

## OS DOIS SILÊNCIOS: NOTAS SOBRE JORNALISMO E LITERATURA EM CLARICE LISPECTOR E MARGUERITE DURAS.

*Stella Senra*

Professora da Faculdade de Comunicação e Filosofia PUC/São Paulo.

Clarice Lispector e Marguerite Duras são escritoras que, ao longo de suas carreiras, inúmeras vezes se confrontaram com a linguagem jornalística. Clarice escreveu durante muito tempo para a imprensa, assim como teve a própria imprensa no foco de sua atenção: na sua coluna do *Jornal do Brasil*, muitas vezes a escritora se perguntou o que a atividade jornalística acarretara para a escritora, ou ainda, que disposição de contato ela estaria propiciando ao leitor. Duras não só tem escrito para a imprensa como sobre a imprensa; mas, principalmente, vem se servindo de certos temas jornalísticos para realizar um tipo de intervenção muito própria que busca "vivificar" as intersecções entre a literatura, o jornalismo e a política.

As duas crônicas aqui evocadas partem de fatos ou de práticas próprias do campo jornalístico, para introduzir algumas destas questões caras às duas escritoras. O texto de Clarice, intitulado "Escândalo inútil" e publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, narra os atropelos da escritora para entrevistar uma dona de prostíbulo e o insucesso dessa empreitada. O de Duras, chamado "O cortador de água", trata da notícia do suicídio de uma família pobre e retardada no interior da França, depois que a Prefeitura manda cortar a água da estação abandonada que lhes serve de moradia<sup>1</sup>.

A crônica de Clarice se atém apenas à entrevista e ao comportamento das duas interlocutoras, enquanto a de Duras, mais ambiciosa, busca confrontar escrita literária

e escrita jornalística. Guardada essa diferença de enfoque, cuja significação perceber-se-á mais adiante, as duas crônicas tratam de processos semelhantes quanto ao seu desenvolvimento e desfecho: são situações de impossibilidade ou de ruptura da comunicação pelos atropelos, bloqueios da fala ou pela sua interrupção. Ambos os textos giram em torno de um mesmo tema: o silêncio como limite das situações focalizadas. E como as duas situações circunscrevem os campos do jornalismo e da literatura, a questão das fronteiras entre essas linguagens acaba aflorando justamente face a esse limite extremo — o silêncio — diante do qual essas duas práticas vão ganhar seus contornos e adquirir realce próprio.

Mais do que interpretado, o silêncio é vivido de maneira diferente pelas duas escritoras. No texto de Duras o silêncio é percebido como interdição da fala, como resultado de um recalque. Mas esse silêncio, cujo contraponto é a impossibilidade da escrita jornalística, constitui por sua vez — e paradoxalmente — a condição mesma da escrita literária. Duras leu no jornal a história de uma família que vivia de favor numa velha estação de trem abandonada, e do funcionário que chega para cortar a água em pleno verão. Esse gesto representará, evidentemente, a impossibilidade de sobrevivência do grupo naquele lugar. Mas, como diz a notícia, a mulher não reage e o homem cumpre a sua tarefa. A mulher pega os dois filhos, vai até o restaurante da estrada, troca algumas palavras corriqueiras com o pro-

prietário, volta. Com o marido e os filhos, deita-se nos trilhos e se deixa matar pelo trem.

Duras busca se situar unicamente em relação aos elementos que a narrativa coloca à sua disposição. O eixo de sua crônica se encontra no silêncio instaurado no centro do episódio: Duras distingue de fato duas qualidades no silêncio da mulher. A primeira é ressaltada quando ela não reage à presença do funcionário, quando não reclama, quando se cala diante do gesto do cortador de água, o que parece tranquilizá-lo na sua missão. Essa primeira qualidade do silêncio diz respeito ao valor do que cala essa mulher quando aceita a ação drástica do funcionário municipal.

