

O ENORME CANSAÇO

Marcelo SANTOS¹

Resumo: Este trabalho pretende pensar uma escrita que deixa de se mover, a que chamaremos de escrita do desaparecimento. Abordamos que funções ela pode promover na tarefa de um escritor. Aproximamos, ainda, essa ideia à tendência ao silêncio que é característica de um pensamento oriental, através dos estudos de Roland Barthes sobre o neutro. Compreenderemos, também, como a divisão entre pensamento oriental e pensamento ocidental, que a escrita traz como problema em conjunto, pode ser vislumbrada pela manutenção de um espírito trágico estampado nas figuras do silêncio.

Palavras-chave: Escrita; Espírito trágico; Ocidente; Oriente; Clarice Lispector.

Resumé: Ce travail a l'intention de penser une écriture qui cesse de bouger, que nous appellerons l'écriture de la disparition. Nous discutons quelles fonctions peuvent favoriser la tâche d'un écrivain. Approchons également cette idée de la tendance au silence qui est caractéristique de la pensée orientale, à travers des études de Roland Barthes sur le neutre. Comprendrons, aussi, comment la division entre la pensée orientale et la pensée occidentale, que l'écriture apporte ensemble, apparaît grâce au maintien d' un esprit tragique estampé en chiffres de silence.

Mots-clés : Écriture; Esprit tragique; Occident; Orient; Clarice Lispector.

Que animal? O outro.
Jacques Derrida

*gestos
gênero
gastos
e este enorme cansaço
elogio fúnebre
na antessala de uma despedida*
Ana Chiara

O dedo desliza sobre o gatilho, discreto, quase manso. Dispara. A bala corre contra o corpo. E para. Há uma similitude entre o tiro e a literatura que atravessa um corpo? Que toma um corpo de assalto? Ou essa é a metáfora impossível diante dos disparos reais dos dias de hoje? Por que e pelo que se deve falar tão disparadamente?

Este escrito é como uma serpente de três cabeças que poderia se dividir em diversos anéis: é sobre o silêncio, mas também sobre assinar um texto e sobre o Oriente. Como

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador de arquivos literários, desenvolvendo trabalhos na área da epistolografia literária, da crítica historiográfica, biográfica e genética. Atualmente é Professor Adjunto da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

aproximar essas três engrenagens a fim de movimentar a máquina textual? Por tarefa inconciliável? Por um abismo intransponível entre as coisas?

O PRIMEIRO CAMINHO: RETIRAR-SE PARA FALAR

Segundo Roland Barthes, há uma mitologia curiosa sobre aquele que escreve: a do “escritor em férias” (1980, p. 25). O que imaginamos fazer um escritor em férias? Em que momento essas “férias” se situam: antes ou depois de um trabalho? Então, há de se pensar sobre que espécie de trabalho um escritor realiza. Também em que esfera social se encontra esse trabalho etc. Porque as questões estão logo vinculadas ao que faz este trabalhador se “retirar”. Barthes decripta a imagem do escritor em férias estampada numa revista, ao dizer que ele é um “falso trabalhador”, portanto um “falso veranista”. A imagem de um escritor em férias, na revista, conforme o crítico desenvolverá mais adiante, é a imagem do desejo burguês depositado na figura do escritor. O aparente desligamento do escritor de seu texto não termina o trabalho da escrita, mas pode mesmo determiná-lo, impor-lhe uma marca e uma marcha. Assim, ao fim da obra, o escritor silencia, mas seu silêncio ainda escreve, ainda é uma escrita, a mais negativa, a que começa a sobreescrever. Depois de conquistar uma língua e manejá-la, dispará-la, a fala seca, a sintaxe resfolega e cansa dos seus atos. Mas esse grande cansaço, esse cansaço essencial (porque ele se transforma numa condição essencial da escrita neste momento), é um ponto de definição do trabalho de escrita, assim como os impasses do começo e o desenvolvimento da escrita. Desenha-se, portanto, uma escatologia da escrita.

