



**“THE LAST DAYS OF A FAMOUS MIME” E A REPETIÇÃO EM ESPIRAL**  
**THE LAST DAYS OF A FAMOUS MIME "REPETITION AND SPIRAL**

**Aline Amsberg de Almeida<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O conto “The Last Days of a Famous Mime”, escrito pelo australiano Peter Carey e publicado em 1979, conta a história de um mímico especialista em imitar o terror. Teço a análise do conto direcionada à idéia de uma cultura do terror crescente na sociedade contemporânea, bem como a idéia da mímica como ameaça instaurada na e pela colonização e que persiste na era pós-colonial, aparecendo assim na produção literária desse período, como é a literatura de Peter Carey. Utilizo para isso as reflexões de Jacques Derrida, Jacques Gleyse Homi Bhabha e Zygmunt Bauman.

**PALAVRAS-CHAVE:** Peter Carey ;mímica ;terror

**Abstract:** The short story “The Last Days of a Famous Mime”, written by the Australian Peter Carey and published in 1979, tells the story of a mime specialized in miming terror. I do the analysis of the story heading to the idea of a culture of terror that is growing in our contemporary society, as well as, the idea of the mime as threat established in and by the colonization and persists up to the post-colonial era, being visible in the literary production of this period, as it is Peter Carey’s literature. For this, I use Jacques Derrida’s, Jacques Gleyse’s Homi Bhabha’s and Zygmunt Bauman’s thoughts.

**KEY WORDS:** Peter Carey; mime; terror

[...] ou então o corpo alavancado pelo braço e a cabeça girando com pequenos saltos descontínuos como se fosse o ponteiro de segundos do relógio inexistente, a boca aberta e os olhos bem fechados.  
 Don DeLillo em A artista do corpo  
 Quem não é terrível para si, a ninguém inspira terror: e somente quem inspira terror é capaz de comandar  
 Nietzsche em A Gaia Ciência

“Eles não estavam preparados para sua habilidade em imitar o terror.” (CAREY, 1993, p.131) É assim que as primeiras apresentações do mímico em “The Last Days of a Famous Mime” faz o público entrar em pânico, achar absurdo ir a um espetáculo de mímica para assistir a um show de terror. Afinal, “[i]nduzir a risada não era o seu forte”, era o terror que ele melhor imitava e, aparentemente, só a isso seus shows diziam respeito. O mímico estrangeiro chegou em Alitália carregando consigo um pacote de papel marrom. Dentro dele, havia nada além de um

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp/FAPESP, sob orientação do professor Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva. alineamsberg@gmail.com



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

pedaço de corda azul medindo 53 metros. O objetivo: “[a]marrar pacotes maiores” (ibidem p.131). Já no início do conto, a sensação de repetição cíclica. Um pacote contendo corda para amarrar pacotes. Contudo, o movimento não é circular (a repetição do mesmo), e nem poderia ser: são pacotes *maiores*. Apresenta-se aqui o primeiro movimento em espiral (a repetição na diferença).

A mesma resposta foi dada a uma das mulheres com quem ele acalmava “as tempestades de raiva em seu coração” (Id., p.132), que não acreditou na história. Logo mais ele descobriu que essa “oração que [ele estava] sempre orando” (ibidem), a corda, havia sido cortada em pequenos pedaços, com o que conclui que o “entendimento dela sobre a corda havia sido perfeito” (ibidem). No primeiro show de mímica, as pessoas saíam de seus lugares para ir à porta do lugar e conferir o mundo lá fora. Como estivesse ainda em ordem, voltavam aos assentos e terminavam de assistir ao espetáculo. Sobre o trabalho do mímico surgiram livros e filmes, porém no jornal da cidade, o crítico diminui nele a intenção de colocar em pânico o público.

Em outro momento, acusado de “tirar partido de suas próprias neuroses [...] como alguém exibindo seu pé deformado” (Id., p.133), o mímico vivencia novamente a repetição, desta vez de seu próprio pensamento. “Ficou mansamente incomodado com a presunção dela: de que ele já não havia pensado nisso muitas, muitas outras vezes.” (ibidem) É como se pouca novidade houvesse em qualquer setor de qualquer lugar da vida onde ele decidisse estar, carregando a repetição consigo não somente em suas performances, mas fora delas da mesma maneira. Contudo, ainda assim a novidade existe, ele já havia chegado àquela conclusão muitas vezes sozinho, acreditava que ela fosse capaz de deduzi-lo por si própria, porém o comentário chega quase de surpresa. Incomoda um pouco, pois quase óbvio, mas era inesperado.