De acordo com esse primeiro aspecto, poderíamos nos perguntar: qual é a função desse silêncio? E, provavelmente não trairíamos o pensamento de Duras se lembrássemos as idéias de um outro escritor, Elias Canetti, também a respeito do silêncio<sup>2</sup>. Para Canetti, a primeira função do silêncio é guardar um segredo. Não se responde a uma pergunta para guardar um segredo, segredo esse que confere seu valor ao silêncio. Na história analisada por Duras, calar-se não corresponde exatamente a essa primeira função. Mas se o silêncio dessa mulher não é defesa face a uma pergunta, ele pressupõe, por sua vez, como sugere Canetti, *um conhecimento exato daquilo que não se diz, e um conhecimento de toda a situação que gera esse silêncio*. Para a mulher não se trata tanto da ação de defesa sublinhada por Canetti a respeito da recusa a responder a uma pergunta, mas do *reconhecimento de um destino histórico, da aceitação do caráter inelutável desse destino*. O que há de comum entre a visão de Duras e a de Canetti é que, na situação dessa mulher, como no segredo, “silencia-se o que de melhor se conhece”; pois o que é calado por ela representa um

“saber”, que se refere ao estado de abandono em que se encontra a família, a toda a sua experiência de miséria e humilhação.

Assim, na opinião de Duras, se a mulher não fala com o funcionário, não é tanto no sentido de Canetti, para preservar o valor do que foi silenciado, mas porque ela “sabe” que não pode contar com ninguém para salvá-la, nem a sua família — e que só lhe resta morrer. Ela se cala porque conhece a extensão de sua desgraça e a inutilidade da sua fala, a inutilidade social desse gesto. É



como instância historicamente condenada ao silêncio que ela se cala. Para Duras, o silêncio da mulher vem desse saber “grave e profundo” que ela tem da sua solidão social, do imenso deserto que a separa, com sua

1. M. Duras — *A vida material*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1989 e C. Lispector — *A descoberta do mundo*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

2. E. Canetti — *Massa e poder*, Ed. Universidade de Brasília/Melhoramentos, Brasília, 1983.

família, do resto da sociedade. Seu silêncio é a descoberta, ou o reconhecimento final de que não há mais palavras que atravessem esse deserto constituído pela própria rarefação da linguagem — essa espécie de terra de ninguém, tão devastada que nem ela, nem o cortador, podem mais atravessar.

Mas, segundo Duras, o silêncio da mulher vai além desse calar-se diante do agente municipal. Ele se estende pela sua caminhada até o bar, compreende o diálogo com o dono e chega até o momento que precede a morte da família sob o trem. O silêncio compreende também as suas palavras. Chegamos aqui à segunda qualidade do silêncio — qualidade que permite à escritora distinguir entre os campos da literatura e do jornalismo.

Para detectar esse segundo aspecto do silêncio, Duras parte de um primeiro deslocamento na história, através do qual o acontecimento não se encontra no mesmo lugar em que os jornalistas o colocam: a morte da família na linha do trem. Esse é um fato que os repórteres podem registrar. Para Duras o acontecimento se encontra num outro ponto da história, menos tangível, quando a mulher troca palavras que ninguém guardou com o dono do bar, *no momento em que já tomou sua decisão suicida*.

Duras entende por “acontecimento” justamente aquele instante, o gesto aparentemente sem razão — quando a mulher deixa a casa com os filhos com um objetivo que ignoramos, para fazer ou dizer algo que tinha de fazer antes de morrer. É nesse momento — que os repórteres não registraram porque as palavras ditas não encontraram ouvidos que as retivessem — que a literatura se restabelece com seu silêncio profundo.

Se essa qualidade do silêncio aponta para o limite do jornalismo, condenado ao registro do que é dito e ouvido, ela representa para o escritor acontecimento propria-

mente dito, cuja força e pujança seriam a condição mesma da literatura. A potência do acontecimento lhe seria conferida por essa violência insondável de seu sentido — é do caráter insondável dessa violência que surge a literatura.