Temos de voltar às reflexões de Maurice Blanchot² em torno da conquista de um direito que a literatura alcança: o direito de morrer. Para Blanchot, a tarefa de escrever uma obra tem como contraface/ consequência a morte da escrita. Na fronteira que divide esses dois pontos, o escritor se testa, testa o seu nome na assinatura do escrito. Se assumirmos a visão de Blanchot, a do escritor como próximo do revolucionário, quem escreve se revolta no momento em que se constitui como escritor. A escrita da obra começa, faz-se e termina, e nesse estancar nasce a assinatura, e também se renome: “Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever.” (BLANCHOT, 1997, p. 293). Mas é nesse momento crítico, da crítica e da crise, que um escritor se vê roçando a inaparente verdade: quando a escrita desaparece, ele aparece. E, enquanto ele aparece, a escrita repousa. Por isso, para de novo escrever, para sair de suas “férias”, quando se pode atribuir a ele “um corpo bem carnal” (BARTHES, 1980, p. 25), o escritor terá de morrer, voltar ao ponto zero de sua meta, quando ainda não é escritor: “(...) antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada.” (BLANCHOT, 1997, p. 293).

Mas devemos fazer com que isso seja tangível: quando a escrita da obra para, desaparece, “a escrita” para? Pode-se colocar intencionalmente: existiria uma escrita

² É importante a aproximação entre Blanchot e Barthes nos anos 1950 em torno de *O grau zero da escrita*. Em *O livro por vir*, Blanchot deixa ainda mais clara essa ligação, quando cita o trabalho de Roland Barthes. Cf. “A busca do ponto zero”, *O livro por vir*, p. 301.

que atesta esse desaparecimento, esse desejo de silêncio, que é a outra face do direito à fala, uma fala em negativo diante daquela que, tornada pública, está no mundo? Existiria uma escrita *do* desaparecimento que põe rédeas a uma escrita disparada? Se houver essa possibilidade, se justamente for construída a possibilidade de fazer calar e, por conseguinte, de novamente poder falar a partir do silêncio, para depois reafirmá-lo infinitamente, então aquele que escreve trabalha mesmo quando diz não o fazer. Cumpre aquilo que Blanchot ainda define como o trabalho por excelência: “(...) a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa.” (BLANCHOT, 1997, p. 299). O escritor, todavia, não partiria do nada e nem chegaria ao nada, mas teria como lugares de saída e chegada marcos de grande cansaço. A escrita dispara, galopa afoita, não respira, mas até o momento do insuspeitável, do insuportável, quando os arreios repuxam:

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? Para o que estou eu me poupando?³ (LISPECTOR, s/d., p. 134).

No que coincidiriam o momento do aparecimento do escritor – ao que chamaremos de sua assinatura – com o fim da escrita, o fim do galope, e ainda aquele em que ele se guarda, se retira, quando escrever a obra acaba? Não deveremos especular somente sobre o que o faz parar – que sugeriria o aparecimento de uma “ética do autor”, o que Maurice Blanchot, no texto citado, flagra na pergunta: “o que pode um autor?” (1997, p. 304) –, mas o que faz com que a “rédea” seja necessária, precisamente entender por que um escritor faz aparecer o desaparecimento, por que ele fala de seu silêncio.