Mais tarde o mímico é acusado de “meramente imitar o amor em sua vida privada” (ibidem p.132), precisamente quando encontra direcionado contra ele o ódio da mulher que supostamente o amava. Para tal acusação facilmente encontra uma resposta: “[c]ertamente, [...] se você agora me odeia, era você quem estava imitando o amor, não eu.” Novamente um movimento em espiral, a repetição na diferença, já que uma volta nunca será exatamente a mesma da anterior, e sim sua repetição, o “amor” nunca será sempre o mesmo, ou sempre “o amor”, mas seus arredores, seus contornos, sua seqüência, suas metáforas, sua imitação.

Quando o terror já havia conquistado a audiência, dado o então sucesso de público, notou-se que “[a] história da corda azul tocou a imaginação do público” (CAREY, 1993, p.133) e



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

então pequenos pacotes de papel marrom foram vendidos na entrada dos seus shows: a réplica do pacote com o qual o mímico chegou à cidade. O mímico então percebe-se outra vez em solo estrangeiro: “[e]le pensou em matronas americanas comprando tapetes de reza muçulmanos.” (ibidem) O uso desajeitado e grosseiro de quem está lidando com um objeto delicado e não entende seu significado.

A passagem do mímico pela cidade de Alitália é um conto breve. Não por ter sido curto seu tempo de estadia lá, mas em função de que pouco ele fez além de seus shows de mímica. Após as primeiras apresentações, os livros e o filme sobre ele, com o calendário muito cheio, ele decide parar com os shows e fazer mímica apenas a pedido do público. Ao anunciar publicamente a notícia, parecendo “pequeno e estrangeiro e [cheirando] a alho”, o brilho sutil em seu olhar denunciava sem ninguém perceber o resultado da empreitada, embora a imprensa o assistisse quase sem entusiasmo.

O terror do mímico não é descrito ou detalhado no conto, talvez um tipo de terror líquido que assume múltiplas formas diferentes, como propõe Bauman (2008). Afinal, cada espectador entende o terror de acordo com seu próprio medo. E, nesse caso, qual a função desse terror? No conto, o mímico conclui que o terror precisa ser instrutivo, quando mostra que o corpo ensina, além de aprender. Após uma coluna de crítica depreciativa de seu trabalho impressa no único jornal da cidade e escrita pelo único crítico desse jornal, o mímico senta na cama “ponderando maneiras para fazer sua performance mais alegre” (CAREY, 1993, p.132). Assim, após duas desastrosas apresentações inteiramente devotadas ao amor e ao riso, o artista conclui que eles “não são tão instrutivos quanto o terror” (ibidem, p.133).

O terror então é visto como um modo de educar e o mímico em “The Last Days of a Famous Mime” usa o próprio corpo como instrumento desse trabalho de instrução, fazendo dele também lugar de espetáculo. Contudo, não fica claro no conto o objetivo ideológico ou político do mímico, talvez por ele não ser em primeira mão um *terrorista*, mas apenas um *imitador do terror*. Mesmo assim, no conto o terror é controle e o controle é do corpo, o terror e a arte são meios de instrução dos corpos.

Ao fazer cartografia nas suas apresentações, o corpo em questão se torna plástico porque manipulável, afinal a questão da performance é uma questão de mapa, como afirma Deleuze (1995, p.22). A linguagem do corpo é a linguagem poética. É a linguagem do artista do corpo, como mostra Don DeLillo em seu romance *A artista do corpo*, que conta a história de uma



*performer* de mímica e descreve um pouco do treino de seus movimentos corporais. No romance, o simples ato de olhar para o relógio se transforma em uma série de movimentos lentos que ressignificam a atitude de perceber o tempo.