Qual seria o sentido ou o “valor” das palavras da mulher no café? Ela não protestou, não se indignou, mas disse “outra coisa” diante da ameaça sobre sua família. Por menos significativo que seja, é isso que foi dito, essa “outra coisa” que revela, na visão de Duras, o caráter sagrado da linguagem. Por serem as palavras da mulher a expressão dessa violência insondável do acontecimento, sua frase se reveste do teor das frases sagradas. Por isso, mesmo que suas palavras sejam corriqueiras, e que ninguém tenha atentado para elas, esse instante constitui para Duras o momento em que a linguagem atinge o seu poderio supremo — não pelo sentido da frase, mas pela sua carga máxima. É como se as palavras equivalassem aqui ao silêncio dessa gente durante toda a sua vida; como se num dado momento toda a humilhação, toda a dor acumuladas ao longo de uma vida, *tudo o sentido de um destino* se condensassem nas palavras triviais dispensadas num diálogo corriqueiro.

Para a escritora a grande tragédia da linguagem é que esse poder das palavras, essa sua carga se perde todos os dias; não só nas ocasiões especiais, mas no cotidiano, em cada palavra que se dispense e que não foi ouvida. Cabe à literatura ouvir e acolher esse silêncio, daí a dimensão também “sagrada” da função do escritor.

Mas se o escritor é capaz de restabelecer nesse ponto o silêncio profundo da literatura, o silêncio dessa história se reveste ainda, na visão de Duras, de um caráter particular. Quem se cala nesse episódio, quem se recusa a falar face à ameaça do funcionário não é apenas um excluído social, um pária, mas uma *mulher*. (E, poderíamos acres-

centar, quem ouve esse silêncio é, novamente, uma mulher). Esse binômio, que ressalta o caráter “feminino” da totalidade da experiência relatada, remete à visão durasiana da literatura: o silêncio não compete aos homens, mas é uma condição própria do feminino e propicia uma visão específica da literatura. Segundo Duras, as mulheres acumularam ao longo da história um silêncio que constituiria o *sentido mesmo da literatura*; quando se fala delas, quando elas a fazem, a literatura são as mulheres.

Como se pode observar, a experiência descrita por Duras é vivida a partir da leitura de um texto, e se desdobra na escrita de um outro. Tudo o que acontece se passa no nível do texto. O escritor aparece como aquele que tem uma relação privilegiada com a linguagem face ao jornalista, condenado ao mero registro dos fatos: enquanto o jornalista tem de se haver apenas com a primeira qualidade do silêncio (ninguém registrou as palavras da mulher no bar), e está, portanto, condenado a corroborar e perpetuar esse silêncio, “histórico”, o escritor seria dotado de uma capacidade de “ouvir” aquilo que as palavras ocultam, e de resgatar, através da literatura, o seu poder. Tocamos aqui uma visão política do escritor, como aquele que “ouve” o que a história recalçou, e da literatura como a possibilidade de atualizar o silêncio que ela faz pairar sobre o mundo: nesse sentido o escritor seria, para Duras, *aquele que sabe*.

\*\*\*

Apesar de não visar propriamente a linguagem jornalística ou a linguagem literária e de se propor apenas a contar a história de uma entrevista, a crônica de Clarice Lispector opera um contraponto com a de Duras. Além de configurar o mesmo gesto da escritora francesa — a escuta de uma fala feminina, e de contemplar, ainda que de forma latente, o mesmo percurso privilegiado pela escritora francesa, ela termina por ancorar também

no silêncio, que advém após o fracasso da entrevista.

Partindo de uma situação que a princípio poderia ser considerada mais “jornalística”, Clarice entrevista uma dona de prostíbulo. No entanto, desde o seu início, a experiência de Clarice já é diferente daquela considerada por Duras. A escritora francesa escreve a partir de um relato de jornal (sua escrita é suscitada por uma outra escrita), restringindo portanto sua participação ao plano da escrita. Lispector cria uma situação na qual está *diretamente* envolvida: uma conversa com a dona do prostíbulo, da qual a escrita deveria ser, pelo menos em princípio, o resultado.