Aqui, recorramos à diferenciação que Roland Barthes (2003) faz de dois tipos de silêncio: o *sileo* (silêncio da natureza) e o *taceo* (silêncio da fala). É com este último que se discute o direito à fala e o direito de se calar conjuntamente. No silêncio da fala, imanta-se uma posição no mundo contrária às armadilhas dos discursos. Pensando as figuras do neutro, Barthes pontua que a própria decisão pelo neutro deseja manter uma *possibilidade* de calar-se, porque, com esta, nasce a *possibilidade* de burlar o poder: “(...) o implícito é um crime, pois o implícito é o pensamento que escapa ao poder, é, portanto, o grau zero, o lugar significante, o curinga de todo crime.” (BARTHES, 2003, p. 54-55). Mas Barthes mostra a traição, a via sempre negativa, desta escolha – o silêncio de que se está falando é uma escolha, uma estratégia (o que se deve manter, sobretudo, é a estratégia), por ela trazer a abertura que burla o silêncio ainda no interior de uma experiência de mutismo. O implícito se abre como índice, o silêncio é signo, é o intervalo onde se pode imiscuir certa espécie de fala: “(...) custo mínimo de uma operação de fala tendente a neutralizar o silêncio como signo.” (BARTHES, 2003, p. 61). Esta “operação de fala” quer desarticlar a continuidade naturalizada do discurso, e ainda uma linearidade do silêncio, a partir de uma estratégia do neutro – falar o silêncio –, que pode aparecer como produto da aporia entre falar e calar. Nesse momento,

³ No texto “Não soltar os cavalos”.

Barthes aproxima o “neutro” ao Tao. No Tao, proliferam paradoxos que, no fundo, reverberam o maior de todos eles, aquele que diz respeito à própria transmissão de uma doutrina – “Quem conhece o Tao não fala dele; quem fala dele não o conhece” –, porque o Tao cesura a doutrina, tentação da crença transmitida pela fala. Contudo, o que se deve *falar* dele é fundamentalmente *isso*. Mesmo que o Ocidente o transforme numa doutrina de palavras, estará distante do Tao, acreditando estar dentro tanto por assumir palavras ou assumir o silêncio, exatamente por escolher um ou outro caminho. Basta citar aqui a abertura dos escritos de Laozi: “o curso que se pode discorrer/ não é o eterno curso/ o nome que se pode nomear/ não é o eterno nome”⁴ (LAOZI, 2007, p. 43). O Tao promove a batalha da consciência para se dizer o que não tem palavra, e que, quando dito, se perde. Nomear e perder para que as mil coisas existam como nomes. Se o Tao pode ser aproximado da literatura, é somente porque também o escritor se afasta do que diz, imediatamente, porque o que diz já não pode levá-lo a nascer; ele morre para prosseguir no não-saber. É realmente preciso, conforme acompanhamos com Blanchot, não saber o que se é para escrever.

O SEGUNDO CAMINHO: DO DIVÃ AO CHÃO

Sobretudo, trata-se de uma inacessibilidade. Analisando a grande penetração do Zen no ocidente, ali quando (anos 1950/ 1960) tudo conspirava para que se desse a abertura ao oriente, Umberto Eco discute a assimilação do pensamento oriental pela América do Norte, compreendendo que assimilar é próprio das categorias de pensamento do ocidental e, portanto, pouco disposto a ultrapassar ou problematizar a inabordabilidade do outro.⁵ Reproduzindo a afirmação de Ruth Fuller Sasaki, Umberto Eco mostra a divisão entre um Zen *square* e um *beat* Zen. Segundo Sasaki,

No Ocidente o Zen parece estar atravessando uma fase cultural. O Zen não é um culto. O problema dos ocidentais é querer fazer acreditar em algo, e, simultaneamente, querer fazê-lo da maneira mais fácil. Zen é um trabalho de autodisciplina e estudo que dura toda a vida. (Apud ECO, 1971, p. 209).

Eco, neste artigo, mostra como a tentativa de assimilar, própria do Ocidente, marcou também o advento da popularização da psicanálise, para que fosse possível percorrer “(...) o caminho para uma sublimação da neurose de nosso tempo” (ECO, 1971, p. 215). Mas é aí que ainda reside o problema, quando se trata de resolver ou sublimar um componente de constituição cultural pela adoção “cultural” e metonímica de uma outra

⁴ Em *Escritos do curso e sua virtude* (“Dao de jing”/ Tao Te Ching), trad. de Mário Bruno Sproviero. A própria tradução do Dao ou Tao é decisiva. Por exemplo, na língua portuguesa, Tao pode ser traduzido por “caminho”, o que leva a entendê-lo como algo a seguir, doutrina; ou por “curso”, que se aproxima mais do pensamento original.