O terror nos espetáculos do mímico poder ser lido também como uma simulação do terror. Se as performances do mímico podem constituir ameaças ou mesmo violência, o que levava as pessoas a voltarem para seus assentos nas apresentações após deixá-los por alguns momentos e por que o público retorna aos espetáculos se isso significa deixar-se violentar? O que acontece com a platéia ao ver imitações de terror e por que o amor e o riso não agradam tanto? Talvez o sentimento do sublime como o “real enquanto manifestação da morte” despertado pela dor e perigo (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34). A reação da platéia pode significar essa percepção da morte que é o medo, ou o acesso a um arquétipo de todos os medos, também o medo da morte (BAUMAN, 2008, p.73). O abjeto nas artes refere-se ao corpo e, hoje, ele violenta os limites, coloca Seligmann, é a arte que não se liga à representação, mas sim à imitação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40)

Na repetição do mesmo, a performance do mímico deveria ser exatamente a mesma a cada espetáculo, assim como a replicação das pessoas no conto “American Dreams” teria que ser, no limite, em tamanho real e feita de carne e osso: em suma, a própria pessoa. Porém, sabe-se que isso não pode ocorrer. A esse respeito, Baudrillard coloca a impossibilidade da exatidão. Já Deleuze, por sua vez, explica que essa repetição não é possível e a diferença na repetição, ou repetição na diferença, impossibilita a repetição do mesmo. O exemplo dado é o do ritornelo, movimento musical de repetição do que já foi executado, um retorno ao que já passou, porém que jamais será exatamente igual, dado que o tempo é outro, o *performer* e a platéia são outros, ainda que no mesmo espetáculo. A diferença é o que viabiliza uma repetição – qualquer repetição – já que esta só é possível passando pelo crivo daquela. Ainda que cada performance tenha o mesmo tema, título e artista, jamais é a mesma performance apresentada em outro momento. No conto, o mímico imita diferente.

### **A mímica como ameaça**

Se a literatura pós-colonial está também dentro do contexto colonial, se a mímica é a característica própria e ambígua do discurso colonizador, como propõe Homi Bhabha, o mímico



em “The Last Days of a Famous Mime” leva a ambigüidade desse discurso ao palco em solo estrangeiro: o terror como instrumento da ameaça e a semelhança como ferramenta de linguagem corporal. Para isso utiliza o corpo como meio de educação, instrução, como vimos. Num contexto pós-colonial, o corpo está em ambos os lados: tanto violenta, educa, oprime e profere seu discurso de colonização, quanto é o local colonizado por excelência e portanto violentado, educado, oprimido. O corpo é instrumento e alvo do poder, é por ele que o poder começa, embora nunca esteja somente de um lado, mas sempre participando do jogo de forças que constitui o poder, como observou Foucault.

É na mímica e na ameaça da mímica, na semelhança, naquele exato ponto em que a mímica “é quase o mesmo mas não exatamente” que Bhabha vê a produção da diferença (1998, p.134). Uma diferença sem excesso, embora em seu extremo, que mostra a impossibilidade da simultaneidade, em paralelo a uma das características mais marcantes do duplo exposto por Baudrillard, a impossibilidade da exatidão, quer dizer, quando o simulacro chega ao extremo, perde o seu original. Negação da originalidade que também é o movimento de acesso à diferenciação e a um deslocamento no processo de interrogar a identidade (Id., p.85-86), gerando mais tarde a ambivalência da autoridade colonial que “repetidamente passa de *mímica* – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – a *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente.” (Id., p.138)

A mímica “quase o mesmo mas não exatamente” não faz com que o mímico carregue pedaços de corda embrulhados em papel marrom, mas define a finalidade de tal embrulho: embrulhar pacotes *maiores*. É o que reveste a mímica de uma ambivalência que a torna semelhança e ameaça dentro do discurso pós-colonial. Discurso que, nos contos de Carey, é encontrado nas entrelinhas, na ultrapassagem de fronteiras tanto geográficas como imaginárias, se pudermos separar dessa forma fronteiras que de certo modo pertencem à mesma lógica. Outro exemplo dessa ultrapassagem pode ser visto quando o soldado no conto “A Windmill in the West” percebe que não consegue mais distinguir qual é o lado da fronteira que precisa vigiar; ou em “Peeling”, quando o corpo é invadido pela manipulação do outro e as fronteiras são literalmente desfeitas; e até mesmo em “Exotic Pleasures”, conto em que nem mesmo a Terra é um limite para o conhecimento e a exploração do universo rompe com os limites humanos, tanto em termos espaciais ou interplanetários, quando do próprio corpo como território a ser conhecido.



