

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Rafaela Faria Vianna

FAZER, NA ESCRITA, O ABISMO DELA:
a mulher que escreve em *Um sopro de vida* e *Emily L.*

Belo Horizonte

2023

Rafaela Faria Vianna

FAZER, NA ESCRITA, O ABISMO DELA:
a mulher que escreve em *Um sopro de vida* e *Emily L.*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof^a. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira.

Belo Horizonte

2023

V617f Vianna, Rafaela Faria.
Fazer, na escrita, o abismo dela [recurso eletrônico] : a mulher que escreve em
Um sopro de vida e Emily L. / Rafaela Faria Vianna. – 2023.
1 recurso online (164 f.): pdf.

Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 160-164.

2. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Emily L. – Crítica e interpretação – Teses. 3.
Literatura latino-americana – História e crítica – Teses. 4. Literatura comparada –
Brasileira e argentina – Teses. 5. Literatura comparada– Argentina e brasileira –
Teses. 6. Mulheres na literatura – Teses. I. Teixeira, Maria Juliana Gambogi. II.

CDD : 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *FAZER, NA ESCRITA, O ABISMO DELA: a mulher que escreve em Um sopro de vida e Emily L.*, de autoria da Mestranda RAFAELA FARIA VIANNA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

Belo Horizonte, 10 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Flávia Trocoli Xavier da Silva, Usuária Externa**, em 11/08/2023, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Castello Branco, Professora do Magistério Superior**, em 11/08/2023, às 22:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 06:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Professora do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 09:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 21/08/2023, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2491504** e o código CRC **FB736650**.

AGRADECIMENTOS

Marco Antônio e Renata — por me deixarem comprar todos os livros que eu quisesse quando criança; por me ensinarem a andar pelo caminho do desejo até, e sobretudo, quando ele leva a desvios.

Indra — pela casa; por fundar comigo todas as aventuras; por me levar de novo à leitura e à escrita amorosa; por amar em mim todo o meu fracasso.

Juliana Gambogi — por orientar e desorientar.

Ana e Amanda — pela companhia confinada; pelos almoços, filmes, distrações; pelo amor de uma vida inteira, irmã.

Maraíza Labanca — pelas epígrafes, pelas quintas-feiras, por continuar me ensinando a escutar o silêncio do texto.

Larissa Fontenelle — pela companhia na selva da razão e da desrazão.

Amanda Azevedo — pelo primeiro templo da palavra.

Bárbara Morais — por se atardar no meu texto, por revisar amorosamente.

— Escrevo aquela que te escreve. E te ensino a se portar diante do abismo.

Maraíza Labanca

Para mim, a feminilidade não vem do sexo, mas da criação. [...] Sim, mulher — por ser — feiticeira. E por ser — poeta.

Marina Tsvetáieva

RESUMO

Este trabalho analisa a figura da mulher que escreve nos livros *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector e *Emily L.*, de Marguerite Duras. Em ambos textos do *corpus*, há personagens escritoras, cuja presença implica uma encenação do processo de escrita. O objetivo é abordar esse movimento através da imagem da *mise en abyme*. A estrutura em abismo é usada como método para ler as obras dessas escritoras, nas quais o abismo da escrita dentro da escrita se desdobra em outros: o saber em fracasso, o tormento da escrita, a vertigem da identidade. Para pensar sobre esses aspectos, outros textos das próprias autoras são convocados, bem como ensaios, artigos e livros de estudiosos dessas obras, como Benedito Nunes, Flávia Trocoli e Lucia Castello Branco. A figura da mulher é uma das tensões que se desdobram desse abismo da escrita, de modo que o lugar do feminino nessas obras é interrogado, a partir das próprias reflexões das autoras sobre essa questão, bem como dos estudos acerca do feminino na escrita desenvolvidos por Shoshana Felman, Hélène Cixous, Lucia Castello Branco, entre outros.

Palavras-chave: *mise en abyme*; narradoras-escritoras; literatura moderna; século XX; escrita feminina

ABSTRACT

This work analyzes the figure of the woman who writes in the books *A breath of life*, by Clarice Lispector, and *Emily L.*, by Marguerite Duras. In both texts of the *corpus*, the presence of female characters who are writers entails a *mise en scène* of the writing process. The aim is to discuss this movement through the image of *mise en abyme*. The structure of the abyss is used as a method to read the works of these writers, in which the abyss of writing inside of writing unfolds into other ones: the failure of knowledge, the torment of writing, the vertiginous paths of identity. To reflect upon these aspects, other texts by Clarice Lispector and Marguerite Duras are brought into the analysis, as well as essays, articles, and books by scholars who study their work, such as Benedito Nunes, Flávia Trocoli and Lucia Castello Branco. The figure of the woman is one of the tensions which unfolds through this abyss of writing, therefore, the place that the feminine occupies in these works is interrogated, via the writers' own reflections on the subject, as well as the studies surrounding the feminine in writing, developed by Shoshana Felman, Hélène Cixous, Lucia Castello Branco, among others.

Key-words: *mise en abyme*; female writer-narrators; modern literature; XX century; feminine writing

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 VIVER EM TORMENTO, ESCREVER EM ABISMO.....	19
1.1 Clarice, Ângela: pulsar nas veias da escrita.....	24
1.2 Duras, <i>Emily L.</i> : escrever o nada que acontece na escrita.....	32
2 “ESCREVER APESAR DO DESESPERO. NÃO: COM DESESPERO”.....	45
2.1 A casa (em) que se escreve.....	45
2.2 <i>A Feiticeira</i> de Michelet e o feminino durasiano	48
2.3 A escrita, o feminino, a mulher	55
2.4 <i>Emily L.</i> : o livro sem história dentro	60
2.5 Emily L. e o poema perdido: com quantas folhas queimadas se faz uma escrita?	70
2.6 “O que me impede de escrever é você”: pode a mulher, no texto, amar?	77
2.7 Escrever na margem do desaparecimento: o epistolar em <i>Emily L.</i>	87
2.8 “Escrever não é válido sem isso, é buscar morrer de escrever”	95
3 “EU AMO A MINHA CRUZ, A QUE DOLORIDAMENTE CARREGO”	101
3.1 Matar, escrever: gestos infinitos.....	107
3.2 A vertigem da consciência: escrita, saber, abismo	111
3.3 <i>Um sopro de vida</i> : o grito no presente da escrita	114
3.4 O homem soprou, e então se fez a mulher	123
3.5 O livro de Ângela: do finito das coisas ao infinito da morte-escrita	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	151

1 INTRODUÇÃO

O som do sopro é o Ah: não é palavra, é hesitação.

Hesitante também o começo da obra, sempre. A cada passo se começa.

Em *Um sopro de vida*, cada minuto é o primeiro: ouve-se repetidamente o sopro alucinado e redentor do presente da escrita.

E a única ciência — a última — é esta: não se vê nada além do mundo inteiro do texto.

A mulher que se debruça à beira do abismo, o que vê?

Não há fundo nos textos de Duras e Clarice e, se há aí ciência, ela está lá.

Eu falo da mulher que escreve, do lugar vazio que ela ocupa quando ela escreve.

É preciso deslizar para o outro lado do abismo, do texto.

É preciso escutar o que falam as pessoas na mesa ao lado do café, é preciso dizer Elle: Emily!

A ficção como cavidade da qual surgem saberes — e o que está na extremidade acaba passando para o centro, na coreografia da criação.

É preciso escutar o barulho da barca que atravessa o mar, da feiticeira que conversa com seus espíritos da floresta, do burburinho entre estrangeiros no bar. A ficção também faz barulho, quando mexe de fora para dentro, de dentro para fora, até cavar o abismo — que, é claro, nunca está pronto.

É difícil começar.

Ângela demora a nascer.

Emily se apressa em morrer.

É preciso escutar também o barulho da teoria, mesmo (e talvez sobretudo) quando ela se nega a olhar no olho do Texto.

Eu hesito, gaguejo entre saber e ignorância; entre ser especialista e encarar cada linha como se fosse a primeira vez — e é.

Eu hesito em chamar a mulher de mulher, porque às vezes a escritora quer escrever como todos os outros.

E eu hesito, sobretudo, em começar.

Marguerite Duras e Clarice Lispector escrevem em meados do século XX, um momento em que uma certa modernidade inaugurava novas formas de narrar. Proust, Joyce, Woolf são geralmente inseridos nessa tendência. Em *A inútil paixão do ser*, Flávia Trocoli traça um pensamento do moderno a partir de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: “O que, de fato, acontece é a passagem do espaço realista para o espaço literário. Tal como o narrador da *Recherche*, Casmurro é leitor, intérprete, escritor. Ambos fazem do leitor um leitor de si mesmo, intérprete e escritor.” (TROCOLI, 2015, p.50)

Esse deslizamento — do “espaço realista ao espaço literário” — implica em um questionamento daquele que agora se apresenta como narrador. Leitor e intérprete de si mesmo, o narrador moderno encena esse processo no texto, inclusive as falhas e lacunas que, inevitavelmente, ali surgem.

A modernidade teórica, sobretudo a francesa, começa a valorizar esse silêncio, esse tormento que ali se faz ouvir. Essa fascinação teórica pelo fracasso do sujeito fez parte de um movimento mais amplo de questionamento da metafísica ocidental, o qual implicou na valorização de vários pólos pensados como “negativos” nas dicotomias a partir das quais essa filosofia foi constituída.

Nesse contexto, o feminino surge como uma das searas para pensar a modernidade teórica, no que ele contém de problemático e de ambíguo, historicamente:

se pelo menos desde Eva — se não for desde Pandora, (ou vai-se saber qual a primeira maldita!) a tradição ocidental tendeu a conceber o feminino como âmbito de defeitos em todas as faculdades do corpo e da alma e a ver a mulher como um homem defeituoso e mutilado, vítima e cúmplice do mal - uma imagem de deus mais imperfeita, mais transgressora e mais culpada que o homem (Cf. GREENBLATT, 2018:114-130) 1; na modernidade essa propensão ao desvio constitui-se como um excelente ângulo ou ponto de vista para a observação e exploração teórica da ambiguidade presente na questão a respeito do vazio de sentido e da representação do irrepresentável. (PINTO, 2019, p. 189-190)

A propensão ao desvio do feminino torna-se, pois, na modernidade, frutífera para refletir sobre os fenômenos literários modernos. Em *O riso da Medusa*, Hélène Cixous faz um manifesto da escrita feminina, colocando a mulher e o feminino nesse lugar mais próximo da escrita:

muito mais do que o homem chamado aos êxitos sociais, à sublimação, as mulheres são corpo. Mais corpo, portanto, mais escrita. Durante muito tempo é em corpo que ela respondeu às humilhações, à empresa familiar-conjugal de domesticação, às tentativas repetidas de castrá-la. Aquela que revirou dez mil vezes sete vezes sua língua dentro da boca antes de se calar, ou está morta, ou conhece sua língua e sua boca melhor do que todos. Agora, eu-mulher vou explodir com a Lei: estrondo agora

possível, e inevitável: e que se faça, imediatamente, *na* língua. (CIXOUS, 2022, p.66)

Nessas reflexões teóricas, o feminino é, de uma certa forma, igualado à escrita literária, ou ao menos, a uma certa escrita, essa que, se não surgiu na modernidade, começou a ser protagonista de inquietações teóricas nesse período. Nesta pesquisa, busquei, em um primeiro momento, mostrar que nas obras *Um sopro de Vida* e *Emily L.* há essa associação do feminino ao literário.

Contudo, à medida que avancei nas leituras e na pesquisa, percebi que se havia, sim, uma tensão do feminino associada à escrita nesses textos, era sobretudo na ficção das próprias escritoras que eu encontraria uma teorização sobre ele. Afinal, tanto Clarice quanto Duras falaram muito sobre a própria obra: foi ali, então, que busquei esse feminino.

De fato, encontrei um elemento feminino — nem sempre associado à mulher — sempre no centro dessa vertigem da escrita, essa linguagem problematizada do sujeito moderno. Essa leitura, contudo, se confirmava a intuição que originou a pesquisa, ou talvez por isso, pareceu-me insuficiente: havia, ali, uma rua sem saída. Encontrada a ideia que eu procurava no texto, não sabia mais o que fazer com ele — e nem com ela.

Foi neste momento da pesquisa que, lendo *O que é a psicanálise literária?*, livro em que Lucia Castello Branco é entrevistada por Ayanne Sobral, redescobri a imagem da estrutura em abismo:

Talvez fosse mais interessante pensarmos, como Lacan fala em *lituraterra*, que a psicanálise e a literatura, ou a psicanálise e a leitura, só podem funcionar bem se elas funcionarem como saber em fracasso. E, quando se diz saber em fracasso, ele reitera, não se trata da mesma coisa que o fracasso do saber. Saber em fracasso, quando vocês escutarem isso, escutem como “estrutura em abismo”. O que é uma estrutura em abismo? Aquele quadro do Velázquez, não é? O pintor que pinta o pintor que pinta o pintor... Fui estudar nessa época sobre isso, porque há a estrutura em abismo considerada clássica, que é toda proporcional; e há a estrutura em abismo em que às vezes, quando o ângulo se coloca um pouco diferente, no pedacinho menorzinho, você vê o detalhe. A tendência é pensarmos que a imagem vai diminuindo, diminuindo, mas às vezes não é só um detalhe que você vê amplificado, você vê alguma coisa que, no quadro maior, não aparecia, porque o ângulo mudou. Esses dias, aqui, tentando fotografar a lua, eu tive muito essa sensação, porque às vezes eu via meu reflexo, às vezes eu via a casa projetada na lua e às vezes eu via a lua. Então, tudo depende muito do ângulo e dos espelhamentos que acontecem aí. Talvez o mais interessante não seja nem a leitura no amor amalgamado, nem a leitura no ódio, ou no amódio, mas a leitura no amor em fracasso, como se diz “saber em fracasso”. (CASTELLO BRANCO, 2022, p.30)

A partir dessa definição, a *mise en abyme* deixou de ser só uma categoria e passou a me ensinar muito sobre a literatura, sobre as obras do meu *corpus*. O abismo como estrutura repetitiva e, contudo, diferente. Como a escrita. Basta um ângulo, na enésima reprodução da

imagem, para que se veja outra coisa, para que se descubra mais. Ou menos, porque o abismo da escrita também é o do saber e esse movimento cíclico, repetitivo, não vem com garantias.

Entendi que era preciso respeitar a ignorância do texto, esse que se constrói de dentro do fracasso. Assim, as inquietações teóricas iniciais não foram exatamente abandonadas, mas reformuladas. Flávia Trocoli, no mesmo livro anteriormente citado, chega a esse saber em abismo na sua leitura da modernidade em *Dom Casmurro*: “*Dom Casmurro* torna evidente a lição que Jacques Lacan apreendeu d'*A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, a saber: não se procura um sentido oculto que não há, mas acha-se o funcionamento do não-saber exposto na linguagem literária.” (TROCOLI, 2015, p.53-54) Eu aprendi essa lição de Clarice e Duras, e a partir daí não se tratava mais de buscar uma certa mulher ou uma certa escrita no texto; mas de escutar esse não-saber da escrita encenado, nesses casos, na figura da mulher.

No primeiro capítulo, “Viver em tormento, escrever em abismo”, apresento as obras dessas escritoras, sobretudo no que diz respeito às tensões da escrita encenada. Tanto em Clarice Lispector quanto em Marguerite Duras, o texto nasce de um tormento e nele fica: como escrever aquilo que não se escreve? Essas escritoras parecem estar sempre a um passo de não escrever, desse estado que Clarice Lispector chamou de “Um degrau acima”: “Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável.”(LISPECTOR, 1999d, p.31)

A presença de narradoras-escritoras implica também na introdução de uma inquietação autobiográfica: afinal, há ao menos um ponto em comum entre a autora e suas personagens. Em uma entrevista, Duras se refere à escrita como uma vida duplicada: “É uma coisa engraçada, a escrita. Por que a gente se duplica nisso, a gente se duplica nessa outra visão do real, por que todo tempo esse caminho em direção à escrita, colada na vida?” (INACULTURE, 2021). Essa imagem nos oferece pistas de reflexão para essas obras: a escrita não como pólo oposto da vida, mas como espaço de tensão que caminha ao seu lado, atormentando-a.

Nesse sentido, a escrita de si, em Duras e Clarice, não deve ser lida como empresa autobiográfica transparente — nenhuma o é, de fato —, mas, no caso delas, a problematização é explícita no próprio texto, que não apaga a impossibilidade de representar o eu que fala. No texto “O sopro Clarice”, Lucia Castelo Branco oferece uma imagem para pensar esses movimentos da vida na obra:

Aqui, nesse movimento em direção a um suposto interior — a vida, o orgânico, o visceral —, movimento comum aos textos de Clarice, um gesto em direção ao exterior já se desenha: o gesto da letra, em direção à escritura-sopro de Clarice. Começamos, então, por retrazar um certo percurso lispectoriano, em direção à "escrita de si", antes de começarmos a reconstruir o percurso que desse "em si" mesmo se deriva: "escrita fora de si".

O desenho que procuro traçar é antes o de uma banda — a banda de Möebius —, que me permite conceber uma linha contínua em que o interior se lança ao exterior. A hipótese que se apresenta formulada no desenho dessa banda de Möebius é a de que a escrita de Clarice, evidentemente "escrita de si" (o "si" aqui tomado como a própria Clarice Lispector, o que nos remete à idéia de uma escrita sempre fundada na autobiografia), abre-se para uma "escrita fora de si" (o "si" aqui pensado no lugar de Clarice e no lugar da própria escrita, o que nos levaria a admitir a idéia de uma escrita fora da autobiografia, fora, portanto, da vida de Clarice, mas também fora da própria escrita, lançada a seu exterior, além de sugerir uma escrita fora dos padrões normais, como na corriqueira expressão "fora de si"), quando o que constitui o desejo dessa escrita é a escrita mesma, a "escrita em si". (CASTELLO BRANCO, 2004, p.203)

Também em Duras, é possível pensar nesse interior que se lança ao exterior, essa obra que diz eu, mas lança o leitor em um universo estranho que, finalmente, é o da própria escrita. Em *Um sopro de vida* e *Emily L.*, essa encenação é explicitada pelas personagens escritoras — esse ela que não deixa de ser eu, mas no que o sujeito tem de exterioridade em si mesmo.

No segundo capítulo, “Escrever apesar do desespero. Não: com desespero”, concentro-me na obra de Marguerite Duras e, sobretudo, no livro *Emily L.* Começo por procurar, nos textos em que ela fala da própria escrita, esse feminino. Em *Boas Falas*, *Escrever* e *Les lieux de Marguerite Duras*, essa feminilidade aparece associada a uma certa escrita: “*Apenas os loucos conseguem escrever completamente. É isto. ‘Qualquer um é mais misterioso que um escritor’. Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isto também.*” (DURAS, 1974, p.38)

A escrita estaria, pois, ligada ao feminino e à loucura, em alguma medida. Quando Marguerite Duras fala da sua escrita, e da mulher na escrita, aparecem frequentemente menções, implícitas e explícitas, ao historiador Jules Michelet. Identificado por ela como uma das grandes leituras da sua vida, também em Michelet é possível traçar uma certa imagem do feminino que o liga à escrita e a todas as suas contradições. Assim, busquei mostrar em que medida essa mulher de Michelet aparece na escrita de Duras e, sobretudo, no seu pensamento sobre sua própria escrita.

Foi a partir desse feminino que se construiu no próprio texto e intertexto que voltei às inquietações teóricas sobre a modernidade literária e a escrita feminina. Uma frase em particular de Duras, quando ela comenta o texto que Lacan escreveu sobre ela, foi particularmente importante para a leitura que desenvolvi:

E mesmo aquilo que Lacan disse a respeito do livro, eu nunca cheguei a entender direito. Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe”. Esta frase tornou-se para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. (DURAS, 1994, p.19)

Minha leitura propõe o feminino como esse “direito de dizer” da mulher que escreve à beira do abismo. Um direito de dizer na e pela ignorância. É também do saber em fracasso que se trata na imagem da *mise en abyme*, tomada como método para ler as obras de Clarice e Duras. Em Marguerite Duras, o encadeamento de histórias dentro de histórias aparece, muitas vezes, a partir do diálogo. Em *Moderato cantabile*, livro de 1958, dois desconhecidos conversam em um bar sobre um crime que aconteceu naquela mesma rua: eles não sabem nada sobre esse assassinato, mas não param de falar sobre ele, abrindo, nessa fala, outras narrativas. O leitor e os personagens se perdem: não se sabe se falam da mulher morta, ou de Anne Desbaresdes, a que fala sobre essa morte.

Yann Andréa Steiner começa com a história do encontro entre Duras e Yann, um homem que foi seu amante, a qual é intercalada a cenas de um menino na praia, em colônia de férias, que conhece uma monitora. Esta, por sua vez, lhe narra uma história sobre um tubarão. O que acontece é uma porosidade entre as camadas de ficção: Duras se lembra da história da monitora, que, por sua vez, se lembra da história sobre o tubarão e David. Lembrança, invenção, suposição se confundem nesse abismo narrativo.

Ao fim de *Yann Andréa Steiner*, as histórias não mais se intercalam de capítulo em capítulo, mas de parágrafo em parágrafo, até que desapareçam os limites: “Eu não sei mais nada sobre as diferenças entre o fora e o dentro da criança, entre aquilo que o cerca e aquilo que o mantém em vida, e aquilo que o separa dessa vida” (...) ¹ (DURAS, 1992, p.112)

A *mise en abyme* durasiana é esse caleidoscópio vertiginoso em que não é possível distinguir o interior do exterior. Não que essas histórias se igualem ou deem sentido uma à outra: no fim das contas, não dizem nada além da impossibilidade de dizer aquilo que está no cerne de todas elas. E, no entanto, elas olham para a inevitabilidade desse limite de lugares diferentes: é exatamente a imagem que Lucia Castello Branco evoca ao falar da pintura em abismo, como algo que se repete infinitamente, do mesmo modo e, contudo, sempre dando a ver um detalhe outro.

¹ Ao longo deste trabalho, sempre que o original aparecer em nota de rodapé, trata-se de tradução nossa. Tradução de: “Je ne sais plus rien des différences entre le dehors et le dedans de l'enfant, entre ce qui l'entoure et ce qui le garde en vie, et ce qui le sépare de cette vie (...)”

Também em *Emily L.* é a partir do diálogo e da suposição que esse abismo se abre: um casal de escritores conversa em um café, em Quillebeuf. A relação deles parece estar no fim, o diálogo é preenchido por silêncios, hesitações e alguns comentários sobre a própria escrita:

— Por que escrever essa história?

— Eu não tenho nada para escrever, fora isso. Eu acho que é a nossa história que me impede de escrever outra coisa. Mas é falso. Nossa história, ela não estará em nenhuma parte, ela nunca será totalmente escrita.² (DURAS, 2008, p.55)

A narradora começa, aos poucos, a notar a presença de um casal de ingleses: um Capitão da marinha e sua mulher. O diálogo com seu interlocutor desliza, então, para suposições sobre a vida desse casal, e sobretudo dessa mulher, Emily L. Como a narradora, ela escreve. A *mise en abyme* ganha, pois, em *Emily L.*, uma dimensão ainda mais vertiginosa, pois é o próprio abismo da escrita que ali se desdobra, na imagem dessas narradoras-escritoras.

No terceiro capítulo, “Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego”, pretendi traçar uma busca semelhante na obra de Clarice Lispector; ou seja, começar pelo feminino em comentários, entrevistas e na própria ficção da autora. Ao contrário de Duras, Lispector parece não reivindicar explicitamente um feminino na escrita, sobretudo em entrevistas:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. (LISPECTOR, 1999a, p.59)

Contudo, na sua ficção, é inegável que há algo do feminino durasiano, cujas contradições são a própria força. Nesse sentido, escolhi como ponto que desencadeia e expõe essas tensões do feminino o conto “A quinta história”, publicado no livro *A legião estrangeira*. Pretendi mostrar que, nesse conto, desenha-se uma poética da obra de Clarice que passa por um certo feminino e, sobretudo, pelo abismo interminável da escrita.

Escrita que também toca, aqui, o lugar da ignorância e da vertigem: em Clarice, há uma consciência agônica da insuficiência da escrita para chegar à *coisa em si* e, contudo, ela continua girando em torno desse abismo. Flávia Trocoli, em *A inútil paixão do ser*, retoma

² — Pourquoi écrire cette histoire ?