⁵ As ideias aqui comentadas também estão próximas, em certo sentido, das desenvolvidas por Edward Said na obra *Orientalismo*.

cultura, e não de, enfim, reconhecer a divisão irreparável que marca a topografia fundante da psicanálise ou vida interior singular do pensamento oriental.⁶

Mas é a própria consciência desse corte que parece resultar na única aproximação possível entre ocidente e oriente num silencioso reconhecimento. Assumir um abismo profundo entre espíritos diferentes, entre épocas diferentes, deu a Hölderlin, representante de uma corrente mística na Alemanha, o sentido do trágico, vinculado ao orientalismo inexorável dos gregos.⁷ O poeta alemão se distanciou da querela entre modernos e antigos, que marcou a sua época (final do século XVIII e começo do XIX), investindo na ferida aberta entre gregos (orientais) e hespéricos (de Hespera, a noite, onde o sol se põe, o ocidente). Somente com essa distância, o poeta supõe apreender o sentido do trágico na compreensão de que o espírito trágico dos gregos é como um grau zero, em que só o originário aparece: “No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ao passo que o originário surge imediatamente” (HÖLDERLIN, 1994, p. 63).

Em suma, o que Hölderlin pretende que a modernidade assuma dos gregos não é sua cultura, seus modos, mas o que ele chama de “a relação viva e o destino” [das lebendige Verhältnis und Geschick], que deve fazer com que os modernos se apropriem do que lhes é estranho. Aprender com os gregos é aprender a lidar com o inacessível, aprender a buscar o “originário” que não é dado por outrem, posto que incomunicável, mas fruto de uma busca. É com essa discussão que Hölderlin abrirá o caminho para uma vertente que procura manter o espírito trágico, espírito que enfrenta o inacessível, o ininteligível, presente, por exemplo, num filósofo como Nietzsche e, mais tarde, no expressionismo alemão, tanto o de Kafka ou de Hermann Hesse quanto o de cineastas como Murnau e Paul Leni ou mesmo Carl Dreyer.⁸ Em todas as suas manifestações, inclusive na de Hölderlin, o problema da incomunicabilidade entre o homem e o mundo barra a rotulação que a medicina e, posteriormente, a psiquiatria darão a essas figuras do silêncio e das fraturas na linguagem, abstraindo delas o espírito trágico. Se lembrarmos Foucault, o poder psiquiátrico, como disciplina médica, só poderá se constituir quando o

⁶ Talvez quem tenha avançado (e ultrapassado) Freud na compreensão da vida interior, pela via do misticismo e da filosofia, foi Georges Bataille em suas obras *A experiência interior* e *O erotismo*. Outros distanciamentos podem ser conferidos na aproximação ao pensamento oriental empreendida por Jung, ou na teoria psicanalítica lacaniana.

⁷ A medida do espírito oriental e ao mesmo tempo trágico dos gregos está, em Hölderlin, expressa por uma observação sobre a linguagem (na figura de linguagem que se aproxima, curiosamente, tanto das formulações do pensamento chinês do Tao, quanto da *coincidentia oppositorum* (Nicolau de Cusa, séc. XV) medieval e do pensamento do Barroco: o paradoxo): “O significado da tragédia se deixa conceber mais facilmente no paradoxo.” (HÖLDERLIN, 1994, p. 63).

⁸ É identificável a presença do elemento estranho em todo o expressionismo alemão: pense-se em filmes como *Nosferatu*, *O golem*, *O gabinete do dr. Caligari* etc. ou mesmo em *A metamorfose*, de Kafka, ou em *O lobo da estepe*, de Hesse. Sobre a relação do trágico com o espírito medieval, lembramos que Dreyer realiza sua obra-prima com a filmagem da vida da heroína medieval Joana d’Arc n’ *O martírio de Joana d’Arc* [1928]. Na Idade Média, o espírito trágico prevalece, a causa maior invade a vida, e mesmo dá forma a esta. O sentido do trágico medieval é estudado, entre outros, por Michel Foucault em sua *História da loucura na Idade Clássica*.