Logo que chega à cidade estrangeira, o mímico é interrogado sobre a bagagem que carrega consigo. Somente após esse interrogatório inicial é que pode seguir seu caminho. Subir no palco e performatizar. Imitar o terror e mais tarde constatar que ele é instrutivo, que tem o poder de “instruir” corpos. Corpos que vêm sendo intermitentemente educados desde que se autodenominaram assim. É em seu “desejo de emergir como ‘autêntico’ através da mímica” (Id., p.133) que o mímico se utiliza do discurso da mímica dentro da linguagem do corpo. Premissa colonial e lição pós-colonial: ameaça e terror educam e controlam.

Ao falar em entrevista a Giovanna Borradori sobre o terrorismo nos dias atuais, Derrida usa o 11 de setembro, ou antes, tudo aquilo que se conhece pelo título de “11 de setembro” hoje, após os acontecimentos ocorridos em 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos e então amplamente divulgados. Diz o filósofo que o nome curto (9/11), além de uma economia de retórica, designa o “inqualificável”, algo que “não reconhecemos ou sequer conhecemos [...] que não sabemos do que estamos falando.” (DERRIDA, 2004, p.96) Ou seja, usa-se o nome, o número, a data para encontrar na linguagem um recurso que não apenas retoma a sucessão de acontecimentos, qualificados na mídia como “atentados terroristas” que desde o dia 11 de setembro de 2001 povoa a fantasia comum, como também ativa na memória todos os seus elementos periféricos.

Em suma, o 9/11 já não se refere mais ao dia 11 do mês de setembro, nem mesmo do ano de 2001 – o acesso às imagens do passado marca aquilo a que chamamos morte, como nas fotografias *Polaroid* que o mímico do conto tira e veremos mais tarde – mas a todo o imaginário que cerca e de alguma forma se relaciona com as imagens mostradas “ao vivo” e em *replay*, do dia 11 de setembro de 2001 em diante por diversos recursos midiáticos ao redor do mundo. Divulgou-se desde então, não pela primeira vez, em escala massiva o estrangeiro que invadiu as fronteiras de um país ao qual não pertence para espalhar o terror. “Alguma coisa terrível aconteceu no dia 11 de setembro, e, ao final, não sabemos o que foi.” (Id., p.97) O 9/11 é a obrigação que colocamos na linguagem de que nomeie algo que ocorre para além dela mesma, como explica Borradori, o terror e o trauma.

Não sabemos o que foi (em) 11 de setembro, do mesmo modo como não sabemos o que é o terror do mímico. Sabe-se unicamente que ele imita o terror. Sabe-se apenas que algo “terrível” ocorreu em 11 de setembro de 2001. O 9/11 é constituído pela repetição da data, a repetição na divulgação das imagens dos aviões chocando-se, repetição como fenômeno



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

compulsório da linguagem que em excesso cria e, no seu limite, reforça à hipnose a “coisa terrível” que aconteceu. E aconteceu por conta da permissão da entrada – ou invasão – do outro, o estrangeiro. Estrangeiro que no conto “The Last Days of a Famous Mime” vem para brincar com a própria repetição utilizando então a linguagem artística corporal para imitar a si mesmo em sua singularidade: o único mímico que imita o terror.

É no show intitulado “Duas Horas de Arrependimento” que o público consome o terror mais avidamente, já que anteriormente a tentativa fracassada de incluir imitações de amor e riso havia deixado na audiência expectativa ainda maior:

Ele iniciou com uma breve interpretação do amor usando-o meramente como um prelúdio para o arrependimento, o qual se estendeu sobre uma performance complexa e comovente que deixou a platéia pálida e abalada. Em um elegante gesto final, ele passou do arrependimento à solidão ao terror. A platéia devorou o terror como corajosos turistas comendo o *curry* mais quente num restaurante indiano. (CAREY, 1993, p.133)

A hipnose: “repetir interminavelmente e sem saber do que estamos falando [...] ali onde a linguagem e o conceito esbarram nos seus limites.” (DERRIDA, 2004, p.97) Numa repetição ou mímica que também se dá na diferença, já que como o próprio Derrida lembra, é praticamente impossível distinguir o “fato bruto” do sistema que o produz como acontecimento. Afinal, o próprio “fato bruto” não passa da impressão e interpretação resultantes dele próprio, no sentido de que ele não acontece, não se torna um acontecimento, se não houver um indivíduo em quem deixar tal ou qual impressão.