— Je n’ai rien à écrire, autrement. Je crois que c’est notre histoire qui m’empêche d’écrire autre chose. Mais c’est faux. Notre histoire, elle ne sera nulle part, elle ne sera jamais tout à fait écrite.

uma imagem que Antonio Candido usou para falar de *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice: o suplício de Tântalo:

Para Antonio Candido, o primeiro romance de Clarice Lispector é uma versão do mito de Tântalo. Vinte anos mais tarde, G.H. admitirá que, dessa busca, ela volta com as mãos vazias, numa outra forma de aludir ao suplício de Tântalo. Na *Odisseia*, em sua passagem pelo Inferno, Ulisses vê Tântalo dentro de um lago com água até o queixo, mas "sedento, não tocava nela" (Homero 2011, p. 351). Árvores altas deixavam pender os frutos sobre sua cabeça e, ao tentar alcançá-los, o vento as arremessava para as nuvens sombrias. Localizadas a busca e a impossibilidade, eu diria que está delineada a divisão que permeará toda a obra clariciana: por um lado, procura-se o coração selvagem antes das palavras, por outro, procura-se a palavra que diga da proximidade desse coração. Nem só coração, nem só palavra, eis o drama da heterogeneidade que a barra disjuntiva. (TROCOLI, 2015, p.32-33)

Nem só coração, nem só palavra: Clarice é atravessada por essa tensão, que me interessa sobretudo em *Um sopro de vida*, livro em que a cena da escrita é descortinada — não sem opacidade. No livro, duas vozes se alternam: a do Autor e a de Ângela, personagem por ele criado:

AUTOR.- Ei-la falando como se fosse comigo mas fala para o ar e nem sequer para si mesma e só eu aproveito do que ela fala porque ela é de mim para mim.
Ângela é o meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra. (LISPECTOR, 2020b, p. 40)

Tanto Ângela quanto o Autor escrevem, e é esse gesto que vai construir a trama do abismo: da escrita, da identidade. Ângela é esse *além-escritura*, esse fruto sempre arremessado para as nuvens quando se tenta tocá-lo. O Autor tenta alcançá-lo, ao inventar Ângela. E, contudo, ela também escreve, afasta ainda *o coração selvagem antes das palavras*. O Autor e Ângela não representam cada lado do dilema clariciano: os deslizamentos nessa trama caminham para uma indistinção entre eles, uma encenação desse gesto infinito — a escrita, seu tormento, a “cruz que doloridamente se carrega”.

Por fim, à guisa de conclusão, evoco outros textos de Clarice e Duras para fazer continuar a trama de leitura que aqui propus, e que está longe de se esgotar. Colocar uma obra em frente a outra como quem coloca um espelho em frente ao outro: não procurando o reflexo, mas os detalhes infinitos que ali se multiplicam. Os esquecimentos, também.

Com elas aprendi a escutar o silêncio do texto. Espero que algo disso apareça aqui: a minha leitura de mãos vazias. Perseguir o fracasso da escrita não pode acabar senão nisto: mãos vazias. Não como quem fracassa — ao menos não completamente —, mas como quem

hesita. *Não se trata de não ter compreendido nada*³, mas de *a cada leitura ignorar sempre mais adiante*⁴.

Este trabalho acabou sendo esse passo a mais da ignorância, no saber. E sinto que algo aqui se produz, na razão ou fora dela, algo me faz avançar para o centro do abismo — da escrita delas, da minha. Ofereço de mãos vazias esse tormento, esse saber apesar da hesitação; não: na hesitação.

³ CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*, p.147-148.

⁴ DURAS, Marguerite. *Emily L.*, p.153.

1 VIVER EM TORMENTO, ESCREVER EM ABISMO

Mas não se trata de modo algum de viver e escrever, mas de viver-escrever; e escrever — é viver.

Marina Tsvetáieva

Marguerite Duras e Clarice Lispector são escritoras cujas obras giram em torno da própria escrita. Em ambas, há um movimento em direção à escrita, naquilo que ela possui de mais fugidio e oblíquo. Nos textos que serão analisados neste trabalho, isso se materializa na presença de uma personagem (por vezes narradora, por vezes nem tanto) que se coloca também como escritora. Neste trabalho, objetiva-se pensar, então, essa encenação da escrita como ponto de tensão culminante na obra dessas mulheres, sobretudo a partir da imagem da estrutura em abismo.

Tanto *Um Sopro de Vida*, de Clarice, quanto *Emily L.*, de Duras, são obras de maturidade. *Um Sopro de Vida* é uma obra póstuma, publicada em 1978, um ano após a morte da autora, organizada por sua amiga Olga Borelli. Já *Emily L.* foi publicado em 1987, pouco antes de Duras entrar em coma devido a complicações do alcoolismo. Ela se recupera do coma, e continuará a escrever até a sua morte, em 1996.

A escrita como sombra na própria escrita: em Clarice, o seu primeiro romance já é marcado por esse espectro da criação. Joana: escritora? De toda forma, a personagem é tocada pela sensibilidade terrível daqueles que percebem a vida como se recebe um choque, como bem percebe Flávia Trocoli⁵:

Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? Palavras muito puras, gotas de cristal. *Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer; onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? Utilizar-se como corpo e alma em proveito do corpo e da alma? Ou transformar sua força em força alheia? Ou esperar que de si mesma nasça, como uma consequência, a solução? Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?* (LISPECTOR, 2019, p.66, grifos nossos)

Joana tem a forma, e ela quer dizer. Não é esse o dilema da escrita com que se debate a própria Clarice, a própria Duras? A escrita como um grito que tenta se extrair da vida, mas

⁵ TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser*.

que acaba por provir da matéria orgânica que a forma. Duras fala dessa “coisa engraçada”, a escrita, em sua célebre aparição no programa *Apostrophes*:

É uma coisa engraçada, a escrita. Por que a gente se duplica nisso, a gente se duplica nessa outra visão do real, por que todo tempo esse caminho em direção à escrita, colada na vida? E do qual não se pode absolutamente se extrair. Eu falei muito disso. E, bom, eu não sei o que é isto, a escrita. Eu não sei. Eu falei muito pensando saber. E, bom, me importunavam, eu dei informações. Eu dei informações sobre a escrita, mas saber do que isso procede essencialmente, eu não sei. Eu não sei.⁶ (INA CULTURE, 2021)

“Deve-se dizer: não se pode. E se escreve” (DURAS, 1994, p.47), diz Duras em *Escrever*. “Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável.”(LISPECTOR, 1999d, p.31), diz Clarice em “Um degrau acima”. Esse impulso sempre quase-ali da não-escrita, de interromper o gesto da mão sobre o papel. Para Blanchot, é a mão que interrompe o gesto que de fato escreve: nessas mulheres, é esse movimento limítrofe que está em cena:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão "doente" que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertencia à sombra e ela própria é uma sobra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante. (BLANCHOT, 1987, p.15-16)

A escrita é tormento: a *Nossa Senhora dos Tormentos*⁷, que exige existir na sua impossibilidade. Para Lucia Castello Branco, que pensa sobre o tormento da escrita a partir de um trecho de Clarice Lispector, o texto de Duras nasce do tormento e nele fica:

"Tormento: ato ou efeito de atormentar; tortura, aflição, desgraça", nos dizem os dicionários. "Atormentar: infligir tormentos a; afligir, torturar; mortificar-se" Algumas escritas situam-se neste ponto: o da mortificação. Não todas — algumas. E aí não parece haver saída, pois não se trata, como bem observa Blanchot, do instante da minha morte, mas de um *estar a morrer*, infinitamente, no texto. Alguns textos, nascidos desse tormento, são capazes de esquecê-lo, por alguns instantes, para escreverem justamente o que escaparia ao tormento da escrita. Outros não. Outros, nascidos também do tormento, são incapazes de não escrever o tormento, situando-se nesse ponto de impasse tão bem circunscrito por Marguerite Duras, em *Escrever*. (CASTELLO BRANCO, 2011, p.77-78)

⁶ C'est un drôle de truc, l'écriture. Pourquoi on se double de ça, on se double d'une autre vision du réel, pourquoi tout le temps ce cheminement de l'écrit, à côté de la vie ? Et duquel on ne peut absolument pas s'extraire. J'ai beaucoup parlé de ça. Et puis je sais pas ce que c'est, l'écriture. Je sais pas. J'ai beaucoup parlé en croyant savoir. Et puis on me harcelait, j'ai donné des renseignements. J'ai donné des renseignements sur l'écrit, mais savoir de quoi ça procède essentiellement, je ne sais pas. Je ne sais pas.

⁷ CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de Letras*, p.82.

O ponto de impasse ao qual Castello Branco se refere, o grito desse texto nascido do tormento e incapaz de esquecê-lo:

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizer: não se pode.
 E se escreve. (DURAS, 1994, p.47)

A escrita de Clarice e de Duras é essa que vive no tormento. Mas de que vida se trata? Essa escrita, “sempre colada na vida” [outra]. Tanto Clarice quanto Duras transitam nesse terreno — também atormentado — de viver dentro e fora do texto:

Aqui, nesse movimento em direção a um suposto interior — a vida, o orgânico, o visceral —, movimento comum aos textos de Clarice, um gesto em direção ao exterior já se desenha: o gesto da letra, em direção à escritura-sopro de Clarice. Começamos, então, por retrazar um certo percurso lispectoriano, em direção à “escrita de si”, antes de começarmos a reconstituir o percurso que desse “em si” mesmo se deriva: “escrita fora de si”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p.203)

Nesse trecho, Lucia Castello Branco fala de *Um Sopro de Vida*. Pode-se pensar, a partir dele, que essa transição não é apenas hesitação ou alternância, mas que um deriva intimamente do outro. Assim, é preciso pensar em como o visceral penetra o texto de Clarice e de Duras, e como no material da palavra fica o rastro de si, como se dá esse movimento de dentro para fora.

Na obra de Duras, é a partir da publicação do livro *O Amante*, em 1984, que a escritora apresenta, mais explicitamente, sua obra como autobiográfica, embora esse traço já estivesse presente, em alguma medida, em livros publicados décadas antes, como *Uma barragem contra o Pacífico*, de 1950. Como coloca Cleonice Mourão, em “*O Amante de Marguerite Duras ou o corpo cartográfico*”:

Quando, em 1984, Marguerite Duras publica *O Amante*, o sucesso de vendas confirma a ânsia de seus leitores: finalmente uma obra onde a autora se mostra narrando as passagens mais significativas de sua vida. Para um século ávido de confissões, como diz Foucault, essa obra autobiográfica teve o efeito de um repouso: sabemos enfim quem foi e quem é Marguerite Duras. Estava selado o "pacto autobiográfico", na expressão de Lejeune, e a partir daí ficava assegurada a categoria de verdade em torno de um nome que já então era quase um mito. Resta-nos, entretanto, desconfiar dessa "verdade" e não nos deixarmos levar pela ingênua alegria de conhecer a pessoa Marguerite Duras. *O Amante* é antes de tudo a autobiografia de uma escritora, a arqueologia de uma escrita, a possível terra natal de seus fantasmas. (MOURÃO, 1988, p.199-200)

Assim, como nos adverte Mourão, há muito de ficção nesse texto promovido explicitamente por Duras como autobiográfico e é preciso lê-lo, principalmente, sob a ótica de *arqueologia de uma escrita*.

Em uma entrevista a Hélène Cixous, “Sobre Marguerite Duras”, Michel Foucault fala de uma “memória sem lembrança” na obra de Duras:

Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. (CIXOUS; FOUCAULT, 2009, p.357)

Cixous concorda e acrescenta: “Você dizia: memória sem lembranças. É isso. O trabalho que ela faz é um trabalho de perda; como se a perda fosse inacabável; é muito paradoxal. Como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder. Isso sempre caminha nesse sentido.” (CIXOUS; FOUCAULT, 2009, p.358). A memória está sempre em perda, uma perda em abismo — você sempre tem a perder. Em Duras, a memória é esse gesto abismado — que é também o da própria escrita.

Nesse sentido, a obra seria não uma autobiografia; mas uma história da vida duplicada da qual Duras fala na entrevista: uma autobiografia da escrita. Em *Água viva*, Clarice escreve “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 2020a, p.29). Nessas escritoras, há algo, sim, de *bio*, que, contudo, aparece através da encenação da própria escrita.

Afinal, é sempre a esse ponto da reflexão sobre a atividade da escrita que se retorna, nas obras de Clarice em Duras. Porém, se, em Clarice, esse é o motor de sua obra desde o seu primeiro romance, que pode ser lido como poética da criação; Duras parece chegar ao que será a sua literatura mais tarde. Ela mesma o afirma, dizendo que chegou tarde aos livros que gostaria de ter escrito. Segundo ela, essa transição ocorre em 1958, quando ela publica *Moderato cantabile*, quinze anos depois do seu primeiro romance. Um texto ao qual ela se refere em uma entrevista como “o romance do fracasso do romance”⁸ inaugura, pois, uma era dessa escrita da escrita, da sua busca, da sua inevitável ruína.

Moderato cantabile é um ponto de tensão particularmente interessante para esta leitura de Duras, pois é nele que a escritora inaugura algo que virá a ser um *topos* da sua obra: uma estrutura em abismo. A partir de diálogos entre personagens, cria-se outro universo ficcional. Esse “romance do fracasso do romance” se constrói na repetição, na *mise en abyme*.

⁸Ela o diz em uma entrevista a Étienne Lalou, em 1958, na emissão “Le goût des livres”.

Pretende-se, pois, neste trabalho, ler essas estruturas em abismo, como faz Lucia Castello Branco em *O que é a psicanálise literária?*, como materialização de uma ficção em fracasso, de um saber em fracasso e, em alguma medida, de uma subjetividade em fracasso:

Talvez fosse mais interessante pensarmos, como Lacan fala em *lituraterra*, que a psicanálise e a literatura, ou a psicanálise e a leitura, só podem funcionar bem se elas funcionarem como saber em fracasso. E, quando se diz saber em fracasso, ele reitera, não se trata da mesma coisa que o fracasso do saber. Saber em fracasso, quando vocês escutarem isso, escutem como “estrutura em abismo”. O que é uma estrutura em abismo? Aquele quadro do Velázquez, não é? O pintor que pinta o pintor que pinta o pintor... Fui estudar nessa época sobre isso, porque há a estrutura em abismo considerada clássica, que é toda proporcional; e há a estrutura em abismo em que às vezes, quando o ângulo se coloca um pouco diferente, no pedacinho menorzinho, você vê o detalhe. A tendência é pensarmos que a imagem vai diminuindo, diminuindo, mas às vezes não é só um detalhe que você vê amplificado, você vê alguma coisa que, no quadro maior, não aparecia, porque o ângulo mudou. Esses dias, aqui, tentando fotografar a lua, eu tive muito essa sensação, porque às vezes eu via meu reflexo, às vezes eu via a casa projetada na lua e às vezes eu via a lua. Então, tudo depende muito do ângulo e dos espelhamentos que acontecem aí. Talvez o mais interessante não seja nem a leitura no amor amalgamado, nem a leitura no ódio, ou no amódio, mas a leitura no amor em fracasso, como se diz “saber em fracasso”. (CASTELLO BRANCO, 2022, p.30)

Essa escrita dentro de escrita — “quadro de um quadro”, “romance do fracasso do romance” — é esse movimento de repetição diferente, que faz ver diversos ângulos. A própria formulação de Duras — “romance do fracasso do romance” — deve aqui ser tomada com um certo distanciamento, uma vez que se trata de um saber em fracasso, e não um fracasso do saber, como precisa Lucia Castello Branco nesse trecho e Lacan em *Lituraterra*:

Contrasto, endereçando a eles, verdade e saber: é na primeira que eles prontamente reconhecem seu ofício, enquanto, na berlinda, é pela verdade deles que espero. Insisto em corrigir meu tiro por um saber em xeque — tal como se diz figura em abyme —, o que não é o xeque, o fracasso, do saber. Tomo então conhecimento de que há ali quem se julgue dispensado de dar mostras de qualquer saber. (LACAN, 2003, p.17-18)

Nesse sentido, seria possível pensar em um romance em fracasso, um romance que se abre à descida espiralada em abismo, que pode atingir uma espécie de avesso do romance, sem contudo entrar no terreno do fato. O saber em fracasso, como a estrutura em abismo, é uma espiral em que a escrita cai. A tensão do autobiográfico também pode ser pensada assim, como ponto de vertigem nesse abismo que coloca tudo em dúvida. Como quem fotografa a lua e às vezes se vê no reflexo, Clarice e Duras “fotografam” o instante da escrita — tão fugidio quanto a imagem da lua, que nunca aparece, na foto, como a vemos — e, nesse

processo, encenam um *dublê*⁹ de si mesmas, visível apenas sob alguns ângulos. O abismo escrito é uma forma de dar a ver o tormento da escrita na própria escrita. E, nessa queda espiralada, por vezes se cai *em si*, mas esse lugar já é um *fora de si*.

As tensões ligadas às figuras do masculino e do feminino na escrita podem também ser pensadas nessa imagem. Na origem desse abismo, a mulher escreve. E, no reflexo dessa escrita, às vezes se vê como mulher, às vezes como homem, às vezes como nada — como *it*, para usar o termo de Clarice em *Água viva*.

1.1 Clarice, Ângela: pulsar nas veias da escrita

Um Sopro de Vida (Pulsações) é uma obra póstuma de Clarice Lispector, formada por fragmentos escritos desde 1974 e organizados por Olga Borelli, amiga da escritora, após sua morte. É difícil saber em que medida o texto final é de Clarice e em que medida se faz sentir a editora e organizadora Olga Borelli. Como coloca o seu biógrafo, Benjamin Moser, mais do que um livro publicado após a morte, ele acaba sendo um livro escrito após a morte: “É o tipo de paradoxo misterioso em que ela sempre se moveu, e foi exatamente o que ela antecipou e pretendeu ao escrevê-lo” (MOSER, 2009, p.515).

De fato, *Um Sopro de Vida (Pulsações)* se apresenta como um texto estilhaçado no próprio projeto literário que ele anuncia:

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas. (LISPECTOR, 2020b, p.19)

Um livro em ruínas, ou antes, pulsações sobre um livro em ruínas (o romance do fracasso do romance?), *Um Sopro de Vida* coloca em primeiro plano a questão da escrita e da criação. Ângela, a personagem-escritora, criada pelo Autor, diz:

ÂNGELA.- Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.

⁹Na entrevista ao programa *Apostrophes*, Duras usa o verbo “se doubler”, em francês, definido como “Comportar um outro aspecto, um duplo aspecto”, no dicionário *Larousse*. O exemplo do dicionário consultado é: “C’est un érudit qui se double d’un artiste”, ou seja, algo como “Ele é um erudito e, complementarmente, um artista”. Nesse exemplo, contudo, é perceptível que a tradução não dá conta do sentido original do duplo, do complementar. Na citação da entrevista, o verbo “se duplicar” resolveu essa questão, mas não se trata, precisamente, disso. Assim, uso aqui a palavra *dublê* (em vez de *duplo*, por exemplo) para, à guisa de tradução, evocar essa expressão em francês (“se doubler de”) com uma palavra do português de mesma etimologia (segundo o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*).

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. (LISPECTOR, 2022, p.55-56)

E é isso que faz Clarice, nesse texto: cria um quadro de um quadro, da sua própria criação literária, ao projetar-se tanto em Ângela quanto no Autor, em um jogo de espelhos ambíguo. Há aqui, pois, a ideia da escrita em abismo, como escrita encenada. E o que se encena não é o resultado — o livro —, mas a própria escrita: as *nervuras* da tela. Ângela, que pinta e escreve — como Clarice, que pintou alguns quadros nos anos finais de sua vida —, idealiza esse quadro do quadro, cuja realização dispensa qualquer conhecimento técnico. É esse também o ideal de escrita que se delineia em *Um sopro de vida*: como moldura em torno da ignorância.

O narrador masculino — denominado apenas como “Autor” — se desdobra na personagem que ele cria, Ângela. Essas duas vozes se alternam na obra, que expõe a nudez do processo de escrita — a do “Autor” e a de “Ângela”. Fugindo a estruturas narrativas estanques, o enredo da obra é pouco delimitado: ela é composta de quatro partes: uma inicial não intitulada, seguida de “O sonho acordado é que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado” e “O livro de Ângela”. Em todas elas, alternam-se as vozes do narrador e da personagem por ele criada, contendo sobretudo reflexões metaliterárias, de modo que a obra é antes uma *mise à nu* do processo de escrita do que uma narrativa propriamente dita — um quadro a partir da observação da nervura da tela, em detrimento da escolha de um tema a ser retratado.

Ângela Pralini, antes de ser a personagem-escritora de *Um Sopro de Vida*, foi a protagonista do conto “A partida do trem”, publicado em *Onde estivestes de noite*, em 1974 (ano de início da escrita do romance póstumo, segundo Olga Borelli). Nesse texto, Ângela embarca e espera a partida do trem, sentada de frente a uma senhora de 77 anos, Dona Maria Rita Alvarenga. Ângela e a velha compartilham o trajeto, ambas em direção a uma fazenda — a dos tios e a do filho, respectivamente. Não trocam muitas palavras, mas a autora intercala pensamentos das duas mulheres, de modo que há um entrelaçamento dessas duas experiências de fuga, para viver “longe da ‘public relations’” (LISPECTOR, 1999c, p.33), como pensa dona Maria Rita:

A velha fingia que lia jornal. Mas pensava: seu mundo era um suspiro. Não queria que os outros a acreditassem abandonada. Deus me deu saúde para eu viajar só. Também sou boa de cabeça, não falo sozinha e eu mesma é que tomo banho todos os dias. Cheirava a água de rosas murchas e maceradas, era o seu perfume idoso e mofado. Ter um ritmo respiratório, pensou Ângela da velha, era a coisa mais bela que ficara desde que dona Maria Rita nascera. Era a vida.

Dona Maria Rita pensava: depois de velha começara a desaparecer para os outros, só a viam de relance. Velhice: momento supremo. Estava alheia à estratégia geral do mundo e a sua própria era parca. Perdera os objetivos de maior alcance. Ela já era o futuro. (LISPECTOR, 1999c, p.24-25)

Não há ainda nesse conto Ângela-escritora, embora a personagem já apareça como alguém de uma sensibilidade particular, em oposição ao seu amante, Eduardo, que ela acaba de deixar. Aqui, desenha-se já uma dicotomia entre o pensamento estruturado, filosófico, intelectual — na figura do homem — e o instinto poético espontâneo — na figura da mulher:

Eduardo ouvia música com o pensamento. E *entendia* a dissonância da música moderna, só sabia *entender*. Sua inteligência que a afogava. Você é uma temperamental, Ângela, disse-lhe ele uma vez. E daí? Que mal há nisso? Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem. Minha prova também é dona Maria Rita, aí defronte. Prova de quê? Sim. (LISPECTOR, 1999c, p.25, grifos da autora)

Eduardo aparece, pois, como o filósofo, o intelectual completamente surdo à experiência orgânica — feminina? — de Ângela:

Você é o deserto, e eu vou para a Oceania, para os mares do Sul, para as ilhas Taiti. Se bem que estragadas pelos turistas. Você não passa de um turista, Eduardo. Vou para a minha própria vida, Edu. E digo como Fellini: na escuridão e na ignorância crio mais. A vida que tinha com Eduardo tinha cheiro de farmácia nova recém-pintada. Ela preferia o cheiro vivo de estrume por mais nojento que fosse. (LISPECTOR, 1999c, p.30-31)

Ângela intercala esses pensamentos sobre Eduardo, sobre sua inteligência insuportável, com pensamentos sobre a velha. Não há uma comparação que se forma explicitamente, mas ela parece dizer: há mais vida em dona Maria Rita do que em seus livros, Eduardo. “A prova que sou está nesta partida do trem. Minha prova também é dona Maria Rita, aí defronte.”