sentido trágico – que vigorava na Idade Média, para o filósofo francês – desaparecer na Idade Clássica (séc. XVIII): “Sob a consciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília.” (FOUCAULT, 1978, p. 34) Kafka recusa o divã para resolver seus problemas. Hermann Hesse, tentando afirmar sua “anormalidade num mundo anormal”, abandona o divã, assume a vida de lobo da estepe e se volta ao pensamento oriental para resguardar uma subjetividade inabordável.⁹

Herdeiro dessa vertente, o cineasta Ingmar Bergman discute, na conhecida trilogia do silêncio (ou trilogia da fé), a inacessibilidade do outro. Contudo, antecedido de *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1962) e *O silêncio* (1963) – componentes da trilogia –, *Persona* é a experiência mais radicalizada daquilo que estamos abordando, por suas características tanto formais quanto narrativas sobre posturas ou subjetividades cifradas. Fruto de uma doença,¹⁰ o filme de 1966 flagra a personagem Elizabeth Vogler (Liv Ullmann), atriz de teatro, que, durante a apresentação de *Electra*, emudece e é levada para uma clínica psiquiátrica, para que sua crise seja diagnosticada e curada. Duas informações são importantes para afastar uma leitura desviante de nossos propósitos: o emudecimento acontece após a atriz ter um acesso de riso, interpretando uma tragédia. Em segundo lugar, o fato de não haver um diagnóstico para seu caso – fato atestado pela médica no filme – faz com que as mais diversas especulações¹¹ apareçam para se entender o silêncio da sra. Vogler. Uma delas localiza a mudez como estratégia de não mais assumir máscaras, mas de apenas “ser”. Note-se que são essas tentativas que serão aniquiladas; o que se configura na atitude de sua acompanhante, a enfermeira Alma (Bibi Andersson), disposta a curar a sra. Vogler de seu grande mal.

Seria impossível comentar aqui minuciosamente como Bergman alia os processos cinematográficos – os cortes, as intromissões na película, as cenas repetidas – ao tema do esfacelamento da “consciência” diante do silêncio. Rasurando qualquer teleologia ou progresso para a narrativa da “doença” da sra. Vogler, Bergman vai nos mostrando que o papel de normalidade diante do mundo é, por vezes, mais disparatado que o da mudez absoluta. Talvez a cena que coagule essa discussão seja aquela em que a sra. Vogler assiste, pela televisão de seu quarto de hospital, a uma cena de conflito na qual um homem se deixa queimar vivo – cena que é duplicada pela posterior imagem de um

⁹ Essas verdadeiras fábulas, Maurice Blanchot retoma ao falar de Hermann Hesse em “H. H.”, *O livro por vir*, 2005, p. 243-269.

¹⁰ *Persona* é realizado após um longo período de internamento do diretor sueco devido a uma pneumonia. Segundo alguns estudiosos, ele trataria da questão do lugar da fala do artista no mundo, principalmente do que ele pode falar, tudo isso provocado pela subtração da doença da qual Bergman foi vítima.

¹¹ Não poderíamos usar a palavra “especulação” inocentemente: nos comentários de Hölderlin sobre Édipo e Antígona, o poeta busca um ponto onde a especulação seria cesurada. Este ponto é exatamente o das falas em cifra do adivinho Tirésias. A localização destas falas em uma e em outra tragédia constituirão as formulações hölderlinianas sobre o “mais oriental” da tragédia grega. Sobre a função da cesura ao pensamento especulativo, cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A cesura do especulativo. In: _____. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

garoto sendo ameaçado por homens apontando armas. Diante dela, a personagem leva a mão à boca já emudecida, indicando, com seu gesto, a falência de qualquer palavra diante da cena. O que dizer? Como o sentido das palavras não acabam traindo o sentido das coisas?¹²