O ícone 9/11 retoma também aquilo que não sabemos, o indizível, o inenarrável. Inenarrável ao narrador em 3ª pessoa de “The Last Days of a Famous Mime”, porém narrável ao corpo em arte, dizível e expressado pelo mímico em suas performances de alguma maneira que ao leitor permanece oculta. Até as últimas apresentações já fora do palco; até os últimos dias anunciados no título do conto, como numa manchete de jornal: “Os Últimos Dias de um Mímico Famoso”.

Os aviões que se chocaram contra as torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 viajavam pilotados por “terroristas” estrangeiros, mas antes de tudo eram guiados por corpos orgânicos, passíveis de dor e sofrimento, carnes verbalizadas, agentes do terror na medida em que este é infligido no outro: na platéia. Corpos estrangeiros que ao guiar os aviões em direção às torres



mostram que o corpo para “aterrorizar” precisa chegar ao limite, tocar a si mesmo com os dedos do terror, tanto o nomeado (“Duas Horas de Arrependimento” anuncia um show do artista) quanto o indizível (o terror não especificado nas páginas do conto) e levar tal espetáculo aos olhos do público.

Suicidar-se, tal qual faz o mímico e como também o fizeram os pilotos dos aviões do 9/11 na “invisibilidade anônima do inimigo”, aqui ocorre para o leitor que não pode dizer exatamente *quem* se suicidou, mas um inimigo recebido pelo anfitrião, como os EUA que, ainda de acordo com Derrida, favoreceram com treinamento e armas o acolhimento dos “Bin-ladens”. Dessa forma, o mímico é acolhido em Alitália, e desde o acolhimento mostra o terror com o próprio corpo, usando-o como ferramenta ou mesmo arma. O terror que vem de uma performance ameaçadora, se fizermos um paralelo com a sugestão de Derrida de que o 9/11 é um terror “maior” por encerrar em si a ameaça traumática do futuro mais terrível que a guerra fria.

Em um determinado momento do conto, o mímico perde a confiança “nos usos sociais do terror controlado” (CAREY, 1993, p.134) e decide chamar a imprensa para anunciar que não mais fará shows. É a partir de então, como veremos, que o verbo caminha rumo à união visceral com a carne, efetivando aquilo que já acontece desde que a linguagem surgiu na história. O fenômeno da linguagem ocorre no corpo, como atestou Márcio Seligmann em uma de suas aulas, tal qual um membro que compõe o espaço corporal e pode tanto desenvolver-se quanto atrofiar, em decorrência do uso. O artista, ao decretar o encerramento de sua carreira como *performer* de shows, coloca-se na encruzilhada, é seu corpo que marca sua presença ali, num “espaço de duplicação” (BHABHA, 1998, p.84) em que a palavra dita à carne como agir.

### **É preciso afogar-se no rio**

O final da carreira de shows do artista é anunciado à imprensa. No entanto, ele não gostaria de desperdiçar seu talento e por isso avisa ao público sua disponibilidade em fazer performances por encomenda. É então que as pessoas começam a pedir-lhe que descreva a morte, com o que ele começa e tirar fotografias Polaroid do público. Que descreva o casamento, e em troca recebem espelinhos baratos de brinde. Que descreva um avião, e ele sobrevoa a cidade machucando-se ao aterrissar. Que descreva um rio, então ele se afoga.



Os últimos dias do título são, portanto, os dias mais próximos da morte do mímico. Blanchot aproxima a obra de arte da morte, do “aniquilamento de si mesmo” como exigência da obra (1987), dizendo que é preciso estabelecer com esta uma relação de soberania. “Uma humanidade que não mais pudesse matar-se como que perderia o seu equilíbrio, deixaria de ser normal” (Id., p.103). O mímico morre nessa repetição em espiral, não *o rio*, mas *a virtualidade do rio*, no ponto onde o rio e a linguagem juntos oferecem um contato com a potência da arte. Morre na união do corpo com a linguagem. “Descreva o rio” pede alguém do público, e o mímico escuta: encontre a potência e entenda que não é possível descrever um rio sem afogar-se nele. E como repetir a própria morte, como descrever essa morte sem a sua efetivação? Faça-se morrer, ele escuta. E morre.