Sou uma fonte, pensou Ângela, pensando ao mesmo tempo onde pusera o lenço de cabeça, pensando se o cachorro tinha tomado o leite que lhe deixara, nas camisas de Eduardo, e no seu extremo esgotamento físico e mental. E na velha dona Maria Rita. “Nunca vou esquecer teu rosto, Eduardo.” Era um rosto um pouco espantado, espantado com sua própria inteligência. Ele era um ingênuo. E amava sem saber que estava amando. Ia ficar tonto quando descobrisse que ela fora embora, deixando o cachorro e ele. Abandono por falta de nutrição, pensou. Ao mesmo tempo pensava na velha sentada defronte. Não era verdade que só se pensa um pensamento único. Era, por exemplo, capaz de escrever um cheque perfeito, sem um erro, pensando na sua vida, por exemplo. Que não era boa mas enfim era sua. Sua de novo. Sua de

novo. *A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem. Só adivinho através de uma veemente incoerência. Para meditar tirei-me antes de mim e sinto o vazio. É no vazio que se passa o tempo. Ela que adorava uma boa praia, com sol, areia e sol. O homem está abandonado, perdeu o contato com a terra, com o céu. Ele não vive mais, ele existe. O ar entre ela e Eduardo Gosme era de emergência. Ele a transformara numa mulher urgente. E que, para manter acordada a urgência, tomava drogas excitantes que a emagreciam cada vez mais e tiravam-lhe a fome. Quero comer, Eduardo, estou com fome, Eduardo, fome de muita comida! Sou orgânica!* (LISPECTOR, 1999c, p.30)

É essa Ângela: mulher da desordem, com fome de muita comida, que aparece novamente em *Um Sopro de Vida*, mas agora com uma nova característica: Ângela é escritora. Em *Um Sopro de Vida*, essa oposição entre o elemento masculino e feminino esboçada no conto “A partida do trem” se complexifica. Afinal, enquanto Eduardo é construído no conto como completamente surdo à sensibilidade da experiência feminina, o Autor no romance experimenta uma espécie de reverência admirada em relação à “contínua oração” (LISPECTOR, 2020b, p.30) em que Ângela vive.

Além disso, no romance, o narrador masculino é o criador de Ângela, e as suas vozes se misturam e se confundem, em um jogo narrativo de espelhos que não deixa de fora a própria Clarice. Em “A partida do trem”, há uma referência explícita a um texto de Clarice:

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! porta! de saída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero. Ângela se disse como se se mordesse raivosamente: tem que haver uma porta de saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita. (LISPECTOR, 1999c, p.32)

O texto em questão é “À procura de uma dignidade”, também publicado em *Onde estivestes de noite*. Esse conto abre o livro e é imediatamente sucedido por “A partida do trem”. Nele, a Sra. Jorge B. Xavier, de 70 anos, perde-se no Estádio Maracanã, à procura de uma conferência, depois perde-se no táxi de volta para casa, e termina na frente do espelho pensando sobre o cantor Roberto Carlos, sobre seu desejo por ele — sensual, jamais espiritual. A atmosfera de vertigem é constante no conto, à medida que o leitor acompanha a velha em labirintos. “Não haveria porta de saída?”, ela se indaga ainda dentro do Maracanã, antes de perceber que a conferência que buscava não ocorria ali. Quando encontra um homem, ele a ajuda facilmente a achar os portões do estádio:

Achou finalmente o homem, ao dobrar de uma esquina. E falou-lhe com voz um pouco trêmula e rouca por cansaço e medo de ter vã esperança. O homem

desconfiado concordou mais do que depressa que era melhor mesmo que ela fosse embora para casa e disse-lhe com cuidado: “A senhora parece que não está muito bem da cabeça, talvez seja esse calor esquisito.”

Dito isto, então simplesmente o homem entrou com ela no primeiro corredor e na esquina avistavam-se os dois largos portões abertos. Apenas assim? tão fácil assim? Apenas assim.

Então a senhora pensou sem nada concluir que só para ela é que se havia tornado impossível achar a saída. A Sra. Xavier estava apenas um pouco espantada e ao mesmo tempo habituada. Na certa cada um tinha o próprio caminho a percorrer interminavelmente, fazendo isto parte do destino, no qual ela não sabia se acreditava ou não. (LISPECTOR, 1999c, p.12)

Só para ela é que se havia tornado impossível achar a saída. Essa condição impossível da prisão particular da mulher velha é a que vemos também em Maria Rita, sob o olhar de Ângela. A Sra. Xavier, como Ângela, está “fora da cultura”: quando finalmente chega na conferência, está cansada demais para entrar:

Então viu que se cansara para além das próprias forças e quis ir embora, a conferência era um pesadelo. Então pediu a uma senhora importante e vagamente conhecida e que tinha carro com chofer para levá-la em casa porque não estava se sentindo bem com o calor estranho. O chofer só viria daí a uma hora. Então a Sra. Xavier sentou-se numa cadeira que tinham posto para ela no corredor, sentou-se empertigada na sua cinta apertada, fora da cultura que se processava defronte na sala fechada. De onde não se ouvia som algum. Pouco lhe importava a cultura. E ali estava nos labirintos de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora. (LISPECTOR, 1999c, p.13)

À guisa de clímax, pois, segundo a Sra. Xavier, “na minha vida nunca houve um clímax como nas histórias que se leem. O clímax era Roberto Carlos.” (LISPECTOR, 1999c, p.18); o conto nos leva ao confronto com o espelho, momento em que a protagonista tenta achar em si algo além da matéria:

Por fora — viu no espelho — ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada.

Então procurou um pensamento que a espiritualizasse ou que a esturricasse de vez. Mas nunca fora espiritual. E por causa de Roberto Carlos a senhora estava envolta nas trevas da matéria onde ela era profundamente anônima.

De pé no banheiro era tão anônima quanto uma galinha. (LISPECTOR, 1999c, p.17)

Ângela, Maria Rita, a Sra.Xavier — Clarice? —: mulheres envoltas nas trevas da matéria, anônimas. O fio que liga o conto “À procura de uma dignidade” ao “A partida do trem” e, finalmente, ao romance *Um Sopro de Vida* faz pensar nessa treva da matéria como a própria escrita. Nesse labirinto vertiginoso de espelhos, a matéria suplanta a inteligência; o anonimato, a confissão. Benjamin Moser, na introdução da biografia de Clarice, comenta a estranha aura de mistério em torno de sua vida:

O que torna tão peculiar essa teia de contradições é que Clarice Lispector não é uma figura nebulosa, conhecida a partir de fragmentos de antigos papiros. Ela morreu há pouco mais de trinta anos. Muitas das pessoas que a conheceram bem ainda estão vivas. Foi alguém de destaque praticamente desde a adolescência, sua vida foi documentada à exaustão na imprensa, e deixou uma extensa correspondência. Ainda assim, poucos grandes artistas modernos são, em essência, tão pouco familiares quanto ela. Como pode permanecer tão enigmática uma pessoa que viveu numa grande cidade do Ocidente, no meio do século XX, que deu entrevistas, morou em grandes prédios de apartamentos e viajou de avião? (MOSER, 2009, p.14-15)

E, contudo, lá está ela, Clarice, sempre que aparece Ângela. Se, em “A partida do trem”, ela foi escritora (outra), comentada pela personagem, em *Um Sopro de Vida*, Ângela passa a ser a autora dos livros — reais — de Clarice. Olga Borelli, falando sobre a amiga, diz: “O acontecimento maior, o ‘fato notável’, para ela, sempre foi o Texto” (BORELLI, 1981, p.99). Talvez por isso esse paradoxo do anonimato e da confissão aparecem na leitura dos seus textos: há, ali, uma Clarice, mas a da matéria anônima da palavra. Ela pulsa nas veias da escrita.

A paralisia pode transformar uma pessoa em coisa? Não, não pode, porque essa coisa pensa. Estou precisando urgentemente de nascer. Está me doendo muito. Mas se eu não saio dessa, sufoco. Quero gritar. Quero gritar para o mundo: Nasci!!!
E então eu respiro. E então eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo. Porque é óbvio que a coisa está urgentemente pedindo clemência por exagerarmos o seu uso. Mas se estamos numa época de mecanicismo, damos também o nosso grito espiritual.
O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.
Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920. (LISPECTOR, 2020b, p.113)

Ângela quer gritar para o mundo “Nasci!!!”, enquanto a Sra. Xavier diz, “com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saííida!” (LISPECTOR, 1999c, p.18). Também nesse trecho, a coisa briga com o pensamento (o feminino com o masculino?).

Outra semelhança entre Ângela e Clarice é o cachorro Ulisses e o luto da mãe, ambos, curiosamente, abordados no mesmo parágrafo de “A partida do trem”:

Como viver magoava. Viver é ser como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com Ulisses de Joyce. Eu tentei ler Joyce mas parei porque ele era chato, desculpe, Eduardo. Só que um chato genial. Angela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando

ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo paralítica. (LISPECTOR, 1999c, p.34)

A referência sutil à mãe, apenas algumas linhas, não deixa dúvidas, contudo, da sua relação com a própria Clarice, que viveu a infância com sua mãe paralisada, devido a uma doença cujas causas não são claras. “Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade”: no caso de Clarice, isso aconteceu pouco antes de ela completar dez anos, em setembro de 1930. Segundo Nádya Battella Gotlib — biógrafa e estudiosa da obra de Clarice —, esse caráter incerto da doença da mãe afetou a filha, que por vezes acreditou ser a origem desse mal¹⁰:

E a mãe, Marieta, fica sempre em casa, paralisada por causa da doença. Segundo Clarice, a doença aconteceu “por causa do meu nascimento”. (...) Há outra versão, que passam para a menina Clarice. “Eu morri de sentimento de culpa quando eu pensava que eu tinha feito isso quando nasci, mas me disseram que eu já tinha nascido. Não: que ela já [...] era paralítica”.

Não se fica sabendo ao certo se a doença teria sido provocada, ou pelo menos agravada, pelo parto. Mas, de qualquer forma, Clarice recebe o impacto da doença da mãe como algo que se relaciona com sua própria existência como filha. (GOTLIB, 2013, p.57-59)

Já no distanciamento em relação a Joyce, pode-se pensar nas vezes em que Clarice foi comparada a ele, e como isso não a agradava. Sabe-se que, por sugestão do amigo Lúcio Cardoso, ela colocou como epígrafe de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, uma citação de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”:

Esta se tornou a epígrafe do livro, o que, ao lado do uso ocasional do método do fluxo de consciência, levou certos críticos a descrever o livro como joyciano. A comparação aborreceu Clarice. “Descobri essa legenda, o título do livro e o próprio Joyce quando o livro estava bem pronto. Escrevi-o em oito ou nove meses, enquanto estudava, trabalhava, e noivava — mas ele não tem influência direta do estudo, do noivado, de Joyce, do trabalho.” (MOSER, 2009, p.190-191)

¹⁰ Benjamin Moser avança a hipótese de que a mãe sofria de sífilis, contraída em um suposto estupro que teria ocorrido durante os *progroms* — ataques à população judia da Ucrânia. Segundo ele, na época, acreditava-se que uma gravidez curaria essa doença e que foi esse o motivo da concepção de Clarice. Contudo, não há como comprovar essa hipótese, baseada somente na frequência de violências sexuais durante esses ataques e em um trecho da crônica “Pertencer”, de Clarice, em que ela diz ter nascido com a missão de curar a mãe: “Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher da doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe.” (LISPECTOR, 1999a, p.111). Em se tratando de Clarice e de sua complexa relação com a ficcionalidade, mantida mesmo no espaço aparentemente mais “transparente” da crônica, concluir daí de qual doença se tratava e a sua origem é uma extrapolação criticada por especialistas, como Benjamin Abdala Junior (2010) em “Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos.”

Nessa fala de Clarice, a concepção de escrita faz pensar no que diz Duras, sobre a vida duplicada. A escrita como algo colado na vida, que caminha lado a lado, mas que não depende dela — ou ao menos não diretamente. Assim, a evocação desses fatos biográficos não se justifica pela tentativa vã de reduzir a obra a essas anedotas, mas antes a de mostrar a complexidade na teia que liga vida e obra no próprio texto dessas escritoras: de ligar orgânico e inorgânico, de pensar em como a escrita de si se transforma em “escrita fora de si”, nas palavras de Lucia Castello Branco.

Em *Um Sopro de Vida*, o movimento que faz essa transição entre escrita de si e escrita fora de si é a colocada em cena do próprio gesto de escrita, por meio não apenas de uma personagem-escritora (Ângela), mas do desdobramento em duas vozes: a de Ângela e a do narrador. Também o seu último livro publicado, *A Hora da Estrela*, escrito simultaneamente a *Um Sopro de Vida*, traz essa duplicação, no célebre duo Macabéa e Rodrigo S.M. O movimento do dentro para fora parece se fazer, pois, na *mise en abyme*; esse lugar que coloca em vertigem a subjetividade, ao insistir no presente da escrita, no fracasso dela. Ao querer fazer “um quadro de um quadro”, o que resta à Ângela é nenhum quadro, mas essa repetição, enquadrada.

Desde Joana, há um conflito essencial na narrativa de Clarice Lispector: um dilaceramento entre ser e dizer, viver ou escrever. Roberto Schwarz escreve sobre *Perto de um coração selvagem*:

Retomando a descontinuidade, marca da personalidade da heroína: entre inteligência e núcleo fica estabelecido um hiato que pede solução. Esta, quando representada na eventual penetração do cerne elementar pela inteligência, seria dada na possibilidade de agir ou, em nosso caso mais particular, na possibilidade artística. É freqüente sentirmos que Joana está no limiar da obra, que suas reflexões e sensações se organizam e tendem à objetivação. Chega a ser pungente o livro quando a personagem percebe que irá dizer, que suas impressões, seu amor, seu ser mais íntimo irão se condensar em palavra; o que lhe sai da boca é um doce murmurar de sílabas desconexas, linguagem puramente expressiva, elementar, anterior à possibilidade de comunicar. A solução oposta, por sua vez, redução da inteligência de Joana ao núcleo, sua total inserção no mundo das coisas, no mar, nos pequenos processos minuciosos, esta direção também não poderá dominar: Joana permanece lúcida. Uma Joana, a que se conhece e interpreta, habita as antecâmaras da poesia, da objetivação do espírito. A outra, deseja-se qual pedra rolando, qual montanha, quer-se desfeita em processos elementares que a introduzam no mundo primário da causalidade simples; pré-humana. Alheia a qualquer solução, propondo apenas continuar, resta a consciência final: " ... de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo nôvo". (SCHWARZ, 1981, p.57)

De um lado, a obra, de outro, o mar, a pedra rolando. Em *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*, o mesmo conflito persiste, mas agora formulado explicitamente como uma angústia da escrita e desdobrado em dois personagens: Rodrigo S.M. e Macabéa; o Autor e

Ângela. É possível pensar que os escritores-narradores masculinos emprestam às suas criaturas-mulheres uma certa dizibilidade. É o que diz Flávia Trocoli sobre a condição de existência de *A Hora da Estrela*:

a condição de possibilidade da narrativa de Rodrigo S.M. é a assimetria gerada pela possibilidade de dizer, que o distingue de Macabéa. Assimetria que se sustenta também pela máscara masculina que Clarice Lispector criou para si mesma. Tal divisão, entre a máscara masculina, que proporciona a dizibilidade, e a impotência de Macabéa para elaborar sua subjetividade, pode ser pensada como uma reencenação da divisão do sujeito feminino entre o ser — indizível — e a palavra. Divisão vivida e narrada por G.H. Delineada a faceta mais evidente da máscara em *A hora da estrela*, aquela que a própria Clarice Lispector revela, ou seja, ela, a autora, comparece mascarada de homem para construir o relato, é tempo de considerar que: 1) o narrador diz que o personagem principal da narrativa é a morte; 2) o Autor: Rodrigo S.M. é a máscara confessa de Clarice Lispector. (TROCOLI, 2015, p.114)

De fato, parece haver em Clarice, e sobretudo nesses dois textos, uma associação sistemática do feminino ao indizível, ao fugidio (à própria escrita?). Todavia, isso não se realiza sem complicações. Ao contrário de Eduardo, o namorado de Ângela em “A partida do trem”, cuja inadequação ao universo feminino é tão completa que ele não sabe reagir face às dores menstruais, o Autor e Rodrigo se confundem com as mulheres pelas quais são fascinados (e com a mulher que os cria). “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 2017, p.51), diz Rodrigo. E se, em vários momentos, o Autor se distancia de Ângela, associando a ela tudo que ele não pode ser — “Angela é orgânica. Ela não é estanque. E é o meu impasse. Além dela que mal vejo, além dela começa o que não sei dizer.” (LISPECTOR, 2020b, p.61) —; na introdução de *Um Sopro de Vida*, Clarice empresta a ele pensamentos que tinham sido de Ângela em “A partida do trem”.

“Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa.”(LISPECTOR, 1999d, p.97), escreve Clarice em “Aproximação gradativa”. A angústia fundamental dessa procura parece ser o seu instrumento, sempre tão longe da própria coisa: a inteligência, a linguagem, a obra. Ângela e o Autor são esse conflito colocado em cena na própria cena que o causa: a escrita, e, nesse sentido, estão sempre a um passo de Clarice, ou ao menos daquela que pulsa nas veias da escrita.

1.2 Duras, *Emily L.*: escrever o nada que acontece na escrita

Marguerite Duras publica *Emily L.* em 1987, com 73 anos de idade e tendo já escrito dezenas de livros. Desde suas primeiras páginas, *Emily L.* é um livro sobre a escrita, ou melhor, sobre sua impossibilidade: “É um lugar que agrada você, aqui, um dia isso estará em

um livro, a praça, o calor, o rio.”¹¹. (DURAS, 2008, p.10¹²). A narradora, que se designa como “eu, a mulher desta história”, é escritora: “Falei com você. Eu te disse que tinha decidido escrever nossa história.”¹³ (DURAS, 2008, p.21)

O fio principal da história se passa em um terraço em Quillebeuf, onde uma mulher e um homem, cuja relação está por terminar, conversam: o tópico mais recorrente desse diálogo é, justamente, a escrita:

Eu não decidi nada... Não é isso... Eu não posso parar de escrever. Eu não posso. E essa história, quando eu a escrevo, é como se eu encontrasse você... que eu encontrasse os momentos em que eu não sei ainda, nem o que acontece, nem o que vai acontecer... nem quem você é, nem o que vai acontecer com a gente. ¹⁴(DURAS, 2008, p.22)

Assim, a própria história — o dia passado em Quillebeuf, ao qual o leitor tem acesso — anuncia uma outra história: a do casal de escritores, de como eles chegaram ali, de quem são, do que houve — ou deixou de haver — entre eles. Todavia, é outra a ficção que se escreve e se desdobra aos olhos do leitor. “escrever, é isto também, sem dúvida, é apagar. Substituir.”¹⁵ (DURAS, 2008, p.23). Escrever essa história é entrar em contato com o abismo do saber, no abismo da escrita; é “encontrar os momentos em que eu não sei ainda.”

O casal de franceses começa a notar um casal de ingleses, formado por um Capitão da marinha e sua mulher, designada, na maior parte do livro, como “a mulher do Capitão”, apenas.

Ela, a mulher do Capitão, ela esperava sempre, aqui como em outro lugar. Você diz que ela deve ter esperado durante toda a vida por alguma coisa como a que ela esperava ali naquele bar, a libertação de não se sabe qual insuportabilidade.¹⁶ (DURAS, 2008, p.54)

Eles começam, pois, a falar sobre a mulher do Capitão: alternam-se falas do próprio Capitão, que eles observam de longe, e o qual relata um pouco de sua vida; diálogos do casal sobre a escrita e suposições a respeito de Emily L. “Ele sabe que ela escuta essa história. É

¹¹ C’est un endroit qui vous plaît, ici, un jour ce sera dans un livre, la place, la chaleur, le fleuve.

¹² No momento em que este trabalho foi escrito, há uma tradução de *Emily L.* disponível no mercado brasileiro, de Vera Adami, publicada pela Editora Nova Fronteira. Contudo, como se trata do *corpus* durasiano principal da dissertação, optei por trabalhar com os trechos originais e traduzi-los, de modo a fazer uma leitura mais ligada ao texto em francês. Assim, todas as citações de *Emily L.*, a partir daqui, foram traduzidas por mim.

¹³ Je vous ai parlé. Je vous ai dit que j’avais décidé d’écrire notre histoire.

¹⁴ Je n’ai rien décidé de rien... Ce n’est pas ça. Je ne peux pas m’arrêter d’écrire. Je ne peux pas. Et cette histoire, quand je l’écris, c’est comme si je vous retrouvais... que je retrouvais les moments où je ne sais pas encore, ni ce qui arrive, ni ce qui va arriver... ni qui vous êtes, ni ce que nous allons devenir...

¹⁵ écrire, c’est ça aussi, sans doute, c’est effacer. Remplacer

¹⁶ Elle, la femme du Capitain, elle attendait toujours, ici comme ailleurs. Vous dites qu’elle a dû attendre toute sa vie quelque chose comme ce qu’elle attendait là à ce bar, la délivrance d’on ne savait quelle insupportabilité.

preciso, cada noite, um pouco, para ela, em seu lugar, falar.”¹⁷ (DURAS, 2008, p.71) Na cena do bar em Quillebeuf, quem fala é o Capitão: a mulher se cala. É através dos seus silêncios que a narradora a constrói, nesse espaço da narrativa da ignorância. A estrutura em abismo, aqui, não é uma forma de descobrir algo sobre o casal que conversa no café, mas antes de cavar ainda mais esse não-saber, de girar em torno dele com a escrita, a ficção.

Como no caso de *Um Sopro de Vida*, *Emily L.* foi um texto escrito à sombra de outros textos e publicado em 1986, um ano antes do romance *A puta da costa normanda*, o qual já dá indícios da temática de Quillebeuf. A sobreposição dos momentos de criação desses dois livros fica clara nas gravações das conversas entre Duras e Jérôme Beaujour no fim de 1986, entrevistas que estão na origem do livro *A Vida Material*:

Paralelamente, é também o texto por vir, *Emily L.*, que começa a ganhar forma: a partir de 18 de setembro, Duras evoca seu "próximo texto" que falará do medo dos coreanos e de Quillebeuf, e colocará em cena "um casal saído de Hemingway", uma americana muito velha e um homem mais jovem. A gravação de 21 de novembro apresenta a leitura de um texto intitulado "Os coreanos", no qual é possível identificar várias passagens já completamente escritas de *Emily L.* É, finalmente, o texto de *A puta da costa normanda* que se ouve em grande parte durante a leitura de 13 de novembro, às vésperas de sua publicação em *Libération*.¹⁸ (COUSSEAU, 2012, p.12)

A puta da costa normanda acaba por ser, no fim, um livro da escrita de *Emily L.* e é publicado alguns meses antes deste. Ambos começam na angústia do livro, da escrita, da leitura do amor, da impossibilidade deles; e são marcados pela presença de Yann, na época amante de Duras, cuja homossexualidade definiu a forma como o feminino e o masculino são desenhados nesses textos:

Eu falei novamente com Yann. Eu disse-lhe que tinha acabado. Eu estava cansada de perder meu tempo, eu renunciava à adaptação teatral desse texto. Eu disse que eu havia descoberto, uma última vez, que *A Doença da Morte* existia em uma ambiguidade tão evidente que era necessário empregar outros meios para triunfar, que eu não podia fazer nada contra isso. Eu continuo sem nada saber a mais sobre essa dificuldade que eu conheci com esse texto.

E, depois, houve esse episódio de Quillebeuf, eu não tinha prestado muita atenção nele no momento. Foi pouco depois que eu recomencei um livro que se intitularia *L'Homme menti*, abandonado ele também. E, então, um dia, fazia calor, de noite, de madrugada. Era em pleno verão de junho. Eu comecei a escrever sobre o verão, as

¹⁷ Il sait qu'elle écoute cette histoire-là. Il faut bien, chaque soir, un peu, pour elle, à sa place, parler.