O *ethos* do artista aparece, em *Através de um espelho* e em *O silêncio*, por meio da figura do escritor. No primeiro filme, na persona de um escritor que toma consciência do quanto suja as mãos ao escrever – todo o material que toca, perverte –; no segundo, num corpo que não sustenta mais a escrita – a saúde disputa lugar com a escrita. Em *Persona*, a possibilidade de escrever está deslocada para a fabricação de uma persona: o escritor ou artista assume um papel que lhe invade a vida. É pela possibilidade de o espírito trágico, tomado de uma violenta e única função, sucumbir a um mundo em que a tragicidade foi banida, ou pode ser enquadrada num relatório psiquiátrico, que a sra. Vogler também se vê ameaçada. Todo o esforço para não falar¹³ esgota o corpo da sra. Vogler; mas é todo este esforço que ela compreende como postura/ persona que pode rir (e escapar) do demônio que habita o sentido. A face muda ou máscara de silêncio pretende ser uma estratégia para burlar a interpretação do signo, a que a psiquiatria tão bem soube fundamentar. Diante do silêncio, há interpretação, mas não pode haver afirmação. Produz-se um buraco negro para os sentidos, pois tudo parece ser sugado e desaparecer sem deixar rastro. Com o silêncio, há a possibilidade de se apresentar uma vida interior que pouco se deixa ler pelo avesso: cunha-se a figuração do impossível deciframento do sujeito. Para estas figuras, é a psiquiatria, e mesmo a psicanálise, que parece uma grande fábula burguesa e ocidental. O manifesto e o imanifesto¹⁴ não se dissociam mais, não se entregam à lógica da análise e do diagnóstico, são partes da guerra que leva a bem estruturada topografia do inconsciente ao chão.

O TERCEIRO CAMINHO: DA SERPENTE ENCANTADA

Quando Clarice Lispector *fala*, em uma de suas crônicas, de uma dança hindu a que assiste,¹⁵ não pode deixar de testemunhar o evento como uma ocidental: “Há então certos movimentos dos dançarinos que desanimam todo o Ocidente” (LISPECTOR, s/d, p. 163). Clarice vai chamando a atenção do leitor para o enfado que os movimentos da dança produzem nela, como espectadora ocidental; movimentos que ofertam “menos” do que ela pode ter: “Seus movimentos são tão continuados e envolventes como a

¹² Cf. as questões que dão o arcabouço de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

¹³ Elizabeth Vogler apenas fala quando é ameaçada pela enfermeira Alma com uma panela de água quente. Mesmo assim, longe da ameaça, ela volta ao seu silêncio, sugerindo que ele é uma decisão e não uma doença, curável pela ameaça física.

¹⁴ A disposição entre manifesto e imanifesto é uma das bases da topografia da psicanálise freudiana. Sua mecânica está no cerne da constituição do inconsciente, de sua técnica de análise e do tratamento do paciente. É ela também que baseará a interpretação dos sonhos freudiana. Cf. “O inconsciente”, *Introdução ao narcisismo...*, 2010, p. 99-150.

¹⁵ “Notas sobre dança hindu”. In: *Para não esquecer*.

imobilidade corredia de um rio (...) Minha tendência a só ambicionar a saciedade espanta-se com o pouco que eles nos dão” (LISPECTOR, s/d, p. 162-163).

O espetáculo vai tecendo, para a espectadora e para seu leitor, o mal-estar produzido pelo tédio da dança. Os gestos da “imobilidade”, para a narradora, paralisam o tempo, “aprofundando as horas”. O que incomoda, então, é notar que esses gestos tão mínimos e sem profundidade, “quadrados”, estancam qualquer perspectiva “ocidental” que busque a profundidade não manifestada. Diz Clarice: “Procura-se o ‘encanto feminino’, e veem-se três mulheres se movendo tranquilas, como se isso bastasse. E o pior é que de repente basta.” (LISPECTOR, s/d, p.163).