É portanto nas páginas finais do conto que ocorre a união do verbo com a carne (GLEYSE, 2007). Quando o público pede ao mímico que este descreva a morte, ele não o faz morrendo ou matando, mas sim mostrando a presença constante da morte em meio à platéia. Ao tirar fotos *Polaroid* das pessoas e entregá-las, está relatando a morte encontrada no próprio decurso do tempo: a imagem carrega o passado e este, por sua vez, está impregnado de morte. Ao ouvir o pedido “descreva o casamento”, não o faz de outro modo senão dando a cada pessoa do público um espelhinho barato de brinde. Com isso, afirma que o casamento não passa do desejo de se enxergar no outro, buscar a si mesmo no outro, ou até mesmo de uma espécie de narcisismo – “barato” como os espelhos.

Então alguém solicita: descreva “rio”. O mímico não se liquefaz como água, tão pouco nada no rio ali presente. É no rio que se descreve “rio”, é molhando-se nele e mergulhando em suas águas. Entretanto, apenas isso não basta: é preciso afogar-se nele. O corpo une-se à ordem do público, que não pede que *imite*, mas que *descreva* “rio”. Ora, descrever não é imitar, descrever é usar a linguagem: em seu derradeiro espetáculo, o mímico leva ao extremo aquilo que não poderia ser de outra maneira: a união da carne ao verbo.

“A morte da carne foi prescrita pelo verbo”, coloca Jacques Gleyse (Id., p.65). A linguagem dita a morte à carne, a partir do momento em que se torna autônoma do corpo. É quando aquela se transforma em um sistema imortal que o corpo se torna matéria mortal. A carne coloca-se à disposição do verbo quando o mímico anuncia publicamente que começará a fazer performances por encomenda. Dali em diante o corpo está a serviço da linguagem.



O verbo organiza a carne, diz Gleyse, a linguagem constrói o corpo e o corpo constrói a linguagem (Id., p.3,10). E continua: “sem verbo encarnado não há humanidade” (Id., p.11). Quando o mímico se afoga, é unicamente em razão da consonância de suas performances com o que pede o público, é também o momento de morrer junto com ele todo o seu verbo encarnado. O mesmo ocorre no conto “Do You Love me?”, no qual a carne é determinada pelo verbo. Pode-se dizer mesmo que o verbo encarnado *desmaterializa* juntamente com o corpo.

Blanchot coloca que o suicídio apresenta à vida a pergunta: “a vida é possível?”, porém indicando uma virada para: “o suicídio é possível?” (1987, p.99-100) Ao mesmo tempo, o suicida diz “não agirei mais” e faz da própria morte um ato, um ato de disposição dessa “senhora suprema” que é a morte (Id., p.87). Em “The Last Days of a Famous Mime”, é na arte que pode ocorrer o suicídio. Por que afogar-se ao invés de somente se molhar? O único personagem do livro “The Fat Man in History” que se suicida é justamente um artista, aquele que utiliza a potência do seu corpo para acabar com a própria vida em nome de sua arte. Não permanece na pergunta “o suicídio é possível?”, mas chega em “o que é possível para este corpo?” para ser o criador do próprio não-ser (Id., p.100). É possível negar-se ao mundo num ato de afirmar-se nele e afirmar o presente, pois somente estando no mundo é que posso dele sair. Afinal, a morte só é uma possibilidade sob a condição mortal.

Para Blanchot, o suicídio é sempre uma aposta, nem por isso menos contraditório, e talvez jamais poderá deixar de sê-lo. A ambigüidade do suicídio está em tomar a morte que está à minha disposição, acreditando alcançar aquela morte que não domino. O suicídio do mímico elimina portanto seu futuro, elimina sua morte. Talvez o mímico desde sempre soubesse que iria se suicidar, já que, logo após explicar que a corda serve para amarrar pacotes maiores, explica que “[a] corda [...] é uma oração que estou sempre orando” (CAREY, 1993, p.131). Uma corda sempre oferece outras possibilidades além de amarrar pacotes.