¹⁸ Parallèlement, c'est aussi le texte à venir, *Emily L.*, qui commence à prendre forme : dès le 18 septembre, Duras évoque son « prochain texte » qui parlera de la peur des Coréens et de Quillebeuf, et mettra en scène « un couple sorti d'Hemingway », une très vieille Américaine et un homme plus jeune. L'enregistrement du 21 novembre présente la lecture d'un texte intitulé « Les Coréens » dans lequel on peut identifier plusieurs passages déjà complètement écrits d'*Emily L.* C'est enfin le texte de *La Pute de la côte normande* qui nous est donné à entendre en grande partie lors de la lecture du 13 novembre, à la veille de sa publication dans *Libération*.

noites quentes. Eu não sabia muito bem por que, mas isso continuou.¹⁹ (DURAS, 1986, p.9-10)

Aparece, aí, já o lugar do enredo: Quillebeuf. Dois outros textos também, entrelaçados: *A doença da morte* — o desejo fracassado de transpô-lo ao teatro — e *L'Homme menti*, que, finalmente, acaba sendo apenas um fragmento de *A vida material*, nunca se concretizando como livro. Ambos, à sua própria maneira, marcam a relação de Duras com o Outro, enquanto objeto do desejo sexual e romântico, mas também enquanto outro gênero: homem.

A doença da morte (1982) narra o encontro entre um homem, que nunca tocou uma mulher, e uma prostituta. Laure Adler, biógrafa de Duras, apresenta-o assim:

A doença da morte é um poema encantatório sobre a ausência de desejo mas também a odisseia de um grande amor entre um homem e uma mulher. Eles estão na aurora da humanidade em um quarto, fechados. Ele pagou-a para vir. Para tentar — para tentar o quê? Você diz: amar. O corpo da mulher, pássaro morto fracassado entre lençóis, é manipulado por um homem que não sabe por onde penetrar. (...) Dizem de um homem que depois do amor ele experimenta a “pequena morte”. O homem de *A doença da morte* é portador da grande. A mulher, ela, pode gozar. Dos lábios do seu sexo sai um líquido viscoso e quente. (ADLER, 1998, p.766-767)²⁰

A doença da morte, essa incapacidade de tocar uma mulher, de amá-la, é a homossexualidade. Homossexualidade de Yann, seu amante no momento em que Duras escreve este livro.

E depois ela pergunta: Você quer o quê?
 Você diz que quer experimentar, tentar a coisa, tentar conhecer isso, se habituar a isso, a esse corpo, a esses seios, a esse perfume, à beleza, a esse perigo de colocar crianças no mundo que esse corpo representa, a essa forma imberbe sem acidentes musculares nem força, a esse rosto, a essa pele nua, a essa coincidência entre essa pele e a vida que ela encobre.
 Você lhe diz que quer experimentar, experimentar por muitos dias talvez.
 Talvez por muitas semanas.
 Talvez até por toda a tua vida.

¹⁹ J'ai encore parlé à Yann. Je lui ai dit que c'était fini. J'en avais assez de perdre mon temps, je renonçais à l'adaptation théâtrale de ce texte. J'ai dit que j'avais découvert, une dernière fois, que *La Maladie de la mort* existait dans une ambiguïté tellement évidente qu'il fallait employer d'autres moyens pour en avoir raison, que, moi, je ne pouvais rien contre. Je ne sais toujours rien de plus sur cette difficulté que j'ai connue avec ce texte. Et puis, il y a eu cet épisode de Quillebeuf, je n'y ai pas pris garde sur le moment. C'est peu après que j'ai recommencé un livre qui s'intitulait *L'Homme menti*, abandonné lui aussi. Et puis un jour, il faisait chaud, le soir, la nuit. C'était le plein été de juin. J'ai commencé à écrire sur l'été, les soirées chaudes. Je ne savais pas bien pourquoi, mais ça a continué.

²⁰ *La maladie de la mort* est un poème incantatoire sur l'absence de désir mais aussi l'odyssée d'un grand amour entre un homme et une femme. Ils sont à l'aube de l'humanité dans une chambre, enfermés. Il l'a payée pour venir. Pour essayer — pour essayer quoi? Vous dites d'aimer. Le corps de la femme, oiseau mort échoué entre des draps, est manipulé par un homme qui ne sait par où pénétrer. (...) On dit d'un homme qu'après l'amour il éprouve la “petite mort”. L'homme de *La maladie de la mort* est porteur de la grande. La femme, elle, peut jouir. Des lèvres de son sexe sort un liquide gluant et chaud.

Ela pergunta: Experimentar o quê?
 Você diz: Amar. (DURAS, 2007, p.44)

O texto é, pois, um processo pouco mascarado da homossexualidade masculina, na qual ela insiste também no texto “Os homens”, fragmento de *A Vida Material*:

Os homens são homossexuais. Todos os homens são, em potencial, homossexuais, falta apenas que eles o saibam, que eles encontrem o acidente ou a evidência que revelará isso a eles. Os homossexuais sabem disso, e o dizem. As mulheres que conheceram homossexuais e que os amaram de amor sabem também e o dizem do mesmo modo. O travesti mascarado, invasivo, clamante, delicioso, inefável, adulado por todos os meios, carrega, ao centro de seu corpo e de sua mente, a morte da antinomia orgânica e fraternal entre os homens e as mulheres, o luto absoluto das mulheres, esse segundo termo.²¹ (DURAS, 1987, p.42-43)

Assim, a homossexualidade está, para Duras, no centro da masculinidade, assim como o luto, a solidão, está no núcleo da feminilidade. A mulher como “segundo termo” — segundo sexo —, sempre no exterior de um mundo simbólico masculino, autoindulgente. Daí, desenha-se uma associação da feminilidade ao literário, à escrita. Ainda nesse texto, Duras fala de Roland Barthes como um escritor que, nunca tendo amado mulheres, não pode ter escrito verdadeiramente:

O escritor que não conheceu mulheres, que nunca tocou o corpo de uma mulher, que talvez nunca leu livros de mulheres, poemas escritos por mulheres e que crê, contudo, ter feito uma carreira literária se engana. Não se pode ignorar um tal dado e ser um mestre do pensamento mesmo para seus pares. Roland Barthes era um homem pelo qual eu tinha amizade mas que eu nunca pude admirar. Parecia-me que ele tinha sempre a mesma abordagem, muito supervisionada, rigorosamente partidária. Uma vez fechado o ciclo das “Mitologias”, eu não consegui mais lê-lo. Eu tentei, depois da sua morte, ler seu livro sobre a fotografia, tampouco fui capaz, à exceção de um capítulo muito bonito sobre sua mãe. Essa mãe venerada que foi sua companheira e única heroína do deserto da sua vida. Em seguida, tentei ler *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas não consegui. É muito inteligente, evidentemente. Bloco de notas apaixonado, sim, é isso, apaixonado, tirando-se do amor, e assim não amando, mas nada, parece-me, nada, homem encantador, realmente encantador, de todo modo. E escritor, de toda forma. Aí está. Escritor de uma certa escrita, imóvel, regular.²² (DURAS, 1987, p.46-47)

²¹ Les hommes sont des homosexuels. Tous les hommes sont en puissance d’être des homosexuels, il ne leur manque que de le savoir, de rencontrer l’incident ou l’évidence qui le leur révélera. Les homosexuels le savent et le disent. Les femmes qui ont connu des homosexuels et qui les ont aimés d’amour le savent aussi et le disent de même. Le travesti masqué, envahissant, clamant, délicieux, ineffable, coqueluche de tous les milieux, porte au centre de son corps et de sa tête la mort de l’antinomie organique et fraternelle entre les hommes et les femmes, le deuil absolu de la femme, ce second terme.

²² L’écrivain qui n’a pas connu de femmes, qui n’a jamais touché le corps d’une femme, qui n’a peut-être jamais lu des livres de femmes, des poèmes écrits par des femmes et qui croit cependant avoir fait une carrière littéraire, il se trompe. On ne peut ignorer une donnée pareille et être un maître à penser même pour ses pairs. Roland Barthes était un homme pour lequel j’avais de l’amitié mais que je n’ai jamais pu admirer. Il me semblait qu’il avait toujours la même démarche professorale, très surveillée, rigoureusement partisane. Une fois clos le cycle des « Mythologies » je ne suis plus arrivée à le lire. J’ai essayé après sa mort de lire son livre sur la photographie, je n’y suis pas parvenue encore une fois sauf un chapitre très beau sur sa mère. Cette mère vénérée

Ela remete o universo masculino — ou, de maneira sinônima, homossexual — à abordagem “professoral, supervisionada”. A escrita, a verdadeira escrita, que vai além dessa inteligência imóvel e regular que ela vê em Barthes, passa pelo feminino, ou, como ela formula ainda nesse texto, pela *vida material*:

As coisas são falseadas pelas mulheres. Elas só falam entre si sobre a vida material. Elas não são admitidas no domínio da espiritualidade. São muito poucos os que sabem disso. São muitos os que ainda não sabem disso. As mulheres são instruídas sobre elas mesmas há séculos pelo homem que lhes ensina que elas são inferiores. E nessa posição de recuo, de oprimidas, a fala é muito mais desinibida, mais geral, porque ela permanece na materialidade da vida. Essa fala é mais antiga. A mulher veiculou uma infelicidade praticamente estatutária durante séculos antes de vir ao mundo em um primeiro livro dedicado à mulher. O homem, não. É a mulher que é jovem, fresca. Ela não sabia.²³ (DURAS, 1987, p.49-50)

A fala desinibida, falseada da mulher; em oposição à inteligência imóvel do homem: essa oposição está no centro do enredo de *Emily L*. Contudo, ela é por vezes complexificada, no confronto entre personagens masculinos diferentes, tal qual ocorre em Clarice, no contraste entre Eduardo e o Autor. Antes de pensar nessa construção na própria obra que compõe o *corpus*, vale ressaltar o outro texto mencionado em *A puta da costa normanda*: “L’Homme menti”. Nele, Duras fala sobre o homem com o qual teve sua relação mais tumultuosa e apaixonada, Gérard Jarlot:

Se eu falo dele dessa forma quase irresistível é porque ele era um amante, o amante das mulheres. E que ele tinha o dom de vê-las, de conhecê-las através apenas de um olhar até o essencial do desejo delas. E de ser por elas tocado como nunca vi. É por meio disso que eu gostaria de falar, desse dom que ele tinha de as “tomar” nele e de amá-las antes mesmo de conhecer a sua beleza, a sua voz.

As mulheres eram o principal da vida desse homem e muitas mulheres sabiam disso desde a sua abordagem, desde o seu olhar. Esse homem olhava para uma mulher e já era seu amante.

No amor, ele era de uma brutalidade ao mesmo tempo dominada e selvagem, assustadora e polida.²⁴ (DURAS, 1987, p.105-106)

qui a été sa compagne et la seule héroïne du désert de sa vie. Ensuite j’ai essayé de lire *Fragments d’un discours amoureux* mais je n’y suis pas parvenue. C’est très intelligent très évidemment. Bloc-notes amoureux, oui, c’est ça, amoureux, s’en tirant de la sorte en n’aimant pas, mais rien, il me semble, rien, charmant homme, charmant vraiment, de toute façon. Et écrivain, de toute façon. Voilà. Ecrivain d’une certaine écriture, immobile, régulière.

²³ Les choses sont faussées par les femmes. Elles ne parlent entre elles que de la vie matérielle. Elles ne sont pas admises dans le domaine de la spiritualité. Il y en a très peu qui le savent. Il y en a beaucoup qui ne le savent pas encore. Les femmes sont renseignées sur elles-mêmes depuis des siècles par l’homme qui leur apprend qu’elles lui sont inférieures. Et dans cette position de retrait, d’opprimées, la parole est beaucoup plus débridée, plus générale parce qu’elle reste dans la matérialité de la vie. Cette parole est plus ancienne. La femme a véhiculé un malheur pratiquement statutaire pendant des siècles avant de voir le jour dans un premier livre consacré à la femme. L’homme, non. C’est la femme qui est jeune, fraîche. Elle ne savait pas.

²⁴ Si je parle de lui de cette façon presque irrésistible c’est parce qu’il était un amant, l’amant des femmes. Qu’il avait le don de les voir, de les connaître à travers un seul regard jusqu’à l’essentiel de leur désir. Et d’en être

Aqui, há o oposto da imagem que ela desenhou de Barthes: um homem que não só amava as mulheres mais do que qualquer outra coisa, mas que as compreendia e era fascinado por elas. Há aqui como que um fator redentor da masculinidade: saber transitar pela vida material, pelo universo feminino: seu desejo, sua voz. Não por acaso, ele é apresentado por Duras, nesse texto, como um excelente escritor: “Esse homem era um escritor maravilhosamente talentoso. Ele era muito fino, muito engraçado, e muito, muito encantador. Era um falador, também, de uma qualidade rara.”²⁵ (DURAS, 1987, p.105) E como o ponto cego da sua escrita, a dela: “Eu tentei várias vezes escrever sobre esse homem, mas, no momento em que eu queria fazer isso, ali estava a mentira desse homem, que me escondia tudo dele, incluindo o seu rosto, o seu olhar.”²⁶(DURAS, 1987, p.105)

É relevante notar, pois, que *A puta da costa normanda* e, por extensão, *Emily L.*, constroem-se nesse embate entre universos feminino e masculino, ou melhor, femininos e masculinos. Em *A puta da costa normanda*, Yann grita enquanto Duras escreve: um grito contínuo, que torna impossível escrever, escrevê-lo:

E quando eu escrevia e que eu o via chegando e que eu sabia que ele ia gritar, eu não podia mais escrever, ou melhor, a escrita cessava em todos os lugares. Não havia mais absolutamente nada para escrever, e eu escrevia frases, palavras, desenhos, para fazer parecer que eu não escutava o que se gritava. Eu passei semanas inteiras com uma confusão de escritas diferentes. Eu acredito agora que aquelas que me apareciam como as mais incoerentes eram, na verdade, as mais decisivas para o livro por vir. Mas eu não sabia de nada. Eu não dizia que eu estava impedida de escrever por causa dos seus gritos, e por causa daquilo que eu acreditava ser a sua injustiça em relação a mim. Logo, mesmo quando ele estava ausente, eu não podia mais escrever. Eu esperava os seus gritos, os seus berros, mas eu continuava a cobrir o papel de frases estrangeiras ao livro que estava ali, a se fazer, em um terreno estrangeiro a ele, a ficção. (DURAS, 1986, p.13-14)²⁷

bouleversé comme jamais je n’ai vu. C’est en cela que je voulais en parler, à travers ce don qu’il avait de les « prendre » en lui et de les aimer avant même de connaître leur beauté, leur voix.

Les femmes étaient le principal de la vie de cet homme et beaucoup de femmes, le savaient dès son approche, dès son regard. Cet homme regardait une femme, et il était déjà son amant.

Dans l’amour, il était d’une brutalité à la fois maîtrisée et sauvage, effrayante et polie.

²⁵ Cet homme était un écrivain merveilleusement doué. Il était très fin, très drôle, très très charmant. C’était un parleur aussi, d’une qualité rare.

²⁶ J’ai essayé à plusieurs reprises d’écrire sur cet homme mais alors que je voulais le faire, voici que le mensonge de cet homme me cachait tout de lui y compris son visage, son regard.

²⁷ Et quand j’écrivais et que je le voyais arriver et que je savais qu’il allait crier, je ne pouvais plus écrire, ou plutôt l’écriture cessait partout. Il n’y avait plus rien à écrire du tout, et j’écrivais des phrases, des mots, des dessins, pour faire croire que je n’entendais pas qu’on criait. J’ai passé des semaines entières avec un fatras d’écritures différentes. Je crois maintenant que celles qui m’apparaissaient comme les plus incohérentes étaient, en fait, les plus décisives du livre à venir. Mais je n’en savais rien. Je ne lui disais pas que j’étais empêchée d’écrire à cause de ses cris, et à cause de ce que je croyais être son injustice à mon égard. Bientôt, même quand il était absent, je ne pouvais pas écrire. J’attendais ses cris, ses hurlements, mais je continuais à couvrir le papier de phrases étrangères au livre qui était là, en train de se faire, dans un terrain à lui étranger, la fiction.

Um livro a se fazer na ficção, terreno estrangeiro a ele: a ficção como o que não se sabe. Vale notar que — ao contrário de em *A puta da costa normanda*, que nomeia Yann e, conseqüentemente, leva a pensar de forma mais imediata na narradora como Duras — em *Emily L.* não há essa identificação explícita, embora haja aí, na gênese desses textos, a ficção como germe estrangeiro, que se infiltra em gritos e gestos reais.

A distância de Yann, seus gritos, suas *escapadas* noturnas, estão na origem de *Emily L.*: embora este tenha apenas uma narradora — feminina —, aqui, como em *Um Sopro de Vida*, essa voz de homem tece a criação do texto: Yann não narra, mas ele grita e dos seus gritos surge Emily:

Dessa forma, um mês antes da data prometida da entrega do manuscrito, eu comecei a fazer o livro para sempre, ou seja, a encontrar esse homem, Yann, mas em outro lugar que não aquele em que ele se encontrava, procurando-o em torno das coisas que eram estrangeiras a ele e ao livro, por exemplo, as paisagens de estuário do Sena. Muito lá. E nele também, no seu sorriso, o de Yann. Eu o separei completamente das suas falas, como se ele as tivesse contraído sem sabê-lo e que ele tivesse adoecido.(DURAS, 1986, p.15-16)²⁸

“Eu o separei completamente das suas falas”: Yann torna-se voz e imagem. Duras começa então a deslocar-se para Quillebeuf, para “as paisagens de estuário do Sena”. *Emily L.* é um livro que nasce, pois, da impossibilidade da escrita, de gritos que se elevam contra toda escrita, e que acabam por fazer surgir o nada que é o acontecimento durasiano:

Quando eu escrevi *A doença da morte*, eu não sabia escrever sobre Yann. É o que eu sei. Aqui, os leitores vão dizer “Qual o problema com ela? Nada se passou, uma vez que nada acontece.” Sendo que aquilo que aconteceu é aquilo que se passou. E, quando mais nada acontece, a história está realmente fora do alcance da escrita e da leitura. (DURAS, 1986, p.20)²⁹

Assim, *Emily L.* é um texto, sobretudo, sobre escrita, sobre sua impossibilidade. A narradora-escritora insiste na incompatibilidade entre amor — ou ao menos, esse amor que ela compartilhou com seu interlocutor — e a escrita:

²⁸ De cette façon-là, un mois avant la date promise pour la livraison du manuscrit, j’ai commencé à faire le livre pour toujours, c’est-à-dire à trouver cet homme, Yann, mais ailleurs que là où il se trouvait, en le cherchant vers des choses qui étaient étrangères à lui et au livre, par exemple dans les paysages de l’estuaire de la Seine. Beaucoup là. Et sur lui aussi, dans son sourire, celui de Yann, dans sa marche, ses mains, les mains de Yann. Je l’ai complètement séparé de ses paroles, comme s’il les avait attrapées sans le savoir, et qu’il en était tombé malade.

²⁹ Quand j’ai écrit *La Maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann. C’est ce que je sais. Ici, les lecteurs vont dire : « Qu’est-ce qu’il lui prend ? Rien ne s’est passé, puisque rien n’arrive. » Alors que ce qui est arrivé est ce qui s’est passé. Et, quand plus rien n’arrive, l’histoire est vraiment hors de portée de l’écriture et de la lecture.

— O que me impede de escrever é você. Você está muito triste por causa disso. Porque você não escreve, você não escreve porque sabe tudo sobre essa coisa, essa coisa trágica, escrever, fazê-lo, ou não o fazer, não escrever, não poder fazê-lo, você sabe tudo. É porque você é um escritor que você não escreve. Isso pode acontecer.³⁰(DURAS, 2008, p.56)

Aqui, saber é um impasse ao escrever: é possível pensar, dessa forma, nas oposições construídas em *A Vida Material* entre a escrita inteligente, *savante*, dos homens (ou de alguns deles) e a orgânica, material, das mulheres. Essa oposição será reforçada e complexificada na personagem de Emily, a mulher que a narradora observa e para quem cria uma história. À medida que o livro avança, os diálogos sobre escrita e as ficções sobre a mulher do Capitão deixam de se intercalar e passam a se fundir: agora, quem escreve também é ela.

Um dia, fazia quatro anos que ela vivia com o Capitão nessa casa em cima das garagens, ela escrevera poesias. Não era a primeira vez. Ela sempre escrevera, antes, mas, depois do seu encontro com o Capitão, ela tinha ficado vários anos sem o fazer. E depois eis que ela tinha recomeçado. Isso tinha durado um ano. Ela escrevera poesias. Quinze. Quinze poesias.³¹ (DURAS, 2008, p.77)

Tal qual na relação entre a narradora e seu interlocutor, o Capitão se sente excluído do universo da escrita, traído por uma solidão que ela escondia dele:

O Capitão tinha sofrido. Uma verdadeira danação. Como se ela o tivesse traído, que ela tivesse tido uma outra vida paralela àquela que ele tinha acreditado ser a sua, aqui, na casa das garagens. Uma vida clandestina, escondida, incompreensível, vergonhosa talvez, mais dolorosa ainda para o Capitão que se ela tivesse sido infiel com o seu corpo — esse corpo que tinha sido, antes dos poemas, a coisa do mundo que o teria feito, sem dúvida, eliminá-la se ela o tivesse cedido a um outro homem.³² (DURAS, 2008, p.78)

Aqui, a traição do poema se iguala à traição do corpo: a palavra feminina é, afinal, escrita com o corpo, na leitura de Lucia Castello Branco:

³⁰ — C'est qui m'empêche d'écrire, c'est vous. Vous êtes très malheureux à cause de ça. Parce que vous n'écrivez pas. Vous n'écrivez pas parce que vous savez tout sur cette chose-là, cette chose tragique, d'écrire, de le faire, ou de ne pas le faire, de ne pas écrire, de ne pas pouvoir le faire, vous savez tout. Vous, c'est parce que vous êtes un écrivain que vous n'écrivez pas. Ça peut arriver.

³¹ Un jour, cela faisait quatre ans qu'elle vivait avec le Capitain dans cette maison au-dessus des garages, elle avait écrit des poésies. Ce n'était pas la première fois. Elle en avait toujours écrit avant, toujours, mais après sa rencontre avec le Capitain elle était restée plusieurs années sans le faire. Et puis voilà qu'elle avait recommencé. Ça avait duré un an.

Elle avait écrit des poésies. Quinze. Quinze poésies.

³² Le Capitain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages. Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore pour le Capitain que si elle lui avait été infidèle avec son corps — ce corps ayant été avant ces poèmes la chose du monde qui l'aurait fait sans doute la supprimer si elle l'avait donné à un autre homme.

Para Freud a feminilidade é adquirida. E essa trajetória, que de fato não é absolutamente determinada pelo corpo (no sentido que não basta possuir um corpo de mulher para se constituir psiquicamente como mulher), é certamente atravessada pelo corpo, já que o corpo está sempre aí, “esbarrando” no real e apontando caminhos e descaminhos. (CASTELLO BRANCO, 1991, p.20)

O clímax da história com o Capitão acontece quando ele encontra um poema ainda em estado de rascunho, escrito por sua mulher, e o queima. O poema — sempre mencionado, parafraseado, nunca citado — da mulher do Capitão é o que há de mais perigoso na escrita: é o que ele, o Capitão, suspeita. Em que consiste esse perigo? Uma análise sociopolítica poderia responder que a escrita, no que ela possui de transgressivo e de disruptivo, desvia a mulher de seu papel social. Todavia, seria apenas esse o incômodo do Capitão? Ele odeia o poema a ponto de se sentir traído, pois a escrita é um erotismo do qual ele não é o objeto. “O que me impede de escrever é você”, disse a narradora: amar seria, nesse sentido, desviar a atenção erótica da escrita para o homem e, assim, cair em uma esterilidade estética? E escrever seria, inversamente, pensando na reação do Capitão, negligenciar o Outro em prol do gesto da mão sobre o papel? Não é, pois, por acaso que a mulher do Capitão tenha parado de escrever durante anos quando o encontrou, e que a narradora se encontre em um lugar da impossibilidade da escrita, devido à história que vive — ou que viveu — com seu interlocutor.