A entrevista que Lispector deseja fazer também apresenta aspectos peculiares. Em primeiro lugar, o seu móvel: Clarice não procura dona Y — assim ela designa sua interlocutora — como escritora e nem reivindica um saber inerente a essa sua condição, no entanto real. Ao contrário, num gesto aparentemente mais próximo ao do jornalista, ela procura dona Y *porque não sabe*: porque “é curiosa”.

Mas, diferentemente também do jornalista, a pergunta de Clarice apresenta novamente um caráter particular: trata-se de “uma pergunta muda e intensa”, “de adolescente perplexa”: “como é o mundo?” e “por que esse mundo?”. Clarice procura dona Y movida por um desejo de saber absoluto, por uma pergunta intransferível. É o caráter dessa pergunta que torna a entrevista não-ocasional, como a do jornalista, mas necessária.

O teor da pergunta de Clarice pode se tornar mais claro se invocarmos mais uma vez o pensamento de Canetti: ela parece ser da mesma ordem daquilo que o escritor chama de “perguntas monstruosas”. Uma pergunta monstruosa é, por exemplo, aquela que diz respeito ao futuro. “Esta é a per-

SS



gunta suprema, a mais intensa de todas, e os deuses, aos quais ela é dirigida, não são obrigados a respondê-la". Essa pergunta dirigida ao que há de mais forte é uma pergunta desesperada, explica o escritor. Mas os deuses nunca se comprometem, nunca se pode penetrar neles; suas exteriorizações são ambíguas, suas respostas não podem ser decompostas. Todas as perguntas feitas aos deuses são feitas como *primeiras perguntas*, que somente têm uma resposta.

A pergunta muda, intensa e insistente de Clarice, a "pergunta de adolescente" é uma dessas primeiras perguntas, uma *pergunta monstruosa*, porque busca uma explicação final. Só que ela não se refere ao futuro mas ao presente, ao *estado do presente*, e, portanto, não se endereça aos deuses, mas à gente do mundo.

Essa pergunta sobre o presente, que se dirige à gente do mundo traz de volta a figura do jornalista. É que o desejo absoluto de saber, que determina o caráter inelutável da entrevista de Clarice, em vez de se contrapor ao procedimento dele, acaba lhe devolvendo questões que, por se colocarem em sua simples dimensão humana, também permeiam o seu trabalho.

Além de seu sentido moral, o escândalo ao qual se refere o título da história poderia estar de início justamente nesse caráter "monstruoso" da pergunta de Clarice, no ato em si de "ter" uma pergunta essencial, necessária, primeira. Mas, além desses dois aspectos, o escândalo repousa também no fato de que a escritora vá fazer essa pergunta "absoluta" a alguém tão desvalorizado socialmente, a alguém que, justamente, não reivindica a posse de nenhum saber.

Apesar de Clarice e Duras tomarem caminhos diferentes em suas crônicas, ambas as experiências apresentam alguns aspectos comuns: em primeiro lugar, a hipótese de que esses seres socialmente desvalorizados sejam depositários de um saber valioso, saber esse que diz respeito ao próprio caráter da natureza humana; em seguida, o fato de que esses seres sejam justamente duas mulheres, e, por último, que ambas se calem,

ou melhor, que pelo menos aparentemente digam “outra coisa” no lugar do que saberiam.

Mas um primeiro aspecto separa as duas escritoras quanto ao caráter desse saber. Clarice não compartilha com Duras o privilégio atribuído ao “feminino” da posse de um saber advindo dessa espécie de silêncio histórico, do qual os homens não fariam parte. Ao contrário, se ela busca falar com a dona do prostíbulo não é por causa de sua pretensa exclusão, mas em função de seu desempenho, do papel que ela exerce na sociedade.