Quando Gleyse afirma que a morte é ditada pelo verbo, tiramos por consequência que o verbo também dita o suicídio, a linguagem o nomeia. Em “The Last Days of a Famous Mime” a morte, outrora solicitada e descrita, não fez com que o mímico morresse, já que verdadeiramente, segundo Blanchot, não se pode querer morrer. Quem quer morrer perde essa vontade (BLANCHOT, 1987, p.102). O suicídio do mímico não afirma a sua morte, mas seu lugar no mundo, através da arte.



O artista está ligado à obra de arte da mesma forma que o homem está ligado à morte (Id., p.103). Acredito que o mímico sabia desde o início que seu destino era morrer na própria arte, porque ele era capaz disso. Tanto a vida quando a obra desse artista terminam dentro da obra de arte, vida e obra que iniciam e findam na primeira e última palavras escritas respectivamente no conto, ainda que esta esteja escrita após o afogamento do mímico, que não existe fora do conto.

O artista em “The Last Days of a Famous Mime” é silêncio desde o início da história. Se a existência desse artista começa e acaba pontualmente junto ao conto, ela é silenciosa em contrapartida ao ruído do outro, o não-estrangeiro, o anfitrião. Aqui, aquele que recebe quem vem de fora e o silencia, não porque o mímico não produza sons, mas porque sua obra – e portanto sua vida – são pautadas no silêncio que reflete o exterior, o fora. Para que o herói possa sair do quarto, diz Blanchot a respeito de *Igitur*, é preciso que o quarto já esteja vazio do herói e que a fala jamais reingresse no silêncio (Id., p.110). O rio ainda é o mímico, e até mesmo seu exílio, mas não sua falta, afinal, contém uma decisão.

A decisão de juntar a dificuldade da obra à dificuldade da morte, assim como a inabordabilidade de ambas (ibidem). “The Last Days of a Famous Mime” cria o mundo à parte que Blanchot nomeia “fora”, delimitado aqui pela própria escrita do conto. A arte ignora que existe um mundo para criar outro, no qual o personagem artista toma decisões, culminando com a “descrição de rio”, faz da morte a sua morte, inclui-se nela, aceitando-a como sua verdade particular e secreta, lá onde já não está mais somente em si mesmo, mas no próprio lado de fora.

Esclareçamos: a ambigüidade da morte a torna inevitável, embora inacessível. A dupla relação com a morte que é certa mas, também, inapreensível, “o que faz sentido, o não ser como poder de negar, a força do negativo, o fim a partir do qual o homem é a decisão de ser sem ser, é o risco que rejeita o ser, é história, é verdade, a morte como o extremo do poder, como a minha possibilidade mais própria” (Id., p.154). E a partir disso há luz na última performance do artista, é quando aparece o seu desaparecimento, gravado em vídeo para uma repetição potencialmente infinita de uma presença da ausência ali concretizada.

De um lado para outro a vida líquida se arrasta ou flui em episódios curtos, coloca Bauman, para quem vivemos num tempo em que tudo é líquido, e não menos curta é a vida do mímico, feita de momentos curtos, performances curtas, capítulos curtos do conto em que o



terror também é simulacro. A arte de imitar o terror produz seus próprios consumidores, aqueles que lotam os espetáculos para se divertirem (no sentido de que o terror, principalmente nos dias atuais, serve quase como entretenimento cômico das audiências), buscando um artista que, na imitação, cumpre o papel de lembrar os que se conservam realistas (BAUMAN, 2008, p.20).

Para Bauman, a principal característica do terror contemporâneo é sempre “estar embaixo”, utilizando o exemplo do *iceberg* no desastre do Titanic como metáfora para ilustrar aquilo que “fica esperando lá fora”, mas que não é o principal elemento a amedrontar. O que amedronta, diz o autor, é, por outro lado, tudo aquilo que se passa “aqui dentro”, não exatamente o *iceberg*, mas os trâmites que deixaram morrer os passageiros. O principal agente do terror, portanto, não mora no exterior do ser, mas em suas acomodações interiores. De outra forma, como funcionaria uma mímica do terror? Caso a platéia não estivesse imersa – e até mesmo viciada – nesse medo que reside dentro e suas várias faces, não viveria na iminência da catástrofe, da erupção do que está por baixo dessa “camada fina” representada pela metáfora das entranhas do transatlântico (Id., p.27).