Nesse sentido, a narradora, ao inventar uma história sobre a mulher do Capitão, ou, como ela será nomeada já na parte final do livro, Emily L., espelha as suas inquietações sobre amor e escrita: a impossibilidade de escrever da narradora se desdobra na de Emily L., essa mulher para quem o único poema que importa é aquele que desapareceu: “O único poema verdadeiro é aquele que desapareceu. Para mim, esse livro não existe.”³³ (DURAS, 2008, p.117)

Esse *doublamento* — para pegar emprestado o verbo “se doubler de”, usado por Duras para caracterizar sua escrita — entre as duas personagens é explicitado em uma fala do interlocutor da narradora: “— Vocês se parecem, ela e você. — vocês olham sempre para o rio, vocês não riem. É sempre emocionante, as semelhanças entre mulheres que não se parecem.”³⁴ (DURAS, 2008, p.131)

Essa semelhança entre mulheres que não se parecem ganha uma outra camada quando se nota que os trechos mencionados do poema perdido fazem referência direta a um poema de Emily Dickinson. Além de a personagem ser homônima, a descrição do texto por Emily L. estabelece uma relação intertextual explícita a um poema da americana: “There’s a certain

³³ Le seul poème véritable est celui qui a disparu. Pour moi, ce livre n’existe pas.

³⁴ — Vous vous ressemblez, elle et vous. — vous regardez le fleuve toujours, vous ne riez pas. C’est toujours émouvant, les ressemblances entre les femmes qui ne se ressemblent pas.

Slant of light...”, cujo segundo verso (“Winter Afternoons —”) funciona como título no romance. Há pequenas paráfrases do poema de Dickinson ao longo de todo o romance, o que acrescenta mais uma camada à complexa teia de vozes femininas presentes no texto de Duras.

A escolha da poeta não é tampouco fortuita, uma vez que Dickinson publicou muito pouco em vida e que sua poética, segundo Françoise Barbé-Petit em “D'Emily Brontë à Emily Dickinson à Emily L. Croisements entre ‘des femmes qui ne se ressemblent pas’”, aproxima-se, em parte da de Duras, no que concerne o lugar da lacuna e da falta na escrita:

Dickinson não apenas inscreveu a falta em diversos lugares da sua poesia, mas, em mais de um sentido, ela é a própria poetisa da falta, aquela que deixou em branco intervalos completos de sua vida e de sua obra.³⁵ (BARBÉ-PETIT, 2019, p.299)

É como se a escrita, tanto no poema de *Emily L.* como na poética de Dickinson e de Duras, caminhasse para o silêncio, para a região branca da página (Emily L. nasceu na Ilha de Wight, cujo nome remete à cor branca em inglês — *white*). Ora, Dickinson, muitas vezes, foi chamada de “A Dama de Branco”, em parte por ser associada a uma peça de roupa emblemática: o vestido branco. Lucia Castello Branco, contudo, reforça a importância desse branco na poética de Dickinson:

Mulher caída num ponto branco. Essa é a imagem atratora para a qual deverão convergir as outras imagens deste texto. Porque é para um ponto branco — aqui chamado de “branca dor da escrita” — que a escrita de uma mulher um dia convergiu. Esta que, nascida em 1830, em Amherst, Massachusetts, um dia passou a se vestir toda de branco e se fechou em um quarto onde, encerrados nas gavetas de uma cômoda, seriam guardados os seus fascículos — “livros” feitos por suas próprias mãos — em que se reuniriam cerca de 1700 poemas. De sua vasta produção, menos de vinte poemas seriam publicados até o fim de sua vida. Esta mulher que, ao longo de sua obra — seus poemas e também suas cartas — lapidou, com todas as suas nuances, o significante “dor” — seja alinhando-o à ideia de morte, de angústia; seja à ideia de êxtase, de prazer — finalmente atingiu o ponto branco em que a dor é branca. “Pain — has an Element of Blank —” teria dito ela, em um de seus poemas. A dor tem um elemento de branco, de vazio. (CASTELLO BRANCO, 2003, p.13-14).

Um elemento de vazio que é o ponto mesmo da escrita que tece as semelhanças entre mulheres que não se parecem: a narradora, Emily Dickinson, Emily L e, sem dúvida, a própria Duras: uma escrita de si que é sempre mais escrita do que de si, mas que não deixa de sê-lo. É nesse sentido que gostaríamos de pensar Clarice, Duras, e o modo como, nesses livros, elas fabricam a mulher que escreve — e, por vezes, se escreve —, sempre de forma enviesada, oblíqua (*slant*, para usar a palavra de Dickinson, citada por Duras). Afinal, entre esse

³⁵ Non seulement Dickinson a inscrit le manque dans sa poésie en de multiples lieux mais, et en plus d'un sens, elle est la poétesse même du manque, celle qui a laissé en blanc des pans entiers de sa vie et de son œuvre.

movimento da vida para o texto, do dentro para fora, o que há é a própria escrita, como abismo.

2 “ESCREVER APESAR DO DESESPERO. NÃO: COM DESESPERO³⁶”

2.1 A casa (em) que se escreve

A escrita de Marguerite Duras é uma paisagem em que se multiplicam personagens femininas que se espelham e decorrem uma da outra. Em *Les Lieux de Marguerite Duras*, um livro em que a escritora é entrevistada por Michelle Porte, ela diz:

Essa casa foi habitada por Lol V. Stein, por Anne-Marie Stretter, por Isabelle Granger, por Nathalie Granger, mas também por todos os tipos de mulheres; às vezes, quando eu entro nela, eu tenho o sentimento, assim... de uma profusão de mulheres. Ela foi habitada por mim, também, completamente. Eu acho que é o lugar do mundo que eu mais habitei. E, quando eu falo das outras mulheres, eu penso que essas outras mulheres me contêm também; é como se elas e eu fossemos dotadas de porosidade. (DURAS, 2012, p.12)³⁷

A casa da qual Duras fala nesse trecho é sua morada em Neauphle, que se tornou não apenas o lugar privilegiado da sua escrita em um momento de sua vida, mas também uma metonímia dela: ali, ela coabita com suas personagens (de forma mais ou menos literal de acordo com o momento, uma vez que, em *A Vida Material*, ela relata ter alucinações em que via a mulher loira de olhos azuis e o capitão de *India Song*, seu marido, saírem de chaminés).

Volta, aqui, a tensão autobiográfica da qual falamos no primeiro capítulo: essa escrita de si que se efetua nessa tensão de espelhos, de personagens femininas. E a casa aparece como metonímia da obra, lugar em que essa teia de figuras entra em confrontação direta com a sua própria criadora. Essa relação íntima com a casa faz pensar em um clichê do escritor recluso, que se isola do mundo para se dedicar à Obra. Todavia, não é assim que Duras via o espaço que ela criou, até porque, para ela, a escrita é antes um processo de desconcentração que um de concentração:

É sem dúvida o estado que eu tento encontrar quando eu escrevo; um estado de escuta extremamente intensa, veja, mas do exterior. Quando as pessoas que escrevem dizem: quando se escreve, se está na concentração, eu diria: não, quando eu escrevo, eu tenho o sentimento de estar na extrema desconcentração, eu não me possuo mais nem um pouco, eu sou eu mesma uma peneira, eu tenho a cabeça esburacada. Eu só posso me explicar aquilo que escrevo assim, porque há coisas que

³⁶ DURAS, Marguerite. *Escrever*, p.27.

³⁷ Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter, par Isabelle Granger, par Nathalie Granger, mais aussi par toutes sortes de femmes ; quelquefois quand j’y entre j’ai le sentiment, comme ça... d’un foisonnement de femmes. Elle a été habitée par moi, aussi, complètement. Je pense que c’est le lieu du monde que j’ai le plus habité. Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c’est comme si elles et moi, on était douées de porosité.

eu não reconheço naquilo que escrevo. Então elas me veem certamente de alhures, eu não estou sozinha a escrever quando escrevo.

Mais isso, eu o sei. A pretensão é crer que se está sozinho diante da sua folha, sendo que tudo chega até você de todos os lados. Evidentemente, os tempos são diferentes, as coisas chegam até você de mais ou menos longe, elas chegam até você de você, elas chegam até você de um outro, pouco importa, elas chegam até você do exterior.³⁸ (DURAS, 2012, p.98-99)

eu não me possuo mais nem um pouco, eu sou eu mesma uma peneira, eu tenho a cabeça esburacada: a escritora como peneira, pela qual passa uma massa externa, amorfa, e que desemboca nisso, nessa “coisa engraçada” que é a escrita: nem vida, nem separada dela. É a imagem que Duras constrói na entrevista de *Apostrophes* da escrita como uma espécie de duplê da vida. Assim, a escrita decorre, sim, da vida, mas a partir de um eu que não se possui, que é peneira.

Um estado de escuta extremamente intensa, mas do *exterior*: a casa é também esse espaço que cria, para a escritora, um fora e um dentro. É, ao mesmo tempo, lugar de solidão e de desconcentração, em que “as coisas chegam até você”, de todos os lados. Há, principalmente, dois textos em que Duras insiste nessa casa: *Les lieux de Marguerite Duras* — a entrevista, já citada, a Michelle Porte — e *Escrever*. Em ambos os casos, a experiência da escrita esbarra sempre na da casa. Sobre *Escrever* e a “inquietante declaração” que o inicia, Lucia Castello Branco afirma:

Pode ser surpreendente, para aqueles que não entendem a literatura sob o viés da experiência, que um livro intitulado *Escrever*, como o de Marguerite Duras, em que se encerram suas reflexões acerca da literatura e da experiência da escrita, se inicie com esta inquietante declaração: “É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro.”

E, se prosseguirmos na leitura, veremos que a casa, aí, não se reduz a um abrigo da escritora (ou da escrita), mas constitui de fato uma *figura*, no sentido llansoliano do termo. Pois na casa, “à nossa volta, tudo escreve” e, “dentro da casa, a gente fica tão só que às vezes se perde”, mas “esse perder-se, no interior da casa não é voluntário, em absoluto”. Embora seja também a casa o lugar em que “nunca se está só”, em que “Ouvem-se barulhos na cozinha, na televisão, ou no rádio, nos apartamentos vizinhos, e no prédio inteiro”, embora haja dentro da “casa grande” a “casa pequena”, porque “uma casa só, isso não existe desse jeito”.

A casa, então, nesse surpreendente livro de Duras, é figura da *solidão essencial* da escrita, mas não só. Espécie de continente da escrita — margem, borda, moldura, contenção —, a casa é também o seu conteúdo, aquilo que a escrita comporta e

³⁸ C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent : quand on écrit, on est dans la concentration, moi je dirais : non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. Je ne peux m'expliquer ce que j'écris que comme ça, parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris.

Mais ça, je le sais. La prétention, c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille alors que tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment, les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur.

contém. Mas não só. Porque a casa é também as paredes da casa — onde, “à nossa volta, tudo escreve” —, mas também a casa sem paredes, onde é possível perder-se. (CASTELLO BRANCO, 2011, p.28-29)

Na casa, então, é possível perder-se : “dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde” (DURAS, 1994, p.13). No mesmo texto, mais adiante, ela dirá: “A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva. A pessoa se vê obrigada a se colocar a seu serviço.” (DURAS, 1994, p.21)

Quando Duras afirma, ainda em *Escrever*: “Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca.” (DURAS, 1994, p.15); essa onipresença da escrita, além de encantamento, é também tormento, assombração:

Aquilo que vem até você, no escrito é, sem dúvida, simplesmente a massa do vivido, se se pode dizer, simplesmente... Mas, essa massa do vivido, não inventariada, não racionalizada, está em uma espécie de desordem original. Somos assombrados pelo nosso vivido. É preciso deixá-lo estar. Lol V. Stein é uma pessoa completamente assombrada pelo vivido de S. Thala, pelo baile. É uma palavra que não é bela, o vivido, mas eu não vejo por qual outra palavra substituí-la... Mas ela é assombrada, e é ela própria como um lugar assombrado.³⁹ (DURAS, 2012, p.98-99)

O vivido como assombração, que demanda ser escrito, mas não como um trauma que se supera: a escrita, a personagem — Lol — é, ela mesma, um lugar assombrado, atormentado, ou seja, a escrita não refugia. Assim como a casa não é um refúgio do mundo, mas antes um lugar para ir ao encontro dele. Subverte-se, assim, a imagem da casa como lugar designado para a mulher como espaço de domesticidade:

Podemos ver as casas como um lugar onde se refugia, onde se vem buscar uma tranquilização. Já eu penso que se trata também de um perímetro fechado sobre outra coisa além disso. Sim, acontece outra coisa além de tudo aquilo que é comum, a segurança, a tranquilização, a família, a doçura do lar, etc; em uma casa, há também o horror da família que está inscrito, a necessidade de fuga, todos os humores suicidas. É um todo.⁴⁰ (DURAS, 2012, p.16)

³⁹ Ce qui vous arrive dessus dans l'écrit, c'est sans doute tout simplement la masse du vécu, si on peut dire, tout simplement... Mais, cette masse du vécu, non inventoriée, non rationalisée, est dans une sorte de désordre originel. On est hanté par son vécu. Il faut le laisser faire. Lol V. Stein est une personne complètement hantée par le vécu de S. Thala, par le bal. C'est un mot qui n'est pas beau, le vécu, mais je ne vois pas par quel autre mot le remplacer... Mais elle est hantée, elle est elle-même comme un lieu hanté.

⁴⁰ On peut voir les maisons comme un lieu où on se réfugie, où on vient chercher un rassurement. Moi, je crois que c'est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Oui, il se passe autre chose que tout ceci qui est courant, la sécurité, le rassurement, la famille, la douceur du foyer, etc ; dans une maison, il y a aussi l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires. C'est un tout.

2.2 *A Feiticeira de Michelet e o feminino durasiano*

Na casa como na escrita — na escrita na e da casa —, Duras estabelece oposições entre o masculino e o feminino, como ela fez em *A Vida Material*, e em diversas outras entrevistas: “Todas as mulheres dos meus livros habitaram essa casa, todas. Apenas as mulheres habitam os lugares, os homens não.”⁴¹ (DURAS, 2012, p.12).

Esse feminino durasiano — do qual já falamos um pouco no primeiro capítulo — é um do lugar poético por excelência, inacessível aos homens. Apenas as mulheres habitam a escrita e a casa de Duras. Curiosamente, contudo, ela diz, em *Escrever*, que as grandes leituras de sua vida foram de homens:

As grandes leituras da minha vida, aquelas que só eu fiz, são as escritas por homens. É Michelet. Michelet e sempre Michelet, até as lágrimas. Os textos políticos também, mas menos. É Saint-Juste, Stendhal, e de uma forma bizarra não é Balzac. O Texto dos textos é o Velho Testamento. (DURAS, 1994, p.33)

Dentre essas referências, ressalta-se Jules Michelet, historiador do século XIX, onipresente na obra de Duras. Além das menções explícitas, há algo desse feminino durasiano que dialoga diretamente com Michelet. Maria Juliana Gambogi Teixeira apresenta assim a obra desse autor, em seu livro *A profetisa e o historiador*:

Obra tão extensa quanto variada, ela parece guardar consigo o estranho sortilégio de se fazer maior à medida que fez habitar, lado a lado, traços contrastantes entre si: poética e historiográfica, erudita e panfletária, clássica e moderna. Assim, quando o leitor se aventura em quaisquer de seus títulos, vê-se, num primeiro momento, instado a abandonar qualquer definição exclusiva desse autor, a qual não admitisse, imediatamente, acolher o seu contrário. Bem verdade que flertando com a filosofia, com a literatura, com a política e com as ciências naturais, Michelet não pretendeu nem admitia outro título senão o de historiador. (TEIXEIRA, 2017, p.21)

Duras parece particularmente fascinada pela figura da feiticeira de Michelet: uma personagem de um livro do historiador sobre o fenômeno da feitiçaria e da sua perseguição na Europa ao longo dos anos. Contudo, em vez de empreender um relato histórico tradicional, ele começa o texto traçando a história de uma mulher ao longo de trezentos anos, de modo a entender sua descida ao ponto do pacto com o Diabo. Ele explica, em notas:

Nessa longa análise histórica e moral da criação da Feiticeira até 1300, ao invés de me arrastar em explicações prolixas, frequentemente recorri a um pequeno fio

⁴¹ Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n’y a que des femmes qui habitent les lieux, pas les hommes.

biográfico e dramático, a vida de uma mesma mulher durante trezentos anos. — E isso (notem bem) em seis ou sete capítulos apenas. — Mesmo nessa parte, tão curta, será fácil perceber o quanto tudo é histórico e fundamentado.⁴² (MICHELET, 2023, p.161)

Esse curioso método intercala, pois, eventos históricos com a vida dessa feiticeira fictícia, cuja apresentação inclui também diversas reflexões sobre a mulher no geral:

Tratando do tema da feitiçaria, essa narrativa divide-se em duas partes — dois “livros”, para utilizar a terminologia de Michelet — temática, cronológica e formalmente distintas. O “primeiro livro” versa sobre a “idade lendária” da feiticeira, cobre o feixe de tempo que vai dos primórdios do Cristianismo, convertido em religião oficial do Império romano até o século XIV, e caracteriza-se por apresentar uma narrativa que se aproxima do estilo lendário, num texto altamente figurativo e poético. O “segundo livro” trata da expansão do fenômeno da feitiçaria e de alguns processos inquisitoriais que a tiveram como foco, cronologicamente contemplando do século XV até o XVIII e distinguindo-se por uma prosa mais analítica, altamente detalhista e crítica. (TEIXEIRA, 2017, p.24-25)

Afinal de contas, Michelet deixa claro desde o início que essa é uma questão no feminino. Abrem o livro esses parágrafos:

Sprenger diz (antes de 1500): “É preciso dizer a heresia das feiticeiras e não dos feiticeiros; estes são pouca coisa”. E um outro, durante Luís XIII: “Para um feiticeiro, dez mil feiticeiras.”
 “Natureza as faz feiticeiras” — É do gênio próprio à Mulher e de seu temperamento. Ela nasce Fada. Pelo retorno regular da exaltação, ela é Sibila. Pelo amor, é Mágica. Por sua fineza, sua malícia (tantas vezes excêntrica e benfazeja), ela é Feiticeira, e enfeitiça ou, pelo menos, adormece, engana os males. (MICHELET, 2023, p.1)

Esse interesse explícito e específico pela mulher, pelo desvio da mulher, certamente atraiu e influenciou Duras. Michelet traça um retrato da mulher como um ser de poder e mistério inigualáveis, apesar de nem sempre virtuoso. A mulher ocupa, pois, como em Duras, esse lugar da criação, do fértil e do poético, enquanto o homem é o discurso estéril do progresso e da ciência — a qual, inclusive, segundo Michelet, tudo deve às feiticeiras que ela despreza:

Onde ela está? Nos lugares impossíveis, na floresta de sarça, no charco, onde o espinho e o cardo impedem a passagem. À noite, sob algum velho dólmen. Se a encontram, ela ainda assim estará isolada pelo horror comum; tem em torno de si como um círculo de fogo.
 E, no entanto, quem poderia acreditar? É uma mulher ainda. Mesmo essa vida terrível espreme e aciona sua força de mulher, a eletricidade feminina. Ei-la dotada de dois dons:

⁴² Todas as citações de *A feiticeira*, de Michelet, são tiradas do manuscrito da tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira. O livro está no prelo e será publicado ainda esse ano pela editora Alameda. A paginação segue a do manuscrito.

O *iluminismo da loucura lúcida* que, em certos graus, é poesia, visão segunda, penetração aguda, fala simples e ardilosa, sobretudo a faculdade de crer em todas as suas mentiras. Dom ignorado pelo feiticeiro macho. Com ele, nada teria começado. Desse dom deriva um outro, a sublime potência da *concepção solitária*, a partenogênese que os nossos fisiologistas atualmente reconhecem em fêmeas de várias espécies para a fecundidade dos corpos, e que não é menos segura para as concepções do espírito. (MICHELET, 2023, p.5)

“Poesia”, “visão segunda”: de outras formas, também Duras atribui às mulheres essa tendência ao poético, como quando diz, em *Boas Falas*, que “*Apenas os loucos conseguem escrever completamente*. É isto. ‘Qualquer um é mais misterioso que um escritor’. Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isto também.” (DURAS, 1974, p.38)

Satã retorna a sua Eva. A mulher ainda é o que há de mais natural no mundo. Ela detém e mantém sempre certos traços da inocência maliciosa do gato jovem e da criança muito esperta. Por isso, ela se sai melhor na comédia do mundo, na grande peça na qual se encena o Proteu universal. (MICHELET, 2023, p.43)

O paralelo com a infância também é caro a Duras, embora ela faça questão de mostrar que isso não é exatamente uma comparação propriamente dita: “Eu não a comparo à criança; Digo: elas são loucas, as crianças e as mulheres.” (DURAS, 1974, p.38).

Quando Duras menciona Michelet, ela insiste em uma narrativa específica, em uma versão da *Feiticeira* do historiador. Em duas entrevistas, *Boas Falas* e *Les lieux de Marguerite Duras*, ela traça praticamente o mesmo retrato dessa mulher:

Michelet diz que as feiticeiras vieram assim. Durante a Idade Média, os homens estavam na guerra do senhor feudal ou na cruzada, e as mulheres nos campos ficavam completamente sós, isoladas, por meses e meses na floresta, em suas cabanas, e é assim, a partir da solidão, de uma solidão inimaginável para nós hoje em dia, que elas começaram a falar com as árvores, com as plantas, com os animais selvagens, isto é, a entrar, a, como posso dizer?, a inventar a inteligência com a natureza, a reinventá-la. Uma inteligência que devia existir desde a pré-história — não é mesmo? — que foi reatada. E chamaram-nas bruxas, e as queimaram.⁴³ (DURAS, 2012, p.12-13)

De fato, Michelet traça esse retrato da mulher isolada, solitária, que acaba sendo levada ao pacto com Satã, também pela sua inclinação natural ao mistério, à noite, à loucura.

⁴³ Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c’est comme ça, à partir de la solitude, d’une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu’elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c’est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l’intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées.

De toda forma, é essa a imagem que perdura da feiticeira de Michelet, essa que Duras repete, em *Boas Falas*, dessa vez mencionando explicitamente esse caráter de desvio, de loucura:

M.D. — É admirável, está no livro *La Sorcière*. Aliás, há pouco eu queria lhe dizer que foi ele... você se lembra do livro sobre as mulheres quando eu falava do mês-truós, mas para ele era um... uma fonte de erotismo. Sim, ele dizia que, na alta Idade Média, as mulheres ficavam sozinhas nas fazendas, nas florestas, enquanto o senhor estava na guerra... cito essa história sempre que posso, acho-a sublime... e que se entediam profundamente em suas fazendas, sozinhas; e que sentiam fome, ele estava nas cruzadas ou na guerra do Senhor, e que foi assim que elas começaram a falar, sozinhas, com as raposas ou com os esquilos, os pássaros, as árvores e que, quando o marido retornava, elas continuavam, isto eu acrescento, do contrário ninguém teria percebido nada, mas foram os homens que as encontraram falando sozinhas na floresta.

X.G. — E eu acrescentaria: os homens devem ter dito “Elas estão mesmo loucas, é bem a loucura das mulheres.”

M.D. — Pois é, e as queimaram. Para sustar, barrar a loucura, barrar a palavra feminina. (DURAS, 1974, p.119-120)

Essa leitura de Michelet se mescla e se confunde com a ideia que a própria Duras quer passar do feminino, evidentemente; inclusive mostra-se influenciada por uma certa leitura feminista — banalizada no século XXI — que escolhe a bruxa como um símbolo militante. O fato de Duras escolher esse fio narrativo da mulher sozinha, obrigada a encontrar uma alternativa à empresa falocêntrica da guerra não é por acaso, sobretudo porque não é exatamente assim que o formula Michelet. A diferença é que, em Duras — e na leitura que ela faz de Michelet —, a bruxa não é um modelo a ser seguido, ou uma resposta ao patriarcado, ela é um poder essencialmente feminino, em tudo que ele tem de mais grandioso, maravilhoso e nefasto.

Nos momentos em que Duras não menciona explicitamente Michelet, mas tece essa imagem da mulher e do feminino na sua própria escrita, essa relação se complexifica. Trata-se menos de se reivindicar como “bruxa” do que beber nas fontes desse vasto universo feminino ignorado e proibido, mas nem sempre em um projeto político coerente ou moralista.

Por exemplo, quando falamos, anteriormente, da sua relação com a casa, mencionamos o que, para a escritora, há de violento na domesticidade: “em uma casa, há também o horror da família que está inscrito, a necessidade de fuga, todos os humores suicidas. É um todo.⁴⁴” (DURAS, 2012, p.16). Esse lado assombrado da vida doméstica faz pensar no “demônio do lar” do qual fala Michelet em *A Feiticeira*: a criatura que penetra esse universo feminino da solidão, propício a todos esses horrores, e seduz a mulher sozinha:

⁴⁴ dans une maison, il y a aussi l’horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires. C’est un tout.