É interessante notar as gradações a que a espectadora vai chegando: o tédio, a irritação, o espanto, o encantamento, o adormecer. Em algum momento, o que a espanta é a surpresa de uma sugestão teatral que insinua a abstração absoluta:

O programa fala do próximo número e diz, entre parênteses, que duas moças entrarão em cena jogando bola. Procuo em vão ao menos um gesto que simbolize a existência imaginária de uma bola. Até que eles me desarmam: sabem brincar sem bola (LISPECTOR, s/d, p.164).

A arte oriental do teatro foi incorporada pelo teatro ocidental em muitos aspectos, mas talvez em nenhum deles ela tenha sido tão radicalmente assumida quanto no teatro de Edward Gordon Craig segundo discute Tadeusz Kantor. Para este último, adotar um sentido oriental para o teatro é fundamentá-lo numa experiência do originário, bastante próximo do sentido dado por Hölderlin:

Segundo Gordon Craig, em algum lugar nas margens do Ganges, duas mulheres entraram no templo da Divina Marionete, que guardava o segredo do verdadeiro TEATRO. Essas duas mulheres tinham ciúme desse SER perfeito a quem destinavam um PAPEL, que era o de iluminar o espírito dos homens com o sentimento sagrado da existência de Deus; elas destinavam-lhe a GLÓRIA.

Apossaram-se de seus movimentos e gestos, de suas vestes maravilhosas, e, com uma medíocre paródia, começaram a satisfazer o gosto vulgar da plebe. Quando, enfim, mandaram construir um templo à imagem do outro, o teatro moderno – aquele que conhecemos muito bem e que dura até hoje: essa barulhenta Instituição de utilidade pública. (KANTOR, 2008, p.195).

Com Craig, torna-se urgente afastar um saber ocidental do teatro, e de seu intérprete, principalmente, para que nada do humano – o que signifique sentido formado, saber acumulado, interpretação sobre interpretação, humores etc. – intermedeie o espetáculo. É com essa ideia que Craig desenvolverá o conceito de “super-marionete”, tomado da técnica de interpretação oriental. Com a super-marionete, o pensamento sobre o ator, que atingirá um dos principais intérpretes de Craig, Tadeusz Kantor, promove a abstração do elemento humano, ou do elemento do sentimental humano, para poder despertar no público o que Kantor entende como “expressão da morte”:

Não penso que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa ser o substituto de um ATOR VIVO, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil

e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas ideias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, *da ausência de toda mensagem*. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos [,] um modelo para o ATOR VIVO. (KANTOR, 2008, p. 201, grifo nosso).

O que Kantor reconhece nas formulações de Craig é a tentativa de, por intermédio das ideias do teatro de Craig, despertar no homem o sentido de uma origem trágica, via presença da morte, que se perderia quando nos tornamos historicamente filhos da neurose. A impossível assimilação de gregos, hindus, árabes ou chineses abre caminhos não para ser como eles ou continuá-los, mas para buscar o que eles buscaram.

A arcaicização que Clarice vai construindo, na experiência com a dança hindu, sinaliza a percepção dessa via rumo ao originário, que também percorre as formulações de Craig e Kantor; ela se pergunta: “Já comi ou não comi dessas frutas? Só se foi enquanto eu, Eva, entediada experimentava das árvores”. Ainda: “O canto é leve (...) E lentamente vai me adormecendo na cadeira, lentamente me hipnotizando em serpente” (LISPECTOR, s/d., p. 164 e 165).

Metamorfoseada em serpente, adormecida, Clarice espectadora sente que algo se esvai. Não por uma coincidência, há momentos dessa despossessão do humano, na obra de Clarice, que passam pela assunção do arcaico-animal e/ ou ao descascamento da linguagem: a barata de *A paixão segundo G. H.*, o “é da coisa” de *Água viva*, a busca do nome da coisa, o “Sveglia”, de “O relatório da coisa”, são exemplares. Neste último caso, a narrativa encena a busca de definições da(s) coisa(s). O que isso produz é um cansaço até o esgotamento expresso na vontade de despossessão: “Agora estou quase morrendo de cansaço. Sveglia – se a gente não toma cuidado – mata. (...) Adeus, Sveglia. Adeus para nunca sempre. Parte de mim você já matou. Eu morri e estou apodrecendo. Morrer é.” (LISPECTOR, 1999, p. 62 e 64).

