímax do enredo, no enfrentamento direto e mortal entre Starling e “Buffalo Bill”. Ele ocorre no porão da casa ocupada pelo assassino, com as luzes cortadas, em absoluta escuridão. Em acréscimo à familiaridade com o ambiente, a maior vantagem do criminoso está nas lentes de visão noturna que ele utiliza e que o permitem observar Starling, avançando nas trevas aos poucos, guiada pelo tato e empunhando a arma sem saber onde se esconde o homem que, nesse recinto, por ser possuidor da visão e estando também armado, passa de alvo a algoz. Ele tem a oportunidade de desfrutar dessa observação, demorando-se nos movimentos de Starling (tiritantes e aterrorizados, pois às cegas, mas sem recuar no dever mesmo contra os mais graves obstáculos), confortável o bastante para erguer uma das mãos perto do rosto da agente e cogitar tocá-la. O desfecho que chega a se encaminhar no instante em que “Buffalo Bill” aponta e engatilha a arma às costas de Starling é revertido em uma fração de segundo: ao escutar o ruído, ela imediatamente se volta naquela direção e atira, o clarão de cada disparo revelando a posição agora firme e a expressão determinada, concentrada e certa. Ao recuperar o olhar — ou a instrumentação de seu olhar na mira da arma, viabilizada pela percepção do ruído —, o único elemento que lhe faltava e que a punha em inferioridade formal no embate, Starling,

dispondo de tudo o mais em vantagem (inteligência, competência, habilidade, instinto, treinamento, coragem e fibra ética), vence.

A sequência é sintomática e simbólica da reação de Clarice Starling ao *male gaze* em geral. Ela o ignora se possível e o confronta quando necessário (quando perguntada, ela ressalta para Crawford que a maneira como ele a trata diante de policiais homens, ainda que como pantomima para despistá-los, é importante), contorna-o com jogo de cintura (na maneira como lida com Chilton, o diretor do manicômio) ou se impõe conforme as circunstâncias demandam ou autorizam, sem comprometer sua dignidade ou recorrer à agressividade, e, sobretudo, sempre a serviço da missão à qual se dedica de forma irredutível e, nisso, mantendo-se fiel a si mesma e ao próprio âmago. Apenas para citar dois exemplos da determinação de Starling, há uma cena breve, no corredor de um aeroporto, na qual um homem a olha insistentemente de cima a baixo e, sustentando esse olhar por um momento, ela logo abraça e protege a pasta onde carrega os arquivos do caso, essenciais para seu deslinde; e, segundos após o ato obsceno do detento do manicômio contra ela, anteriormente referido, Starling está novamente diante de Lecter, ainda repugnada mas sem desperdiçar a chance adicional de insistir que ele a ajude. Nas palavras de Gilbert, apreciando esse aspecto da atuação de Foster, esta interpreta Starling “engolindo a raiva que Harris explicita no romance e recusando a deixar-se abalar” (GILBERT, 2021). Ao longo do filme, resta evidente que nenhum olhar masculino e nenhuma tentativa de restrição, ataque ou humilhação que ele tente perpetrar desviará Starling do resgate de Catherine.

A todas essas, Starling recusa-se a preencher estereótipos. Seria uma via simples, e simplista, torná-la de alguma forma amargurada, traumatizada ou masculinizada como consequência de tudo aquilo a que está sujeita em seu ambiente — e, nesse fatalismo, reforçar os próprios desígnios limitantes do patriarcado em termos de papéis de gênero. Entretanto, o roteiro de Ted Tally e a interpretação de Foster evitam determinismos e dicotomias reservadas às mulheres. Starling não é megera nem ingênua, virgem nem prostituta (as ações de Lecter para com ela transitam nesses extremos: ele faz presunções obscenas a seu respeito e, ao mesmo tempo, retrata-a em desenhos em uma pose de madona com um cordeiro ao colo), e não reprime a própria expressão de gênero para se conformar à expectativa de homens: não abdica de capricho estético (e Lecter também tece comentários de menosprezo a respeito) mesmo ao manter aparência discreta e sóbria, como cabe profissionalmente. Nesse sentido, sobre a complexa relação entre o feminismo e a indústria da beleza, entendo que a resposta não se encontra na mera rejeição terminante da busca estética e sigo a visão de bell hooks de que “a rígida rejeição feminista dos desejos femininos por beleza enfraqueceu as políticas feministas. (...) Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda (...). Não saberemos como amar o corpo e nós mesmas” (HOOKS, 2019, p. 63). E sequer no tocante à atenção masculina Starling é restrita a um proceder antagonístico horizontal ou unidimensional, não sendo avessa a recebê-la, quando desejada e bem-vinda. É o caso do personagem Pilcher, com quem Starling flerta abertamente em uma cena breve — e, provando mais uma vez a importância do componente do olhar, é ela quem primeiro o vê, desde um plano superior (um mezanino), e se aproxima. Seus relacionamentos com homens próximos, tanto Crawford quanto Lecter, são multicamadas: aluna e professor, mentor e aprendiz, pai (ou figura paterna) e filha, agente da lei e criminoso (no caso de Lecter), além de colaboração em um objetivo e de perceptível, embora tênue, tensão romântica e sexual. Em suma, Starling não comporta reducionismos em sua personalidade ou em suas atitudes.