“Eles são demônios...” — Logo, eles vivem. Não conseguindo acabar com eles, se permite que o povo inocente os vista e os disfarce. Através das lendas, o povo os batiza e os impõe à própria Igreja. Mas pelo menos eles se converteram? Ainda não. Flagram-se alguns que, sorrateiramente, mantêm sua natureza pagã. Onde eles estão? No deserto, na charneca, na floresta? Sim, mas sobretudo na casa. Eles se mantêm no mais íntimo dos costumes domésticos. A mulher os guarda e esconde na casa e até mesmo na cama. Ali eles têm o melhor dos mundos (melhor que o templo): o lar. (MICHELET, 2023, p.10)

Há um trecho de Michelet, em *A Feiticeira*, no qual ele descreve esses momentos de sedução da mulher pelo demônio, que encapsula a poética de Duras e a sua percepção do feminino:

Nem a cólera nem o orgulho a salvariam dessas seduções. O que a salva, é a imensidão do desejo. Nada lhe basta. Cada vida é limitada, impotente. Para trás, corcel, para trás, touro! Para trás a chama do pássaro. Para trás, frágeis criaturas, diante de quem sente necessidade do infinito. Ela tem uma *vontade* de mulher. Vontade de quê? Do Todo, do Grande Todo universal. Satã não previu isso, que não poderia saciá-la com nenhuma criatura. O que ele não pode, não sei quem cujo nome não se sabe, o faz. Ante a esse desejo imenso, profundo, vasto como o oceano, ela sucumbe e adormece. Então, sem lembranças, sem ódio, nem pensamentos de vingança, inocente apesar de si, ela dorme sobre a pradaria, como qualquer outra teria feito, ovelha ou pomba, relaxada, satisfeita, ousa dizer amorosa. Ela dormiu e sonhou. Que belo sonho! Como contá-lo? É que o monstro maravilhoso da vida universal nela mergulhou; que, agora, vida e morte, tudo estava em suas entranhas e que, ao preço de tantas dores, ela havia parido a Natureza. (MICHELET, 2023, p.45)

A mulher, aqui, é o sujeito desejante por excelência: ela tem sede do “Grande Todo universal”. Esse desejo fluido e impreciso acaba na imobilização, no onírico. Como não lembrar de Lol V. Stein, que, após gritar e desmaiar de desespero, passa a vagar pelas ruas de S.Thala sem destino, sem objetivo? A feiticeira de Michelet, imobilizada pelo desejo de Todo, “dorme sobre a pradaria” e sonha: Lol assiste, no campo de centeio, a cena de amor entre Jacques Hold e Tatiana Karl, repetidamente. Seu desejo não tem mais objeto, e é cíclico, inteiro.

Em *Les Lieux de Marguerite Duras*, falando de Lol V. Stein, a escritora diz não entender mais o que é essa personagem, mas Michelle Porte a interrompe, oferecendo “Mas é o desejo⁴⁵” (PORTE, 2012, p.102); ela concorda, e acrescenta:

M.P.:
As mulheres, nos seus livros, eu penso em Lol V. Stein e Anne-Marie Stretter, é sempre o desejo, e...
M.D.:

⁴⁵ Mais c’est le désir

A mulher é o desejo.

M.P.:

A mulher...

M.D.:

Nós não escrevemos, de forma alguma, no mesmo lugar que os homens. E quando as mulheres não escrevem no lugar do desejo, elas não escrevem, elas estão no plágio.⁴⁶

(DURAS, 2012, p.102)

A mulher durasiana é e se move, então, pelo desejo. Mas também a mulher-escritora, que, como a feiticeira de Michelet, é interpelada por esse desejo imenso, do Todo. Aqui, voltamos à ideia do feminino — fértil, criativo — construído em oposição a um masculino — estéril, teórico —: há nele algo dessa herança de Michelet que Duras tanto reivindicou.

A mulher — ou ao menos, o elemento feminino — aparece, assim, como a que detém a escrita propriamente dita: essa escrita que deixa espaço para o silêncio, como coloca Xavière Gauthier:

X.G. — Mas muito bom, muito, muito bom, muito, muito importante, e acho que quando você diz, o silêncio, que o homem impede o silêncio de se estender e, uma vez mais volto a seus livros, tão raro, em seus livros o silêncio se estende. Há espaço para o silêncio, um espaço muito grande. Não?

M.D. — Sim.

X.G. — E acho isso também, que só uma mulher pode fazer o silêncio ser ouvido.

M.D. — Talvez seja por isto que eu não leio mais. (DURAS, 1974, p.37)

Parece se desenhar, pois, essa associação sistemática do feminino ao silêncio, ao mistério, à noite; enfim, à poesia; em oposição ao discurso teórico masculino:

Falávamos disso ultimamente, alguém me pedia, assim, entrevistas, em muitos lugares... a pedido das pessoas, aliás, embora eu não saiba falar. Escrever é diferente, totalmente diferente. Bem, é que as pessoas percebem que já estão fartas do discurso teórico puro. Isto é feminino, porque eu tento, é o discurso orgânico, digamos, pois não tenho referência. (DURAS, 1974, p.37)

Aqui, percebe-se que, estranhamente, o feminino é associado, ao mesmo tempo, a esse mistério inefável das coisas (o Todo do qual fala Michelet) e ao orgânico, sem referência, ou seja, o banal. Esse caráter ordinário da escrita e do escritor aparece em *Escrever*, quando Duras diz:

⁴⁶ M.P.:

Les femmes, dans vos livres, je pense à Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter, c'est toujours le désir, et...

M.D. :

La femme, c'est le désir.

M.P. :

La femme...

M.D. :

On écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat.

Cada livro, como cada escritor, tem alguma passagem mais difícil, incontornável. E ele deve tomar a decisão de deixar este erro no livro para que permaneça um livro verdadeiro, e não de mentira. A solidão, ainda não sei em que ela se transforma depois. Ainda não posso falar disso. O que acho é que essa solidão se torna banal, com o tempo ela se torna vulgar, e que isso é uma felicidade. (DURAS, 1994, p.32)

Essa aparente contradição de que a escrita é misteriosa e transcendente, mas também o que há de mais banal e vulgar, é desenvolvida por Duras em um momento da entrevista *Boas Falas*, quando ela lê trechos do texto *Marguerite Duras*, de Alain Vircondelet⁴⁷:

M.D. — Não, nem por um segundo eu digo que a mulher é uma criança, não, não... O que digo é... bem, leio o fim*: "Eu o encontro, olho-o, falo-lhe, deixo-o." E então tudo acontece assim: "Ela o encontrou, o olhou, lhe falou, o deixou." E depois vem um terceiro estágio: "O que aconteceu?" E depois, o último: "Aconteceu isto por se tratar de mim." "Em minha sombra interna onde a fomentação do eu por mim se faz, em minha região escrita, eu leio que aconteceu aquilo. Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço, ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. **Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.**" Pode-se dizê-lo da mulher... do homem. Isso, pode-se dizer. "Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovoô, de iluminar e apago. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substitui. *Apenas os loucos conseguem escrever completamente.*" E isto. "Qualquer um é mais misterioso que um escritor." **Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem.** Qualquer uma. Posso dizer isto também. (DURAS, 1974, p.38, negritos nossos)

Há, aqui, muito da poética de Duras, do equilíbrio instável entre a vida e o fora dela: afinal, escreve-se sempre do exterior ("faço fora o que devo fazer dentro"). Aqui, vale lembrar o que Lucia Castello Branco diz da "escrita de si" à "escrita fora de si" de Clarice⁴⁸: o movimento da vida ao texto, do banal ao desconhecido.

No louco e, em alguma medida, na mulher, parece haver uma completa fusão desses dois pólos: é o iluminismo da loucura lúcida, de Michelet. "Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substitui. Apenas os loucos conseguem escrever completamente." Eles escrevem o dentro já pelo fora, não há sombra interna.

Nesse trecho, é perceptível como essa noção da escrita e do feminino se complexifica: há, sim, um mistério da mulher que, para Duras, supera o do homem; mas ela, como escritora, ainda se sente um tanto quanto fora desse mistério da escrita completa, louca. Aqui,

⁴⁷ No livro, há apenas a indicação do nome do texto e autor. Contudo, trata-se provavelmente do estudo que Alain Vircondelet desenvolveu sobre Duras em 1972, que se tornou a primeira monografia escrita sobre ela.

⁴⁸ Ver páginas 18-19 deste trabalho.

novamente, quando se fala de feminino, de escrita, se fala também de vida; da “massa do vivido” e do seu conflito permanente com a linguagem, o texto.

2.3 A escrita, o feminino, a mulher

Nas entrevistas como na ficção, Duras sempre volta ao feminino e à sua oposição ao masculino. Essa oposição se desenha em uma complexa relação com o lugar da escrita e de inquietações do sujeito que escreve. Essa aproximação das tensões da escrita às da feminilidade remetem à noção de escrita feminina, presente, sobretudo, aos trabalhos pioneiros de pensadoras francesas como Hélène Cixous e Lucy Irigaray e, no Brasil, nas diversas obras que Lucia Castello Branco desenvolveu sobre o tema.

Clarice Lispector e Marguerite Duras, sobretudo nas leituras de Lucia Castello Branco, são frequentemente associadas a essa *dicção feminina*⁴⁹, para usar um termo da autora. E, efetivamente, a poética que a própria Duras constrói em suas entrevistas e, sobretudo, na sua ficção, aproxima-se do que se chama, nessa tradição, de escrita feminina.

Em alguma medida, isso também acontece na obra de Clarice — como será discutido no próximo capítulo — embora, no caso da escritora brasileira, essa articulação se dará sobretudo no nível da ficção, e menos em entrevistas, como é o caso da francesa. Nesse sentido, Duras parece mais confortável em assumir esse lugar do feminino, talvez pelo fato de estar imersa, como Cixous e Irigaray, no ambiente intelectual francês de meados do século XX. De uma forma ou de outra, Duras teve mais contato com a modernidade borbulhante na França daquele momento. Uma frase de Duras comentando um texto que Lacan escreveu sobre *O deslumbramento de Lol V. Stein* resume, a meu ver, essa diferença entre o clima intelectual em que estavam banhadas essas duas escritoras (a começar pelo próprio fato de que Lacan — uma das fontes teóricas para a escrita feminina — tenha conhecido, lido e admirado Duras):

E mesmo aquilo que Lacan disse a respeito do livro, eu nunca cheguei a entender direito. Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe”. Esta frase tornou-se para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. (DURAS, 1994, p.19)

Tivesse Lacan lido Clarice, talvez também lhe concederia esse “direito de dizer”, que Duras tomou como feminino: um direito de dizer na ignorância, nos pontos cegos da

⁴⁹ CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é a escrita feminina?*

feminilidade. Em uma época em que ser escritora, ou escrever como uma mulher, era ainda visto com condescendência — ou que o feminino era usado como forma de limitar e separar a mulher do espaço intelectual —, as novas tendências do pós-estruturalismo, quando retomadas sob a pena de mulheres como Cixous e Irigaray, invertem o jogo. Para Duras, isso significou um “direito de dizer”, de fato, ignorado até então por mulheres.

O ponto de partida desse trabalho foi pensar como, nas obras do *corpus*, desenha-se uma relação entre o feminino e a própria literatura e como isso diz de uma tendência teórica maior, no contexto, sobretudo, do pós-estruturalismo francês. Assim, a partir do feminino, é possível adquirir uma percepção interessante da própria teoria da literatura, sobretudo da modernidade. Não se pretende afirmar, a partir dessa aproximação teórica, que a escrita feminina é um fenômeno estritamente moderno. Contudo, é inegável que essa forma de pensar o feminino está fortemente ligada ao surgimento de críticas à racionalidade ocidental como sistema de pensamento hegemônico, como os trabalhos de Jacques Derrida em torno da desconstrução.

No livro *What does a woman want?*, Shoshana Felman admite uma certa relação entre o pensamento de Derrida e o de Lucy Irigaray. Contudo, segundo ela, Irigaray vai mais longe na crítica da metafísica que sustenta o pensamento ocidental tradicional:

De acordo com a radicalização que Derrida faz das críticas nietzschianas e heideggerianas da filosofia tradicional, a metafísica ocidental é baseada no princípio totalitário do chamado logocentrismo, ou seja, na predominância repressiva do “logos” sobre a “escrita”, no status privilegiado do presente e a consequente valorização da presença. Essa presença-em-si-mesma de um centro (nomeada como Origem, Deus, Verdade, Ser ou Razão) centraliza o mundo através da autoridade da sua presença de si e subordina a si, de uma maneira agonística, hierárquica, todos os outros elementos cognoscíveis do mesmo sistema epistemológico (ou ontológico). Assim, a lógica metafísica de oposições dicotômicas que domina o pensamento filosófico (Presença/Ausência, Ser/Nada, Verdade/Erro, Igual/Outro, Identidade/Diferença, e assim por diante) é, na verdade, um mecanismo sutil de hierarquização, o qual garante a valorização única do pólo “positivo” (ou seja, de um só termo) e, conseqüentemente, a subordinação repressiva de toda “negatividade”, o domínio da diferença enquanto tal. É, pois, examinando a mera ilusão da dualidade e o modo repressivo do qual a polaridade Masculino/Feminino funciona no pensamento ocidental, de modo a privilegiar um único termo, que Luce Irigaray passa a desenvolver o seu argumento crítico. Subordinada, no pensamento teórico, ao conceito de masculinidade, a mulher é vista pelo homem como seu oposto, isto é, como seu outro, o negativo do positivo, e não, em seu próprio direito, diferente, outra, a própria alteridade.⁵⁰ (FELMAN, 1993, p. 22-23)

⁵⁰ According to Derrida’s radicalization of the Nietzschean and Heideggerian critiques of traditional philosophy, Western metaphysics is based on the totalitarian principle of so-called logocentrism, that is, on the repressive predominance of “logos” over “writing,” on the privileged status of the present and the consequent valorization of presence. This presence-to-itself of a center (given the name of Origin, God, Truth, Being, or Reason) centralizes the world through the authority of its self-presence and subordinates to itself, in an agonistic, hierarchical manner, all the other cognizable elements of the same epistemological (or ontological) system. Thus, the metaphysical logic of dichotomous oppositions which dominates philosophical thought (Presence/Absence,

Assim, não se trata de simplesmente adicionar masculino/feminino a essa lista de dicotomias e associar este à escrita, ao negativo e aquele ao *logos*, ao positivo. Para Felman, o feminino é justamente o ponto a partir do qual todas essas oposições devem ceder: o problema, para ela, não é que a mulher seja o Outro, mas que ela o seja em relação ao homem. Nesse sentido, a alteridade feminina não é negada, ela é, de uma certa forma, radicalizada. É o que acontece também no livro *O riso da medusa*, de Hélène Cixous, uma espécie de manifesto da escrita feminina. Nele, a *prática feminina de escrita* é situada para além desse sistema metafísico ao qual Felman se refere; ou seja, não como um pólo negativo ao positivo do masculino, mas como um espaço completamente separado dele:

Impossível *definir* uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar. (CIXOUS, 2022, p.57-58)

Nesse sentido, não é o objetivo, aqui, resumir ou apresentar esses trabalhos — infinitamente ricos e complexos — que refletem sobre a escrita feminina. Afinal, é da natureza dela ser fugidia. Fugidia também a reflexão em torno dela: não por acaso, Cixous e Castello Branco frequentemente escrevem no intermédio entre teoria, ensaio e poema. Se, como coloca Lucia Castello Branco em *O que é a escrita feminina?*, a escrita feminina é sobretudo um tom, “atingido, a meu ver, quando algumas vezes a escrita, de uma certa forma, esbarra nos limites da linguagem, procurando fazer dela uma não-linguagem.” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.76); falar sobre ela parece também nos obrigar a esbarrar nos limites do pensamento.

O que interessa sobretudo é pensar no feminino, nessas obras, como “direito de dizer” dessa escrita que se ignora; “direito de dizer” que só pôde surgir e se apresentar como tal devido a uma certa modernidade. Aline Magalhães Pinto, no artigo “Olhar a

Being/Nothingness, Truth/Error, Same/Other, Identity/Difference, and so on) is, in fact, a subtle mechanism of hierarchization which assures the unique valorization of the “positive” pole (that is, of a single term) and, consequently, the repressive subordination of all “negativity,” the mastery of difference as such. It is by thus examining the mere illusion of duality and the repressive way in which the polarity Masculine/Feminine functions in Western thought so as to privilege a unique term that Luce Irigaray proceeds to develop her critical argument. Theoretically subordinated to the concept of masculinity, the woman is viewed by the man as his opposite, that is to say, as his other, the negative of the positive, and not, in her own right, different, other, otherness itself.

diferença-resistência do feminino, em busca da borda do nada”, fala dessa relação entre a valorização do desvio — cara à modernidade — e a mulher:

Se pelo menos desde Eva — se não for desde Pandora, (ou vai-se saber qual a primeira maldita!) a tradição ocidental tendeu a conceber o feminino como âmbito de defeitos em todas as faculdades do corpo e da alma e a ver a mulher como um homem defeituoso e mutilado, vítima e cúmplice do mal — uma imagem de deus mais imperfeita, mais transgressora e mais culpada que o homem (Cf. GREENBLATT, 2018:114-130) 1; na modernidade essa propensão ao desvio constitui-se como um excelente ângulo ou ponto de vista para a observação e exploração teórica da ambiguidade presente na questão a respeito do vazio de sentido e da representação do irrepresentável. (PINTO, 2019, p. 189-190)

Assim, parte-se do pressuposto que o feminino, a sua percepção cultural, literária e teórica, pode nos dizer algo da modernidade. Todavia, é mais interessante perceber esse desvio não como essencialmente feminino, mas ler o feminino como uma das formas de chegar a esse desvio.

Nas obras do *corpus*, é justamente isso que está em jogo: o feminino encenado como desvio literário. Contudo, escolho, aqui, pensar na feminilidade, vivida e assumida como tal, como um caminho para chegar nessa literatura tão cara à modernidade, mas não o único. O feminino se torna, pois, essa “diferença-resistência” que

(...) não deve subentender a existência de uma subjetividade ou semântica feminina. Na verdade, a medida em que avancei na pesquisa com os diários, cada vez mais me instigava saber, justamente, o que essa diferença-resistência podia significar, uma vez que se trata de uma situação circunstanciada (ainda que, infelizmente, atualizada de diferentes formas) uma vez que essa condição de desvio não possui valor ontológico. (PINTO, 2019, p.189)

Desse modo, pensando no feminino como “situação circunstanciada”, atualizada em culturas e épocas diferentes com novas formas de relegar a mulher aos limites da cultura, é possível refletir sobre ele sem pensar em categorias metafísicas ou estanques.

Em *Um Teto Todo Seu*, texto em que a Virginia Woolf discorre sobre mulheres e literatura, ela escreve, referindo-se à escrita de Mary Carmichael:

ela havia — comecei a achar — dominado a primeira grande lição; escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que se esquecera de que era mulher, de forma que suas páginas estavam repletas daquela qualidade sexual curiosa que aparece apenas quando o sexo não tem consciência de si mesmo. (WOOLF, 2014, p.87)

Escrever como uma mulher, mas que se esqueceu que é mulher: é possível pensar nisso como uma forma de encarar a diferença-resistência nos textos de escritoras sem,

contudo, que essa seja a marca fundamental ou única da escrita delas. O esquecimento, aqui, tomado como não-literal, nos leva a uma subjetividade cindida, mas particular: não uma semântica feminina, mas um modo de significar dentro da condição de Outro da mulher.

Escrever como uma mulher que se esqueceu que é mulher, e também esqueceu e ignora a própria escrita: como disse Lacan sobre Duras, ela não sabe que escreve, nem aquilo que escreve. O que parece se desenhar, em *Emily L.* e *Um sopro de vida*, é sobretudo isso: uma poética da ignorância, a qual passa pelo feminino para poder-dizer esse não-dizer, esse não-saber.

As obras dessas escritoras se constroem, pois, em uma tensão entre o dizer e o não-dizer: em ambas, é possível ler uma crise do saber enquanto tal, um instinto em escrever fora de uma inteligência limitadora e unívoca. No sentido em que Duras e Clarice sempre encenam um saber em abismo, a psicanálise literária, tal qual elaborada por Lucia Castello Branco, é valiosa para lê-las. No livro *O que é a psicanálise literária?*, Lucia Castello Branco — à guisa de definição —, oferece essa imagem:

Talvez fosse mais interessante pensarmos, como Lacan fala em *lituraterra*, que a psicanálise e a literatura, ou a psicanálise e a leitura, só podem funcionar bem se elas funcionarem como saber em fracasso. E, quando se diz saber em fracasso, ele reitera, não se trata da mesma coisa que o fracasso do saber. Saber em fracasso, quando vocês escutarem isso, escutem como “estrutura em abismo”. O que é uma estrutura em abismo? Aquele quadro do Velázquez, não é? O pintor que pinta o pintor que pinta o pintor... Fui estudar nessa época sobre isso, porque há a estrutura em abismo considerada clássica, que é toda proporcional; e há a estrutura em abismo em que às vezes, quando o ângulo se coloca um pouco diferente, no pedacinho menorzinho, você vê o detalhe. A tendência é pensarmos que a imagem vai diminuindo, diminuindo, mas às vezes não é só um detalhe que você vê amplificado, você vê alguma coisa que, no quadro maior, não aparecia, porque o ângulo mudou. Esses dias, aqui, tentando fotografar a lua, eu tive muito essa sensação, porque às vezes eu via meu reflexo, às vezes eu via a casa projetada na lua e às vezes eu via a lua. Então, tudo depende muito do ângulo e dos espelhamentos que acontecem aí. Talvez o mais interessante não seja nem a leitura no amor amalgamado, nem a leitura no ódio, ou no amódio, mas a leitura no amor em fracasso, como se diz “saber em fracasso”. (CASTELLO BRANCO, 2022, p.30)

Tal qual a psicanálise literária, as obras de Duras e Clarice são também “estruturas em abismo”. Ao colocar escritoras em confronto com a escrita — esse saber em fracasso —, elas nos mostram uma outra escrita. Assim, é uma repetição que muda de ângulo e que produz algo nesse outro lugar da escrita. Eu gostaria de pensar, pois, a psicanálise literária como essa imagem, como essa leitura que respeita o fracasso do texto, e que deixa ver o detalhe de outros ângulos.

A *mise en abyme* é particularmente relevante para ler a obra de Marguerite Duras: não somente ela se faz em *Emily L.*, com a invenção da história da mulher do Capitão dentro do

diálogo da narradora, como essa estrutura atravessa toda a escrita de Duras, sobretudo após *Moderato Cantabile*, quando ela chegou à escrita que queria. Assim, propõe-se pensar a *mise en abyme* como método em Duras, um método que sempre caminha para a sua ruína: a escrita em abismo também no sentido da queda, da vertigem.

2.4 *Emily L.*: o livro sem história dentro

— *Você era o livro sem história dentro, o livro amarelado pelo futuro, cujo luto teríamos que aprender a atravessar.*

Maraíza Labanca

Emily L. é um livro no qual culminam todos os abismos durasianos: o da escrita, o da mulher, o do amor. Ele acompanha duas histórias, sobre duas escritoras: a narradora e Emily L. e, ainda nessa estrutura do abismo, leva o leitor para o centro desse estranho movimento da vida que se escreve e que se inventa.

“Tinha começado pelo medo⁵¹” (DURAS, 2008, p.9): é essa a primeira frase do livro. Nas primeiras páginas, simultaneamente, há a descrição do ambiente — Quillebeuf, à beira do rio Sena — e a evocação desse medo, causado por um grupo de asiáticos que a narradora observa com receio.