A interioridade dessas experiências – interior da consciência, interior da linguagem – faz o pensamento antropocêntrico cair, tombar, silenciar, dormir até atingir o estado de animal, quando a linguagem anuncia sua parada. Uma cena, aqui, pode nos ajudar: o mestre de “Primavera, verão, outono, inverno... e primavera” (2003), filme do coreano Kim-Ki Duk, escreve a palavra “calado” e a aplica na boca, nos olhos e orelhas, antes de atear fogo a si mesmo. Depois desse ritual, metamorfoseia-se em serpente. O ritual do silêncio necessita ser cunhado por uma escrita derradeira.

A escrita, enquanto curso interminável, cai, tomba, dorme e emudece como a serpente para sempre encantada. A história sem acabar, que Clarice comenta que produzia em sua adolescência, em uma de suas entrevistas,¹⁶ é a antípoda do escritor. Um escritor

¹⁶ Na entrevista dada à TV Cultura, em 1977.

deve parar, porque clama a responsabilidade que está embutida no seu silêncio: enquanto não deixar de falar, tudo estará desaparecendo, e nenhuma negativa será possível, o que transformaria toda a escrita em afirmação do mundo, do mesmo mundo que assassina. Pois é deste espírito trágico que a escrita padece: “Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz.” (BLANCHOT, 1997, p. 312). É para negar que se *diz* e *gesticula* o silêncio, que se leva a mão à boca sem palavras, produzindo um duplo e avassalador silêncio que não pode justificar mais nada. Um conselho aos escritores? Com a ironia típica de uma mestra Zen, Clarice sugere: “Falar o menos possível.”¹⁷

Falar ou não falar: eis aquilo que não pode ser uma natureza para o escritor, mas que é a sua disciplinada escolha. A palavra atinge os corpos como a bala. Quando parar? Quando silenciar? Quando me esgote? Por que e pelo que emudeço? Para um escritor, talvez isso aconteça quando surge o momento do impúblicável, do injustificável, que toda escrita vislumbra. Ou do que sofre como um mal. Em “Mineirinho”, Clarice (s/d., p. 215 *et seq.*) fala do estremecimento do que ela chamou de “meu modo de viver”. Se a escrita nos dá o direito de morrer, o direito da morte, como pensa Blanchot, ela é revolucionária, mesmo com relação a uma ideia de lei, fazendo disputar, como nas arenas da velha Grécia, o direito e a lei:

No entanto a primeira lei, a que protege o corpo e a vida insubstituíveis, é a de que não matarás. (...) Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta (...) O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

Então, quando morre o outro, eu morro, não por piedade ou por qualquer outro bom sentimento que não seja o de que a morte nos habita nesse “terreno” comum. A palavra sempre procurará justificar o justificável – as treze balas, o crime, a desobediência à lei –, mas e o injustificável, a violência que nos aniquila?: “Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo terceiro tiro o que eu dormia?” Como sustentar a violência que é sem palavras, “Essa coisa que fica *muda* diante do homem sem o gorro e sem os sapatos...” (LISPECTOR, s/d., p. 218) [grifo nosso]?. Com isso, percebemos que o silêncio faz atingir o paradoxo do limite entre o humano e o animal, entre o contemporâneo e o arcaico, mas também entre mim e o outro (o estranho, o animal, a morte). A bala também vem desse que assina, esse que assassina, esse que escreve, sobretudo esse que é escrita. Que nome dar a *isso*?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁷ Na entrevista supracitada.

- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, S. O inconsciente. In: _____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99-150. (Obras completas volume 12).
- FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HÖLDERLIN, F. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- KANTOR, T. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LAOZI. *Dao de jing*. Org. e trad. Mário Bruno Spoviero. São Paulo: Hedra, 2007.
- LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.