O saber de dona Y vem, para Clarice, do fato de que ela lida com o amor dos homens. Ela deve conhecer o “valor” desse amor pois é ela que estabelece a sua conversação em dinheiro. Em vez de constituir um saber pela vida do recalque e da negação, como no caso analisado por Duras, a função de dona Y lhe teria conferido um saber positivo através do qual ela se tornou depositária do sentido do amor, segredo escondido no coração dos homens.

Dai o apelo de Clarice não a um texto, como faria o escritor, mas a uma entrevista, como faz o jornalista. Ela não “sabe”, e vai interrogar aquele que em função de sua experiência mesma deve saber. Em vez de uma concentração na sua própria linguagem, como faz Duras, essa iniciativa leva Clarice a uma aventura, obrigando-a a abandonar sua linguagem e a penetrar no universo e na linguagem de sua interlocutora.

Também diferentemente de Duras, que se move num universo de linguagem “privilegiado” — o da literatura — que evocaria o seu “sentido oculto”, Clarice não estabelece nenhuma espécie de hierarquia de linguagens, dentre as quais umas seriam “tradutoras” ou “reveladoras” das outras. Como interlocutora, ela se situa no mesmo plano de dona Y e a tarefa a ambas imposta, em igualdade de condições, é de encontrarem uma linguagem comum, ou seja, *de se encon-*

*trarem na linguagem.* Tarefa custosa, e cuja dificuldade ela não sonogará ao seu leitor, quando narra sua hesitação, seus pesadelos antes do dia da entrevista.

Para a entrevistada também o encontro não é fácil. Ela tenta escapar, negaceia, fica “doente”. Clarice não dissimula em nenhum momento de seu texto o peso da censura social sobre o comportamento das duas mulheres: é preciso encontrar um ponto de encontro “neutro” — a farmácia; é preciso se vestir de modo “respeitável”; é preciso escolher não só os lugares, a hora do dia, mas as palavras que permitam o diálogo.

Perguntar, perguntar para obter uma resposta para descobrir um segredo é uma tarefa que exige riscos. Clarice se arrisca: vai à rua, busca entrar no mundo de dona Y, e, num ato arrojado para um escritor, *desveste-se de sua linguagem.* A recíproca também é verdadeira: dona Y se arrisca, aceita esse encontro para ela igualmente inusitado e perigoso.

Depois de tantas mediações a entrevista se dá, e se revela “inútil”, “coisa sem graça”. Em vez de revelações, respostas convencionais, dona Y parece querer dissimular, esconder o jogo. E quando atende às perguntas seu universo se revela igual ao de tantas mulheres da classe média: os mesmos projetos de vida (até a filha que estuda balé), a mesma família pequeno-burguesa, as mesmas aspirações de segurança econômica. Face ao universo trivial de dona Y a pergunta obstinada e intensa de Clarice sossobra e ela acaba não só “perdendo a fome”, mas também o seu “interesse pelo mundo”. Dá um jeito de encerrar a conversa e se despede, sem respostas para as suas perguntas.

Do escritor esperar-se-ia que ele intervisse justamente nesse momento de pane da comunicação, quando o jornalista tem seu caminho barrado, recorrendo ao dote normalmente a ele atribuído, e vedado desde

AS

sempre ao jornalista — a capacidade de criar. É o que faz, aliás, Marguerite Duras. É também o que sugere o amigo de Clarice, a quem ela conta em seguida o fracasso de sua empreitada.