O lugar e sua descrição ocupam um lugar essencial no livro, pois Duras afirmou em outros textos, como em *A Vida Material*, que foi por Quillebeuf que o texto começou a surgir. A paisagem beira-rio remete a outras paisagens durasianas: em vários textos de Duras, há, de alguma forma, o mar. O rio não é o mar, mas sempre chega a ele: o Sena, em *Emily L.*, parece mover-se em direção a esse corpo de água durasiano, onde pululam personagens e imaginários. A própria Duras, em uma entrevista concedida a Luce Perrot, em 1988, fala dessa onipresença do mar-rio nos seus livros:

É mesmo curioso, foi só essa noite que percebi que todos os meus livros se passam à beira mar! Todos! *Barragem, Moderato...* até *A vida tranquila*, há um episódio à beira mar! É curioso. E aí, os três, os três se passam à beira mar, os últimos três. Não, o *Amante* não tem... ele se passa em um rio. Não longe da foz, mas enfim... Como aqui, também, em Quillebeuf. É a última balsa. *A doença da morte* se passa... sim, tudo é à beira mar. Sim. (DURAS, 2016, p.380)⁵²

⁵¹ Ça avait commencé par la peur.

⁵² C’est curieux, quand même, c’est ce soir seulement que je m’aperçois que tous mes livres se passent au bord de la mer ! Mais tous ! *Le Barrage, Moderato...* Même *La Vie tranquille*, il y a un épisode au bord de la mer ! C’est curieux. Et là, les trois, les trois se passent au bord de la mer, les trois derniers. Non, *L’Amant* n’a pas de... il se passe sur un fleuve. Pas loin de l’embouchure, mais enfin... Comme là, aussi, à Quillebeuf. C’est le dernier bac. *La Maladie de la mort*, se passe... oui, tout est au bord de la mer. Oui.

A primeira descrição do rio menciona uma balsa que o atravessa, como atravessava o rio a balsa em *O Amante*, aquela em que a menina conheceu o chinês. Na França como na Indochina, o rio da ficção de Duras sempre leva a esse mesmo mar:

Tinha começado pelo medo.
 Tínhamos ido para Quillebeuf, como muitas vezes naquele verão.
 A gente tinha chegado na hora habitual, no fim da tarde. Como cada vez, vagamos ao longo da amurada branca que rodeia os cais desde a igreja, a entrada dos portos, até a sua saída, o caminho abandonado que deveria ir até a floresta de Brotonne.
 Olhamos para a outra margem, o porto petrolífero, e, ao longe, as altas falésias do Havre, o céu.
 Depois, olhamos para a balsa vermelha que atravessa, as pessoas que passam, as águas do rio. E sempre essa amurada que impede a aproximação, frágil e branca.⁵³
 (DURAS, 2008, p.9)

Nesse fio contínuo da escrita, que atravessa a infância, que nunca saiu dela, é possível ler esse medo desconcertante que a narradora sente em relação aos asiáticos, chamados de “coreanos”, embora sem saber ao certo a nacionalidade deles. Para um leitor contemporâneo, — ainda mais do que para um leitor do final do século XX, embora isso certamente já incomodaria — esse desconforto sobressai como racismo descarado.

De fato, não há como negar o racismo desse medo que abre o livro, e a própria Duras não o nega, incluindo no próprio texto a resposta jocosa do seu interlocutor: “Eu continuei a ter medo, mesmo que eu não falasse mais nada disso. Você sabia. Isso te divertia também. Você tinha me dito: Espécie de racista de meia tigela.”⁵⁴ (DURAS, 2008, p.14) De todo modo, há aqui uma certa autoderrisão, a construção da narradora como “essa mulher já velha, louca de tanto escrever⁵⁵”, tal qual Duras se descreve em *Yann Andréa Steiner*.

É possível também ler esse medo que deslança e estrutura o livro como uma janela para a sua infância colonial, e sobretudo como uma persistência do racismo da mãe, que fica não como convicção, mas como esse medo do qual não há escapatória, que não se formula

⁵³ Ça avait commencé par la peur.

Nous étions allés à Quillebeuf, comme souvent cet été-là.

On était arrivés à l'heure habituelle, à la fin de l'après-midi. Comme chaque fois on avait traîné le long du bastingage blanc qui borde les quais depuis l'église, l'entrée du port, jusqu'à sa sortie, le chemin abandonné qui devrait aller à la forêt de Brotonne.

On regarde l'autre rive, le port pétrolier, et au loin, les hautes falaises du Havre, le ciel.

Puis on regarde le bac rouge qui traverse, les gens qui passent, les eaux du fleuve. Et toujours ce bastingage qui en garde l'approche, fragile et blanc.

⁵⁴ Je continuais à avoir peur, même si je n'en disais plus rien. Vous le saviez. Cela vous amusait aussi. Vous m'avez dit : Espèce de raciste à la gomme.

⁵⁵ cette femme âgée déjà, folle d'écrire

nem se compreende: “Eu digo que não posso nada contra esse medo, que não posso evitá-lo, não posso conhecê-lo.”⁵⁶ (DURAS, 2008, p.13)

Também nessas primeiras páginas, Duras nos mostra a dinâmica do diálogo que ritma a história, entre a narradora e o seu interlocutor sem nome: o “vous”:

Eu olho para você. Você olha para o lugar. O calor. As águas planas do rio. O verão. E depois você olha para além. As mãos unidas sob o queixo, muito brancas, muito bonitas, você olha sem ver. Sem mexer nem um pouco, você me pergunta o que há. Eu digo como de costume. Que não há nada. Que eu olho para você.⁵⁷ (DURAS, 2008, p.10)

Aqui, há uma conversa banal, familiar, típica de uma espécie de desconforto e tédio causada pela tensão de não ter o que dizer ao outro. A resposta, infinitamente clichê, de que “não há nada”, será, no livro, mais adiante, tomada no sentido forte, radical, do nada-haver na escrita. Quando Duras fala de *A doença da morte* em *A puta da costa normanda*, ela diz que ali não havia história, ela não sabia falar de Yann: “E, quando mais nada acontece, a história está realmente fora do alcance da escrita e da leitura.”⁵⁸ (DURAS, 1986, p.20). Nada acontece, não há nada, a história está fora do alcance e da leitura: e ela se escreve e se lê, nesse tormento da escrita durasiana.

Eles entram no café, localizado nesse terraço à beira do Sena, e a ambientação não deixa de lembrar aquela de *Moderato Cantabile*: a dona que supervisiona as conversas, o casal se instalando em uma mesa para um diálogo sobre eles mesmos, mas que acaba se tornando outra coisa. Em *Moderato Cantabile*, esse livro ao qual Duras se referiu como “o romance do fracasso do romance”, o abismo da narrativa se constrói em uma conversa também de café, em que dois desconhecidos — Anne e Chauvin — especulam sobre os motivos de um crime; enquanto são espiados pela dona do café, que suspeita do comportamento adúltero e alcóolatra de Anne.

Todavia, o café de Quillebeuf é consideravelmente mais frequentado, com fregueses de todos os tipos: os regulares, os estrangeiros, os marinheiros. A narradora nota, em meio a esse burburinho babélico do café, um casal de ingleses, cuja conversa, banal — sobre o mar, um barco, as marés — remete a uma certa calma, a um certo verão, que lhe interessa:

⁵⁶ Je dis que je ne peux rien contre cette peur, que ne peux pas l'éviter, que je ne peux pas la connaître.

⁵⁷ Je vous regarde. Vous regardez l'endroit. La chaleur. Les eaux plates du fleuve. L'été. Et puis vous regardez au-delà. Les mains jointes sous le menton, très blanches, très belles, vous regardez sans voir. Sans bouger du tout, vous me demandez ce qu'il y a. Je dis comme d'habitude. Qu'il n'y a rien. Que je vous regarde.

⁵⁸ Quand j'ai écrit *La Maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann. C'est ce que je sais. Ici, les lecteurs vont dire : « Qu'est-ce qu'il lui prend ? Rien ne s'est passé, puisque rien n'arrive. » Alors que ce qui est arrivé est ce qui s'est passé. Et, quand plus rien n'arrive, l'histoire est vraiment hors de portée de l'écriture et de la lecture.

De onde vinha a fascinação, a graça, essa palavra do instante, do verão, dessas pessoas? É impossível saber. Sem dúvida dessa humildade diante da morte, certamente. Mas dessa indecência também. Desse evento. Do conjunto dessas coisas e de cada uma delas por si próprias. Sem que se possa dizer nem como nem por quê. Desse rio também, dessa luz na qual tudo banhava, dessa brancura das falésias brancas espalhada por todo lugar. Da brancura do calcário. Daquela das falésias e da espuma. Daquela do azul esmagado do branco dos pássaros do mar. Bem como daquela do vento.⁵⁹ (DURAS, 2008, p.19-20)

O calcário é branco, branca também a amurada que separa — de forma irrisória — o rio da civilização:

Olhamos para a amurada branca ao longo das margens do Sena, a sua magreza irrisória em relação à sua função, a de impedir o acesso ao rio. Eu disse que o branco dessa amurada ao longo da água era, para mim, um problema sem fim, sem fundo. Você disse que o rio era quadriculado e retido pela grade dessa amurada — as águas azuis escuras lactadas pelo branco — como o azul pelo branco nas últimas pinturas de Nicolas de Staël.⁶⁰ (DURAS, 2008, p.63)

Esse “problema sem fim, sem fundo” da brancura será transportado para a mulher do casal de ingleses, Emily L. Ela demora a ser nomeada, no livro, como demorou a aparecer, na sua gênese. Em entrevista ao *Journal Littéraire* em 1987, Duras afirma que essa personagem surge como resto de um texto quase finalizado:

JOURNAL LITTÉRAIRE. – Como nasceu *Emily L.*? Como você o percebe em relação aos seus outros romances?
MARGUERITE DURAS. – É um livro que continua misterioso para mim. Ele é muito iluminado e continua obscuro. Desde *O vice-cônsul* e *Lol V. Stein*, eu acho que nunca amei um livro como amo *Emily L.* Por meses esse livro esteve sem ela, sem Emily L. Ele já estava composto quando eu decidi que Emily L. entraria nesse livro. Eu não sabia nada sobre ela, sabia simplesmente que era essa mulher que estava no bar, então em Quillebeuf, nesse primeiro livro, e eu não sabia que ela ia invadir todo o livro, um dia. Isso aconteceu muito tarde. O livro estava já composto quando eu anunciei para Irène Lindon que era preciso abri-lo para fazer entrar essa nova história de Emily, a mulher do Capitão. Todas as noites, eu lhe dava páginas que ela me trazia datilografadas no dia seguinte, e, a cada dia, o livro se alongava. No fim,

⁵⁹ D’où venait la fascination, la grâce, ce mot de l’instant, de l’été, de ces gens ? C’est impossible de savoir. Sans doute de cette humilité devant la mort, certes. Mais de cette indécence aussi. De cet événement. De l’ensemble de ces choses et de chacune d’entre elles à elle seule. Sans qu’on puisse dire pourquoi ni comment. De ce fleuve aussi bien, de cette lumière dans laquelle tout baignait, de cette blancheur partout répandue des falaises blanches. De la blancheur de la craie. De celle des falaises et de celle de l’écume. De celle du bleu broyé de blanc des oiseaux de mer. Aussi bien que de celle du vent.

⁶⁰ On a regardé le bastingage blanc le long des berges de la Seine, sa minceur dérisoire en regard de sa fonction, celle d’empêcher l’accès au fleuve. J’ai dit que le blanc de ce bastingage le long de l’eau était pour moi un problème sans fin, sans fond. Vous avez dit que le fleuve était quadrillé et retenu par la grille de ce bastingage — les eaux bleu-noir par le blanc lacté — comme le bleu par le blanc dans les dernières peintures de Nicolas de Staël.

às vésperas de entregar para a gráfica de Alençon a prova pronta para a impressão, eu entreguei mais as três páginas do fim. (DURAS, 2016, p.365)⁶¹

Nessa mesma entrevista, ela se refere a essa personagem como “une gouffre”: uma palavra que pode ser traduzida como abismo, ou fosso. Emily L. é, pois, uma personagem-abismo, que se infiltra nos restos de livro, para fazer ouvir essa brancura como problema sem fundo. Emily L. é construída a partir de um poema de Emily Dickinson, poeta norte americana comumente chamada de “A dama de branco”.

JOURNAL LITTÉRAIRE. — O poema de Emily, o poema sobre “a luz que há em certos dias”, é uma referência ao poema de Emily Dickinson ?

MARGUERITE DURAS. — Sim, Emily L. não é Emily Dickinson, mas ela poderia ter escrito esse poema de Emily Dickinson. É um poema que me impressionou muito quando eu o descobri há alguns anos. Talvez Emily L. seja a jovem que eu procurava sem sabê-lo, aquela que teria sido suscetível de escrever esse poema transcendental, na maior inocência. Emily Dickinson viveu a quase totalidade do século XIX na Califórnia⁶². É o primeiro grande poeta moderno da América, e, durante sua vida, apenas sete ou oito dos seus poemas foram publicados em revistas especializadas... (DURAS, 2016, p.366)⁶³

Emily L. surge, então, de uma citação, de uma tradução, e se torna uma das únicas personagens-escritoras de Marguerite Duras⁶⁴ — além da própria Duras-narradora, que aparece em livros como *Yann Andréa Steiner e Emily L.*

⁶¹ JOURNAL LITTÉRAIRE. — Comment est né *Emily L.* ? Comment le percevez-vous par rapport à vos autres romans ?

MARGUERITE DURAS. — C’est un livre qui reste mystérieux pour moi. Il est très éclairé et il reste obscur. Depuis *Le Vice-Consul* et *Lol V. Stein* je crois n’avoir jamais aimé un livre comme j’aime *Emily L.* Pendant des mois ce livre a été sans elle, sans Emily L. Il était déjà composé lorsque j’ai décidé qu’Emily L. rentrerait dans ce livre. Je ne savais rien d’elle, je savais simplement que c’était cette femme qui était dans le bar, donc à Quillebeuf, dans ce premier livre, et je ne savais pas qu’elle allait envahir tout le livre, un jour. Ça s’est fait très tard. Le livre était déjà composé quand j’ai annoncé à Irène Lindon qu’il fallait l’ouvrir pour faire rentrer cette nouvelle histoire d’Emily, qui était la femme du Captain. Tous les soirs, je lui donnais des pages qu’elle me rapportait dactylographiées le lendemain, et de jour en jour le livre s’est allongé. À la fin, la veille de donner le bon à tirer à l’imprimerie d’Alençon, j’ai encore donné les trois pages de la fin.

⁶² Na verdade, Emily Dickinson nasceu, viveu e morreu em Amherst, uma cidade no Massachusetts, no extremo leste dos Estados Unidos, bem distante da Califórnia, no extremo oeste. Essa imprecisão destoa do conhecimento que Duras exhibe sobre o fato de que Dickinson tenha publicado apenas uma dezena de poemas em vida, apesar da sua grande produção. Outra imprecisão nessa fala de Duras diz respeito ao tempo de vida da poetisa norte-americana: ela não viveu “quase a totalidade do século XIX”, visto que morreu com 55 anos, em 1886.

⁶³ JOURNAL LITTÉRAIRE. — Le poème d’Emily, le poème sur « la lumière qu’il y a certains jours », est une référence au poème d’Emily Dickinson ?

MARGUERITE DURAS. — Oui, Emily L. n’est pas Emily Dickinson, mais elle aurait pu écrire ce poème d’Emily Dickinson. C’est un poème qui m’a beaucoup frappée lorsque je l’ai découvert il y a quelques années. Peut-être Emily L. est-elle la jeune femme que je cherchais sans le savoir, celle qui aurait été susceptible d’écrire ce poème transcendental, dans l’innocence la plus grande. Emily Dickinson a vécu la presque totalité du XIXe siècle en Californie. C’est le premier grand poète moderne de l’Amérique, et de son vivant elle n’a eu que sept ou huit poèmes publiés dans des revues spécialisées...

⁶⁴ As outras são as Aurélias: em 1979, Duras publica três textos com o mesmo título: “Aurélia Steiner”, no livro *Le navire Night — Césarée — Les mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*. A escrita aparece, nos três textos, como um refrão que nomeia e liga as três mulheres.

Essa mulher do capitão inglês se tornará Emily L., e os amantes no café falarão dela, da sua escrita, dos seus amores.

É essa a história de *Emily L.*: a de um amor que não se pode escrever sem morrer, e se escreve. A de um amor que deve ser dito pelo abismo, na terceira pessoa e no giro em torno da própria escrita, da ignorância que liga essas experiências, do seu vazio:

Você diz:

— Não houve nada para contar. Nada. Nunca houve nada.

Eu respondo você com atraso:

— Certas vezes, quando falamos um com o outro, é tão difícil quanto morrer.⁶⁵ (DURAS, 2008, p.23)

Há a escrita como esse nada e esse tudo que não deixa de sempre estar-morrendo. Eis que surge, paradoxalmente, o livro: esse objeto que traz um positivo a essa dialética essencialmente negativa da escrita durasiana:

— Me parece que é quando isso estará em um livro que não fará mais sofrer... que não será mais nada. Que será apagado. Eu descobri isso com essa história que eu tenho com você: escrever é isso também, sem dúvida, é apagar. Substituir.

— É verdade que a morte não apaga nada.

Quando você morrer, a história se tornará fabulosa, evidente...⁶⁶ (DURAS, 2008, p.23)

Aqui, é inevitável pensar em Blanchot, amigo de Duras e cuja teorização sobre a literatura parece, por vezes, dizer exatamente o que diz ela em sua ficção, e vice-versa. Em *A parte do fogo*, ele escreve:

Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. Sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las; o nada de uma ideia, do que

⁶⁵ Vous dites:

— Il n'y a rien eu à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu.

Je vous répons avec retard :

— Certaines fois, quand nous parlons ensemble, c'est aussi difficile que de mourir.

⁶⁶ — Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer.

— C'est vrai que la mort n'efface rien.

Quand vous mourrez, l'histoire deviendra fabuleuse, évidente...

só existe compreendido? Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir. (BLANCHOT, 1997, p. 326)

O livro está ali: e é, ao mesmo tempo, real e substituto do real. É essa a ficção que faz deslizar o eu e você enunciativo do diálogo para o eles, os ingleses:

Que alguém tenha dito uma tal coisa em um tal dia, é isso que fará o livro se escrever. O livro será sincero. Que a tenhamos dito nós, ou que a tenhamos ouvido dizer através de uma parede, por um outro que não você a uma outra que não eu, seria equivalente quanto ao livro, a partir do momento em que você a teria escutado ao mesmo tempo que eu, em um mesmo lugar. Em um mesmo espanto⁶⁷. (DURAS, 2008, p.26)

A história de Emily L. é, na mesma medida, roubada e inventada: na estrutura em abismo, nessa constante busca por uma palavra escutada ao acaso, *através de uma parede*. Em inglês, há um verbo para esse tipo de escuta: *overhear*, ou seja, escutar sem que o outro saiba que é escutado. A palavra em si é formada pela junção da preposição “over” (acima de) e “hear” (escutar): escutar por acaso, como que passando por cima de uma história que não se conhece, mas se inventa. E que jogue o sujeito no centro da sua própria experiência. Uma das personagens durasianas mais emblemáticas, Anne-Marie Stretter, é fruto desse ouvido colado à parede, de uma certa forma:

M.D.: (...) Eu vivi também por muito tempo em Sadec e em Vinh-Long.

M.P.: Perto do Mékong ?

M.D.: Sim, no Mékong. São lugares brancos, lugares com ruas perpendiculares e jardins, grades, e depois o rio, o círculo francês, as quadras de tênis, e Anne-Marie Stretter, sem dúvida, sim, em Vinh-Long, essa mulher do administrador geral.

(...)

Eu nem mesmo sei se era seu nome verdadeiro, Stretter, eu não acho que o inventei, esse nome. Ou então eu o deforme, veja bem, ou era esse nome mesmo, Stretter. Era uma mulher ruiva, eu me lembro, que não se maquiava, que era muito pálida, muito branca, e que tinha duas filhas pequenas.

M.P.: Você a conhecia?

M.D.: Eu nunca falei com ela.⁶⁸ (DURAS, 2012, p.61-64)

⁶⁷ Que quelqu'un ait dit cette chose-là, ce jour-là, ce ce qui fera ce livre s'écrire. Le livre sera sincère. Que nous l'ayons dite nous, ou que nous l'ayons entendu dire à travers un mur, par un autre que vous à un autre que moi serait équivalent quant au livre, du moment que vous l'auriez entendue en même temps que moi dans un même lieu. Dans une même frayeur.

⁶⁸ M.D.: (...) J'ai vécu aussi beaucoup à Sadec et à Vinh-Long.

M.P.: Près du Mékong ?

M.D.: Oui, sur le Mékong. C'est des postes blancs, des postes avec des rues perpendiculaires et des jardins, des grilles et puis le fleuve, le cercle français, les tennis, et Anne-Marie Stretter sans doute oui, à Vinh-Long, cette femme de l'administrateur général.

(...)

Na esteira da escuta ao acaso, a narradora relata conversas entre a dona do café e o Capitão inglês. A dona apresenta sua filha, que cuidará do Café da Marinha durante sua ausência. É nesse momento que a delicada etiqueta do café, do burburinho superficial das conversas entre desconhecidos, é perturbada por uma atitude de ousadia, que nasce não de uma revolta contra esses acordos tácitos da comunicação, mas de uma inocência:

Era visível que ela queria saber mais sobre o Capitão e sua mulher do que a sua mãe. E eis que aquilo que a sua mãe nunca tinha perguntado, ela pergunta:
— Então, assim, vocês viajam o tempo todo?⁶⁹ (DURAS, 2008, p.37)

É essa gafe, que, ao introduzir na fala algo que deve permanecer subentendido, abre nela uma disrupção, um caminho à escuta *através do muro* da narradora. Porque o Capitão continua em sua polidez, agora mais embaraçada e, após dar uma resposta vaga, depara-se ainda com a curiosidade da jovem:

Ela perguntou ainda onde eles iam. De qual lado do mundo, em quais oceanos, mas ela fez isso como uma criança, uma pequena teimosa, uma pequena inconveniente também. Tudo como se fosse direito dela sabê-lo. Depois ela se deteve, assustada por ter ousado. O Capitão viu isso e ele também compreendeu que era direito dela, e a jovem dona começou a agradar-lhe como a mãe dela lhe tinha agradado. O Capitão riu. Ele disse: *God... How can I possibly tell you...* Aquela que olha para o chão levantou a cabeça e riu com seu marido. Nós também rimos.⁷⁰ (DURAS, 2008, p.38)

“Nós também rimos”: a narradora e seu interlocutor caminham entre o dentro e o fora dessa conversa, permitindo-se por vezes reações indiscretas, para culminar na indiscrição maior, a de imaginar a vida desse casal, de inventá-la, de trocar o amor próprio pelo alheio, em um deslizamento *eles-nós-eles* abismal:

Eu olho para eles. Eu digo a você:
— Viver o amor como o desespero.

Je ne sais même pas si ce n'était pas son vrai nom, Stretter, je ne crois pas l'avoir inventé, ce nom. Ou bien je l'ai déformé, voyez, ou bien c'était bien ce nom-là, Stretter. C'était une femme rousse, je me souviens, qui ne se fardait pas, qui était très pâle, très blanche, et qui avait deux petites filles.

M.P.: Vous la connaissiez ?

M.D.: Jamais je ne lui ai parlé.

⁶⁹ C'était visible qu'elle voulait en savoir plus sur le Capitaine et sa femme que sa mère elle-même. Et voilà que ce que sa mère n'avait jamais demandé, elle, elle le demande:

— Alors, comme ça, vous voyagez tout le temps ?

⁷⁰ Elle a encore demandé où ils allaient. De quel côté du monde, dans quels océans, mais elle l'a fait comme une enfant, une petite entêtée, une petite gaffeuse aussi. Tout comme si c'était son dû de le savoir. Puis elle s'est arrêtée, effrayée d'avoir osé. Le Capitain a vu ça et il a compris aussi que c'était son dû, et la jeune patronne elle s'est mise à lui plaire comme sa mère lui avait plu. Le Capitain a ri. Il a dit : *God... How can I possibly tell you...* Celle qui regarde le sol a relevé la tête et elle a ri avec son mari. Nous aussi nous avons ri.