Assim, o autor coloca que o “ver para crer” significa a um tempo: acredito *somente* no que vejo, e *em tudo* o que vejo. Fenômeno desencadeado pela proximidade da imagem com a “realidade”, ou seja, quando vemos imagens – em si mesmas, neste caso, imitações – nada parece haver entre tal imagem e aquilo a que chamamos “realidade”: o terror está ali quando assisto a uma performance de mímica. O que o terror mostra é a insegurança, o terror líquido que está implicado na insegurança pós-moderna, insegurança que advém justamente do excesso de segurança. Se este for o caso do mímico, é de se espantar que não o tenham mandado enjaular. Ainda mais quando o único crítico do único jornal da cidade escreve “Não consigo entender [...] a utilidade de invocar terror numa platéia.” (CAREY, 1993, p.132)

Embasado na crença da eficácia do terror, o mímico desenvolve sua arte formatada na imagem. O corpo torna-se tanto imagem quanto espetáculo de semeadura do terror, utilização da arma suprema do terrorismo (BAUMAN, 2008, p.140), e apenas nesse sentido o mímico pode ser considerado um terrorista. A falta de espaço entre a imagem e a “realidade” nas performances do conto é tão forte a ponto de fazer com que os expectadores saiam momentaneamente de seus lugares para conferir se o mundo lá fora continuava em ordem: “Como mergulhadores com tubos de respiração, eles apareciam nas portas do lado de fora do saguão do concerto com as



faces vermelhas e ficavam intrigados ao encontrar o mundo como o haviam deixado.” (CAREY, 1993, p.131) Assim, o artista do terror ganha impulso em seu show.

É claro, na narração do conto, a platéia é adjetivada de despreparada para o terror trazido pelo mímico, contudo, ao mesmo tempo, essa mesma platéia é solo fértil para que a semente do terror seja espalhada. É nesse solo que, de um jeito ou de outro, o mímico consegue mostrar sua arte, efetivar suas performances e ganhar mais público a cada espetáculo, principalmente depois que o próprio público rejeita o show de mímica “do amor e do riso”. Longe de estar circunscrito numa lógica dualista – amor x ódio / amor x terror – o conto mostra como cada performance não é apenas pautada em uma das polaridades, mas é no show intitulado “Duas Horas de Arrependimento” que o mímico leva ao palco a intrincada relação das emoções humanas: do amor, passa ao arrependimento, então à solidão e, por fim, ao terror. O resultado é essa platéia que abocanha avidamente o terror final.

Para concluir, gostaria de retomar o trecho do romance *A artista do corpo*, em que a artista reflete sobre a morte, recusando-se a aceitar quaisquer limites do próprio sofrimento. A morte de uma pessoa amada desencadeia na personagem uma série de reflexões e movimentos, idéias e sensações relacionadas ao tempo e ao sofrimento humano. “Por que não afundar na coisa?”, pergunta-se já no final do romance, e aconselha a si mesma: “Que a morte derrube você. Conceda à morte o domínio.” (DELILLO, 2001, p.114) Relacionando a morte não somente ao amor, mas também ao próprio corpo que é seu trabalho, a artista não morre, como o mímico em “The Last Days of a Famous Mime”, porém entende que é possível fazê-lo. Que a morte, esse “fim horrendo”, se preciso, é uma possibilidade para além dos “limites da crença” (Id., p.120). Não necessário, nem mesmo esperado, porém aceitável. “Afunda mais, pensou ela. Deixa a coisa derrubar você. Vai até onde ela te levar.” (Id., p.114)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008[2006].
- BHABHA, Homi K. “Da mímica e do homem”. In: **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 129-138.
- BLANCHOT, Maurice. **Espaço Literário**, O. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. [1955]



DERRIDA, Jacques. “Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos” in: BORRADORI, Giovanna. **Filosofia em tempo de Terror. Diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida**, Campo das Letras, 2004, p. 95-145.

CAREY, Peter. **The Fat Man in History**. New York: Vintage books, 1993[1980].

DELILLO, Don. **artista do corpo, A**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOUCAULT, Michel. “Poder – Corpo” in: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002[1979].

GLEYSE, Jacques. “Carne e Verbo”. in: **Pesquisas sobre o corpo**. Organização de Carmen Soares. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007, p. 1-21.