Mas, aqui também, mais uma vez Clarice tem outro caminho, através do qual se destaca o terceiro ponto que a separa da escritora francesa. Pois se as duas mulheres disseram “outra coisa”, Duras pensa saber como *escritora* o que estaria por trás dessa outra coisa, permitindo-se tratar “disso” justamente *porque não foi perguntar*. Clarice não sabe por antecipação o que estaria no lugar da outra coisa e, *justamente por isso é que vai perguntar*. Duras fala como escritora, e reivindica como tal a posse de uma eloquência particular. Clarice não reivindica estatutos nem parece reconhecer entidades — seja a do escritor, seja a do jornalista. Duras anuncia um saber — saber ouvir o silêncio, saber dizer o que os outros não podem ou não conseguem dizer. Clarice anuncia, ao contrário, uma “curiosidade”. Ela não “sabe”, e sua ignorância assume a forma do desconhecimento absoluto da adolescente que ignora “as coisas da vida”: porque não “sabe”, ela tem perguntas a fazer, e procura respostas para elas. Duras se julga capaz, como escritora, de “ouvir” aquilo de que a “outra coisa” estaria no lugar. Clarice não julga saber o que dona Y saberia; e, mais ainda, partilha com a sua interlocutora a impossibilidade de dizer o que porventura haveria para ser dito. Daí o fecho da crônica: “Nós todos quase sempre falhamos”.

Mas a noção de fracasso — que poderíamos contrapor ao silêncio da mulher de Duras — intervém nesse momento, com um sentido que em Clarice é também peculiar: o fracasso é aqui considerado como algo partilhado não apenas pelas duas mulheres, mas ainda por toda a humanidade. Quando o diálogo não frutifica, Clarice não atribui o silêncio que se segue ao negaceio de dona Y, nem à sua própria hesitação, e nem tam-

pouco a um sentido “oculto” do mundo que não teria sido desentranhado. Ao contrário de Duras, que restabelece nesse momento a literatura, Clarice se recusa a “fazer” literatura. Se a conversa resulta banal, se as afirmações são triviais, ela partilha essa responsabilidade com dona Y. Daí a crônica se perguntar: o mundo é sem graça? Eu sou sem graça? Dona Y é sem graça?

Mas, apesar do reconhecimento desse fracasso — inclusive no próprio título da crônica, “O escândalo inútil” — o sentido desse fracasso não parece ser negativo, e pode ser realçado por intermédio da experiência de linguagem que perpassa toda a obra da escritora. A linguagem é para Clarice o “esforço humano” em direção à realidade, e a objetividade é o limite para o qual a linguagem necessariamente tende. A busca da objetividade empreendida na linguagem, que representa o desejo de conhecer, não é atributo nem do jornalista nem do escritor, mas quinhão de todos os homens. Mesmo quando falha, essa busca constitui em si mesma fator de enriquecimento humano.

Em *A paixão segundo G.H.*, ela já escrevera:

A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível.

Duras em sua crônica avançava uma noção parecida com a do indizível, o insondável, como a face oculta do sentido, de onde emergiria a literatura. Seria o caso de nos perguntarmos se o indizível e o insondável se correspondem, se as duas noções são da mesma ordem.

A pergunta de fato cabe, desde que ambas as categorias apontam para um certo exercício do silêncio. Segundo Duras, a his-

tória da mulher e do cortador de água aponta para um “insondável” do sentido como resultado de uma violência operada pela própria história. O insondável seria, na visão de Duras, o resultado de um recalque, de algo que foi “calado”, e assumiria, desse modo um caráter negativo. O que foi subtraído aos seres humanos passa a ser acessível no plano da linguagem apenas aos que tiverem “ouvidos” capazes de “ouvir” o seu silêncio.

Lispector, ao contrário, não aponta para um insondável como instância recalçada para além das palavras, cujo acesso só seria dado ao escritor. Aquilo que a escritora denomina “o esforço da linguagem” não constituiria

um privilégio do escritor — nem face ao jornalista nem ao resto da humanidade — mas seria o nosso modo humano de ir de encontro à realidade. Nesse sentido o indizível seria não apenas atributo mas conquista advinda aos humanos como seres que vivem na linguagem. Para Clarice, a linguagem é a aventura humana, e o fracasso não assume um valor negativo mas, ao contrário, se reveste de toda a positividade enquanto instância produtiva que funda a posse do indizível.

“Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar” (*A paixão segundo G.H.*).