Faço uma ressalva quanto aos relacionamentos com outras personagens mulheres, por ser a narrativa mais escassa nesse sentido. O mais significativo deles é com Ardelia Mapp, colega e boa amiga de Starling na academia do FBI, uma mulher negra, fonte de constante apoio e presente em momentos muito relevantes do enredo. Porém, Ardelia, como mulher negra, traz alguma representatividade e ao mesmo tempo não foge à condição de personagem não-branca cuja presença se limita a fornecer suporte à personagem branca. Ademais, se não contém rivalidade ou antagonismo entre personagens mulheres, o que é algum mérito, a obra não passa no teste de Bechdel-Wallace (2013) ou em sua versão racial, de Johnson (2009); não temos diálogo entre duas personagens mulheres (ou não-brancas), nomeadas, sobre algo que não seja um homem (ou uma pessoa branca).

Ainda assim, o roteiro tem logros importantes com Clarice Starling. Faz dela uma protagonista com contradições e falhas; que comete erros de cálculo, demonstra vulnerabilidade e, por vezes, emoções menos do que nobres e que, se necessário, contorna regras sem que isso lhe suprima o núcleo moral, a determinação, força ou dedicação. É uma personagem mulher complexa, múltipla, *redonda*, impossível de ser encaixada em um *tipo* (CAMPOS, p. 141-142, lendo E. M. Forster) e, por todos esses motivos, no panorama do cinema do século XX, em uma palavra, essencial.

CONCLUSÃO

Ao fim do trabalho, acredito ter ilustrado os elementos da construção narrativa de Clarice Starling que demonstram sua condição de excepcional personagem ficcional e protagonista mulher, harmonizando-se com a robusta fortuna crítica no sentido de que, em sua imperfeição, ela se constitui em uma perfeita heroína dramática do gênero *thriller*. Clarice Starling é a pessoa moral em ação de Hegel por excelência.

Há registro de que o diretor Jonathan Demme considerava Starling mais interessante do que Hannibal Lecter (GILBERT, 2021), por mais que este último é que tenha passado mais indelevelmente à consciência coletiva cultural. Na posição de jovem espectadora que enxergou em Starling um poder de representação até então inédito em telas de cinema, e que não mais a esqueceu, concordo com Demme. E, ao final, concordo também com Lecter, que intuiu em Starling algo tão extraordinário a ponto de propor a barganha psicanalítica que nos conduziu à base de sua procura incansável pelo silêncio dos cordeiros.

REFERÊNCIAS

AMERICAN FILM INSTITUTE. **AFI's 100 years... 100 heroes and villains: the 100 greatest heroes and villains.** Los Angeles, 2003. Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-heroes-villians/>. Acesso em: 30 set. 2021.

BECHDEL, Alison. Testy. 2013. Tradução livre. *In: Alison Bechdel.* Disponível em: <https://dykestowatchoutfor.com/testy/>. Acesso em: 30 set. 2021.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção: um manual de criação literária.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

GILBERT, Sophie. The dark fate of Clarice Starling. 2021. Tradução livre. *In: The Atlantic.* Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/02/who-is-clarice-without-hannibal-silence-of-the-lambs/618002/>. Acesso em: 30 set. 2021.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JOHNSON, Alaya Dawn. The Bechdel test and race in popular fiction. 2009. Tradução livre. *In: The Angry Black Woman.* Disponível em: <http://theangryblackwoman.com/2009/09/01/the-bechdel-test-and-race-in-popular-fiction/>. Acesso em: 30 set. 2021.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Intérpretes: Jodie Foster, Anthony Hopkins *et al.* Roteiro: Ted Tally. São Paulo: Fox Home Entertainment, 2001. 1 DVD (118 min), son., color.

OLIVER, Kelly. **The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever.** Tradução livre. *New Review of Film and Television Studies*, vol. 4, n. 15, 2017, p. 451-455. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1377937>. Acesso em: 30 set. 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.