Você sorri, por minha vez, eu sorrio.
— Fugir de todos os lugares como criminosos.⁷¹(DURAS, 2008, p.40)

A narradora percebe, então, nesse casal de ingleses, algo do desespero do amor, esse amor que fica cara a cara com a morte como o viajante marinho que nunca deixa de estar em alto mar: “Eles habitam o mundo em sua viagem interminável, aquela do mar. Está escrito nos seus rostos queimados pelo sol brilhante, pelo vento.⁷²” (DURAS, 2008, p.41-42)

Como em *Yann Andréa Steiner*⁷³, os dois níveis narrativos começam a se confundir, pois o tema do diálogo passa a ser esse: pressentimentos e hipóteses sobre os ingleses.

Tendo chegado aqui nesta noite, como no fim de ir e vir, no fim da viagem passada, no início daquela que vem. Eles estavam ali na nossa frente, e, contudo, ainda no labor gigantesco de um grande amor.
Você diz que alguma coisa aconteceu com eles.
Uma circunstância exterior à história deles, talvez um acidente, um medo, de repente, que os tinha feito se perguntar qual era esse tempo durante o qual era para se viver o amor. Será que não era sempre um tempo adiado para mais tarde. Um tempo mutilado de esperança.
Esse tempo que eles passavam, naquele momento mesmo, na nossa frente, no café da Marinha, esse tempo enorme, do nada, do nada fazer, era aquele que eles tinham encontrado para viver a história deles.
— O tempo.⁷⁴ (DURAS, 2008, p.42)

“Você diz que alguma coisa aconteceu com eles”: nem sempre o tom é assim tão declarativo, da ordem do saber. A narradora presente, não sabe, tateia:

O que a gente pressentia era que eles deviam ter vivido juntos uma certa adversidade e que era através dela que deviam ter se conhecido até encontrarem um ser comum, no bem e no mal, no crime e na inocência, isso até a consequência extrema de uma

⁷¹ Je les regarde. Je vous dis:

— Vivre l’amour comme le désespoir.

Vous souriez et je vous souris à mon tour.

— Fuir de partout comme les criminels

⁷² Ils habitent le monde dans son voyage interminable, celui de la mer. C’est écrit sur leurs visages brûlés par le soleil réverbéré, le vent.

⁷³ Em *Yann Andréa Steiner*, a narradora alterna entre se dirigir a Yann, contando a história do relacionamento deles, e um relato em terceira pessoa em que uma monitora de colônia de férias e um menino se aproximam. Surge outra camada narrativa, quando ela decide contar à criança a história de um tubarão. A narradora-Duras conta a história da monitora que conta a do tubarão: essas mulheres se lembram uma da outra, em um deslizamento enunciativo em abismo. É o que acontece também em *Emily L.*: a narradora e o interlocutor supõem, mas também sabem, sentem, recordam, o que houve com os ingleses.

⁷⁴ Arrivés là ce soir, comme à la fin d’aller et de revenir, à la fin du voyage passé, au début de celui qui vient. Ils étaient là devant nous, et cependant encore dans le gigantesque labeur d’un grand amour.

Vous dites que quelque chose leur est arrivé.

Une circonstance extérieure à leur histoire, peut-être un accident, une peur, tout à coup, qui les avait fait se demander quel était ce temps pendant lequel l’amour était supposé se vivre. Est-ce que ce n’était pas toujours un temps remis à plus tard. Un temps mutilé de l’espérance.

Ce temps qu’ils passaient en ce moment même à Quillebeuf, là, devant nous, dans le café de la Marine, ce temps énorme, de rien, de ne rien faire, c’était celui qu’ils avaient trouvé pour vivre leur histoire.

— Le temps.

morte comum que eles tinham sempre evitado, independentemente do porquê.⁷⁵ (DURAS, 2008, p.43)

Os amantes estão na corda bamba entre inventar e omitir, saber e não saber — não querer saber. O próprio movimento do livro é esse falar e calar, olhar um para o outro até que isso se torne insuportável e seja necessário desviar para o rio, o café, as pessoas. A história do casal inglês segue ocupando esse lugar intermediário entre eles e nós, entre aquilo que surge do que se ouve e se observa e daquilo que se supõe e inventa. Os próprios verbos, ou modos verbais, que introduzem essa narrativa em abismo variam em grau de certeza, alternando-se entre indicativos categóricos — “Você diz: — Eles são viajantes das mais longas distâncias da terra. Eles habitam o mundo na sua viagem mais longa.⁷⁶” (DURAS, 2008, p.67) e condicionais hesitantes — “diria-se que os viajantes falam⁷⁷” (DURAS, 2008, p.65).

É aí que se desenha a ignorância da criação, que tenta se esclarecer, se compreender, pelo mecanismo da repetição, mas que não consegue senão continuar, fazer avançar a narrativa no centro do desconhecido, no seu pressentimento:

Aquilo que não sabíamos era até onde tinha ido o evento de um tal amor, qual profundidade a mentira divina tinha atingido antes que a diferença da primeira traição fosse percebida por um ou outro dos amantes.⁷⁸ (DURAS, 2008, p.43)

A não-escrita é onipresente nesse livro, e em toda a obra de Duras, como uma outra possibilidade nesse impossível. É possível também não escrever, ela constata. E se escreve a partir da imbecilidade daquele que ainda não percebeu, ou não conseguiu, interromper de vez o fluxo doentio sobre a página branca; esse tormento da escrita possível apenas na sua impossibilidade:

— E com você, o que aconteceu?
— A imbecilidade, sem dúvida... é preciso imbecilidade para começar a acreditar que é possível.⁷⁹ (DURAS, 2008, p.57)

⁷⁵ Ce qu'on pressentait c'est qu'ils avaient dû vivre ensemble une certaine adversité et que c'était à travers elle qu'ils avaient dû se connaître jusqu'à se trouver un être commun et dans le bien et dans le mal, et dans le crime et dans l'innocence, cela jusqu'à l'extrême conséquence d'une mort commune qu'ils avaient toujours évitée peu importait pourquoi.

⁷⁶ Vous dites : — Ils sont des voyageurs des plus longues distances de la terre. Ils habitent le monde dans son voyage le plus long.

⁷⁷ on dirait que les voyageurs parlent

⁷⁸ Ce que nous ne savions pas, c'était jusqu'où était allé l'événement d'un tel amour, quelle profondeur avait atteint le mensonge divin avant que soit perçue la différence de la première trahison par l'un ou l'autre des amants.

⁷⁹ — A vous, qu'est-ce qui est arrivé ?

— L'imbécillité sans doute... Il faut de l'imbécillité pour commencer à croire que c'est possible.

Ignorar que é possível não escrever, ignorar aquilo que se escreve, ignorar que se escreve parece ser o caminho da cegueira da escrita em Duras: “Escrever é também não saber o que se faz, ser incapaz de julgá-lo, há certamente uma parcela disso no escritor, um esplendor que cega.”⁸⁰ (DURAS, 2008, p.58-59)

O abismo, em *Emily L.*, é também o do saber: a cegueira que aparece como condição de possibilidade, como “direito de dizer”, tal qual o concedido a Duras por Lacan. Esse “direito de dizer” na e da ignorância é o que Duras coloca em cena na personagem de Emily L., que é a escritora da ignorância. Em uma entrevista radiofónica, Duras diz que “ela [Emily L.] não sabe com quem escreve quando escreve, qual é essa pessoa que escreve nela. Ela é completamente inocente, isso pode acontecer, isso só acontece com a poesia.”⁸¹ (DURAS, 2016). Nessa mesma gravação, ela descreve Emily como vagabunda, estúpida e genial:

Eu sempre vi Emily L. no baile, nesse baile dos navios de linha. Emily L. é uma vagabunda, ela vagabundeia nos conveses, nos barcos, às vezes com o pequeno [inaudível], às vezes sem, nos bares também. Ela tem o gênio de passar o tempo, ela é completamente estúpida, e ao mesmo tempo genial, é a mulher que eu prefiro no mundo, essa moça alcóolatra dos sapatos esburacados que vagabundeia nos bares. Eu a amo tanto que me digo... azar para as pessoas que não viram quem era, porque, se tivessem visto, isso os teria mudado muito, como a mim, isso me mudou. Eu carrego comigo a nostalgia de Emily.⁸² (DURAS, 2016)

2.5 Emily L. e o poema perdido: com quantas folhas queimadas se faz uma escrita?

Emily L. é, pois, essa escritora estúpida e genial na mesma medida, que escreve na ignorância do poema. Ela é também a escritora da perda. A narradora e o interlocutor continuam a escutar e inventar, saber e suspeitar, a história dessa poeta, até que se desenha uma trama. Nascida na ilha de Wight, ela se apaixona pelo homem que cuida do barco da sua família, mas os pais proíbem seu casamento.

Todavia, eles permitem que ele permaneça na ilha, porque sabem que, caso contrário, ela fugiria com ele, ou “ela teria se matado se tivesse sido privada do seu amante”⁸³ (DURAS, 2008, p.74). Durante dez anos, a filha e o Capitão vivem no cômodo em cima das garagens

⁸⁰ Écrire, c'est aussi ne pas savoir ce qu'on fait, être incapable de le juger, il y a certainement une parcelle de ça dans l'écrivain, un éclat qui aveugle.

⁸¹ elle [Emily L.] ne sait pas avec qui elle écrit lorsqu'elle écrit, quelle est cette personne qui écrit en elle. Elle est complètement innocente, ça peut arriver, ça n'arrive qu'avec la poésie.

⁸² J'ai toujours vu Emily L. dans le bal, dans ce bal des bateaux de ligne. Emily L., c'est une traîneuse, elle traîne sur les ponts, dans les bateaux, des fois avec le petit [inaudible] des fois sans, dans les bars aussi. Elle a le génie de passer le temps, elle est complètement abrutie et en même temps géniale, c'est la femme que je préfère au monde, cette fille alcoolique des souliers troués qui traîne dans les bars. Je l'aime tant que je me dis... c'est tant pis pour les gens s'ils n'ont pas vu qui c'était, parce que, s'ils l'avaient vu, ça les aurait changés beaucoup, comme moi, ça m'a changée. Je traîne avec moi la nostalgie d'Emily.

⁸³ elle se serait tuée si on l'avait privée de son amant

dos barcos, nesse estranho meio-termo entre a revolta e a cumplicidade. Durante esse período antes da morte dos pais, antes do casamento, a mulher — que sempre havia escrito poemas — volta a escrever, depois de quatro anos morando com o Capitão:

Um dia, fazia quatro anos que ela vivia com o Capitão nessa casa em cima das garagens, ela escrevera poesias. Não era a primeira vez. Ela sempre escrevera, antes, mas, depois do seu encontro com o Capitão, ela tinha ficado vários anos sem o fazer. E depois eis que ela tinha recomeçado. Isso tinha durado um ano. Ela escrevera poesias. Quinze. Quinze poesias.⁸⁴ (DURAS, 1987, p.77)

A escrita dela se torna um incômodo para o Capitão: a mulher disse que coloca nelas “ao mesmo tempo toda a sua paixão por ele, o Capitão, e todo o desespero de cada ser vivo⁸⁵” (DURAS, 2008, p.77). Contudo, não é isso que ele lê nesses textos; para ele, eles representam tudo aquilo que ele ignora sobre a mulher que ele ama, tudo aquilo que ela não quer — ou não pode — mostrar-lhe:

O Capitão tinha sofrido. Uma verdadeira danação. Como se ela o tivesse traído, que ela tivesse tido uma outra vida paralela àquela que ele acreditara ser a sua, aqui, na casa das garagens. Uma vida clandestina, escondida, incompreensível, vergonhosa talvez, mais dolorosa ainda para o Capitão que se ela tivesse sido infiel com o seu corpo — esse corpo que fora, antes dos poemas, a coisa do mundo que o teria feito, sem dúvida, eliminá-la se ela o tivesse cedido a um outro homem.⁸⁶(DURAS, 2008, p.78)

No seu desespero de homem traído pela palavra, ele recorre ao pai dela, buscando uma cumplicidade masculina para fazer algo em relação aos caprichos dessa mulher instável. Todavia, não é isso que ele encontra no pai, não há desespero na sua reação, apenas a mais pura alegria. O pai, ao que tudo indica, publicou esse poema da filha, anonimamente, o que ela não entende, mas tampouco busca entender por muito tempo; aceitando aquele texto impresso como uma inevitabilidade da escrita, da sua tendência em chegar até o outro. Passado o outono, e tendo escrito dezenove poesias, ela para de escrever quando perde uma filha no parto e retoma, novamente:

⁸⁴ Un jour, cela faisait quatre ans qu'elle vivait avec le Capitain dans cette maison au-dessus des garages, elle avait écrit des poésies. Ce n'était pas la première fois. Elle en avait toujours écrit avant, toujours, mais après sa rencontre avec le Capitain elle était restée plusieurs années sans le faire. Et puis voilà qu'elle avait recommencé. Ça avait duré un an.

Elle avait écrit des poésies. Quinze. Quinze poésies.

⁸⁵ à la fois toute sa passion pour lui, le Captain, et tout le désespoir de chaque être vivant.

⁸⁶ Le Captain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût eu une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages. Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore pour le Captain que si elle lui avait été infidèle avec son corps — ce corps ayant été avant ces poèmes la chose du monde qui l'aurait fait sans doute la supprimer si elle l'avait donné à un autre homme.

E eis o que tinha acontecido:

Mesmo que ela não tivesse mais escrito poemas durante todo o verão que seguira e durante todo o outono, em um dia de janeiro, ela recomeçara. Era um poema sobre a luz que há às vezes, em certas tardes durante os invernos muito frios, muito escuros. Ela não o dissera ao Capitão.⁸⁷ (DURAS, 2008, p.82)

Esse poema, inacabado, não é mostrado no romance, mas longamente parafraseado, através da leitura desesperada do Capitão, que o encontra e, novamente tomado por um ciúme insuportável em relação a esse universo do qual sua mulher o exclui, joga-o no fogo.

Esse poema inacabado, queimado, é o poema de Dickinson, traduzido e citado de forma livre e fragmentada no romance de Duras. Emily L. é a poeta da escrita perdida, cujo único poema verdadeiro não foi publicado. Emily Dickinson escreveu milhares de poemas, mas, durante sua vida, apenas uma dezena deles foram publicados em jornais, e, ao que tudo indica, nunca foi ela quem os enviou. Ela escrevia muitas cartas para seus amigos e família, em que colocava alguns poemas, mas nunca enviou um poema com o objetivo explícito de publicação, embora tenha, por vezes, considerado a possibilidade.

Nesse sentido, a escolha de Dickinson, essa poeta que caminha entre a abundância da escrita e a sua falta, pode dizer algo da impossibilidade da escrita em *Emily L.* Em *A branca dor da escrita*, Lucia Castello Branco fala do que ela chama da “branca dor” de Emily Dickinson:

Pensemos na branca dor da escrita.

Ela vem de branco. Desde os vinte e oito anos decidiu vestir-se assim, ao mesmo tempo em que, trancada em seu quarto de paredes brancas, escreveria seus poemas e suas inúmeras cartas. Trancada do mundo em suas brancas vestes, ela raramente recebia as pessoas com quem conversava, às vezes, através da porta entreaberta, sem se deixar ver. Ali em seu quarto, sustentando uma obra que resistiu, com firme dignidade, à publicação, ela mesma "editava" seus "fascículos": eram folhas de papel cuidadosamente dobradas em seis e costuradas por suas próprias mãos. Nesses fascículos, copiava cuidadosamente seus poemas, alguns dos quais já havia endereçado, em cartas, aos poucos amigos-leitores. (CASTELLO BRANCO, 2003, p.30)

Ainda em vida, ela era vista como uma figura mítica e excêntrica: na segunda metade da sua vida, quase não saía do quarto, usava sempre um vestido branco e conversava com as pessoas através da porta entreaberta:

⁸⁷ Et puis voici ce qui était arrivé :

Bien qu'elle n'ait plus écrit de poèmes de tout l'été qui avait suivi et de tout l'automne, un jour de janvier, elle avait recommencé. C'était un poème sur la lumière qu'il y a certaines fois, certains après-midi pendant les hivers très froids, très sombres. Elle ne l'avait pas dit au Capitain.

Preciso contar a você sobre a figura de Amherst. É uma moça que as pessoas chamam "O Mito". É a irmã do Sr. Dickinson e parece concentrar o clímax da esquisitice de toda a família. Nos últimos quinze anos, ela não saiu de casa exceto uma vez, para ver a nova igreja, quando escapuliu à noite e a vislumbrou à luz da lua (...) Veste-se toda de branco e dizem que sua mente é maravilhosa. Escreve bem, mas ninguém a vê. Sua irmã (...) me convidou para ir cantar na casa de sua mãe, qualquer dia desses. As pessoas me disseram que o mito ouvirá cada nota — ela estará por perto, mas não se deixará ver. (TODD apud CASTELLO BRANCO, 2003, p.34)

Emily Dickinson pediu que queimassem as suas cartas quando morresse; mas não deixou instruções para os seus poemas, que, no entanto, estavam no mesmo baú que a correspondência e seriam inevitavelmente encontrados pela sua irmã Lavinia. Talvez foi essa a forma que ela encontrou de resolver sua relação sempre ambígua com a publicação: os poemas estavam ali, para serem achados, e poderiam acabar na fogueira ou no livro, indistintamente. Eles acabaram no livro, ao contrário do poema de Emily L., que foi queimado pelo Capitão, em uma tentativa desesperada de acabar com a dor que ele lhe causava:

O Capitão havia jogado a poesia no fogão da sala. Ele o fizera para não sofrer mais. É o que ele tinha se dito. Depois ele tinha esperado não sabia pelo quê, nesse cômodo em que se encontrava o fogão e por onde ela devia passar para ir até o quarto. Sem mais sofrer, de fato, por um longo momento, ele tinha esperado que ela voltasse de fora.⁸⁸ (DURAS, 2008, p.86)

O poema queimado, a mulher o procura incessantemente, desesperadamente:

O Capitão dissera que ele nunca vira nada do tipo. Ela tinha procurado por toda uma parte da noite e uma parte da madrugada. Ela tinha tirado as gavetas do alto da cômoda e as tinha esvaziado. Ele tinha ficado na sala de jantar, tinha deixado de a procurar. De tempos em tempos, ele lhe perguntava se ela tinha encontrado. Ela dizia não. E, no final, ela tinha esmagado e quebrado as duas primeiras gavetas da cômoda para assegurar-se de que o poema não tinha deslizado no corpo do móvel. Não havia nada.⁸⁹ (DURAS, 2008, p.87-88)

Essa procura do texto perdido está, inclusive, na gênese do próprio livro *Emily L.*. No texto “Quillebeuf”, em *A Vida Material*, Duras diz:

⁸⁸ Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle. Il l'avait fait pour ne plus souffrir. C'était ce qu'il s'était dit. Puis il avait attendu il ne savait pas quoi, dans cette pièce où se trouvait le poêle et par où elle devait passer pour aller dans la chambre. Sans plus souffrir, en effet, pendant un long moment, il avait attendu qu'elle revienne du dehors.

⁸⁹ Le Captain avait dit qu'il n'avait rien vu de pareil.

Elle avait cherché toute une partie de la soirée et une partie de la nuit. Elle avait sorti les tiroirs du haut de la commode et elle les avait vidés. Il était resté dans la salle à manger, il l'avait laissée chercher. De temps en temps il lui demandait si elle avait trouvé. Elle disait non. Et à la fin elle avait piétiné et brisé les deux premiers tiroirs de la commode pour s'assurer que le poème ne s'était pas glissé dans le corps du meuble. Il n'y avait rien.

Escute, esse livro, originado de Quillebeuf no terreno da minha cabeça, deveria preceder ao terceiro livro que acabo de terminar. É agora que eu deveria fazê-lo se eu não tivesse perdido o manuscrito. Seria preciso que eu fizesse mais uma viagem a Trouville para saber onde eu poderia tê-lo colocado.

Passou um tempo.

As dez páginas perdidas foram encontradas em rascunhos do livro que foi publicado. Esse novo livro foi terminado em março de 1987, entregue ao editor seis meses após *Olhos azuis*.

Há muito tempo eu não amei um livro como amo este.⁹⁰ (DURAS, 1994, p.104)

Se Duras encontra as suas páginas perdidas, Emily L. nunca encontrará as dela: é isso que aconteceu ao casal, o evento que os amantes no café de Quillebeuf estavam buscando para determinar o porquê de todo aquele movimento, de toda aquela vida no mar.

Deve ter sido depois da perda desse poema que ela encontrara a viagem no mar, que decidira perder a sua vida no mar, de não fazer nada mais com os poemas e com o amor além de perdê-los no mar.

Em seguida, não deve ter se passado nada mais entre eles, nenhuma outra conjuntura, nenhuma outra forma de resolvê-la. Jamais, além dessa forma da pura passagem do tempo. Todos os outros empregos do amor deles tinham sido rejeitados. A felicidade tinha sido rejeitada. A escrita, banida.⁹¹ (DURAS, 2008, p.89-90)

O poema de Dickinson que deu origem a esse texto perdido começa com “Há um Lado Oblíquo da luz”:

Há um Lado Oblíquo da luz,
Que no Inverno se vê mais —
E que oprime como o Peso
De Corais em Catedrais —

A Dor Celeste nos dá, —
Não se encontra a lesão,
Só a diferença, interna —
Onde os Sentidos estão —

Ninguém ensina — Ninguém
É o Selo Desespero —
Enviado pelos Ares —
Aflição imperial —

⁹⁰ Écoutez ce livre-là, issu de Quillebeuf dans le terrain de ma tête il devait précéder ce troisième livre que je viens de finir. C’est maintenant que je devrais le faire si je n’avais pas perdu le manuscrit. Il fallait que je fasse encore un voyage à Trouville pour savoir où j’avais pu le mettre.

Du temps a passé.

Les dix pages perdues ont été retrouvées dans les brouillons du livre qui a paru.

Ce nouveau livre a été terminé en mars 1987, livré à l’éditeur six mois après *Les Yeux bleus*.

Il y a très longtemps que je n’ai pas aimé un livre comme j’aime ce livre-là.

⁹¹ Ce devait être après la perte de ce poème qu’elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu’elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d’autre des poèmes et de l’amour que de les perdre sur la mer.

Par la suite il ne devait s’être agi de rien d’autre entre eux, d’aucune autre conjuncture, d’aucune autre façon de la résoudre, jamais, que par cette façon-ci du pur passage du temps. Tous les autres emplois de leur amour avaient été rejetés. Le bonheur avait été rejeté. L’écriture, bannie.

Quando chega, a Paisagem ouve —
 Sombras — mal respiram —
 É a Distância, quando parte,
 No olhar da Morte —⁹² (DICKINSON, 2020, p.267)

Esse poema nos é dado a ler obliquamente em francês. A ausência total do inglês, na região do poema, é significativa, pois ele está presente, por vezes, nas conversas do café, as quais são relatadas pela narradora sobretudo em francês, com algumas frases em inglês — sempre em itálico. Não se tratam exatamente de traduções, uma vez que os textos em francês são normalmente maiores: servem como âncoras, uma espécie de lembrete da estranheiridade daquela conversa.

Quando relata o poema de Emily L. através da leitura do Capitão, contudo, a narradora traduz:

O poema não estava pronto. Era por isso que ela não o guardara na pasta preta. Era o meio do poema que não estava pronto. Mas o início estava feito, definitivo. Ali, a letra estava mais segura que nos outros lugares. O meio do poema, com suas diferentes versões, ocupava metade da página. Tudo estava rasurado nessa parte. No início, tratava-se, justamente, da terrível luz de certas tardes de inverno. Essa luz era a mesma daquele dia. Uma luz de um amarelo iodado, sangrento. Ela desbotava nos parques da ilha de Wight, os horizontes de inverno e os barcos imobilizados no gelo das bacias náuticas. Como se ela tivesse acabado de escrevê-lo naquele instante.
 (...)

O Capitão tinha lido o poema através das rasuras e das regiões claras da escrita. Essa região parecia-lhe mais estrangeira do que aquelas das quais ele duvidara. Ela dizia, através das rasuras, que, em certas tardes de inverno, os raios de sol que se infiltravam nas naves das catedrais oprimiam assim como o retumbar sonoro dos grandes órgãos.

Nas regiões claras da escrita, ela dizia que as feridas que nos provocam essas mesmas espadas de sol nos eram infligidas pelo céu. Que elas não deixavam nem traço nem cicatriz visível, nem na carne do nosso corpo nem no nosso pensamento.

⁹² Tradução de Adalberto Müller do original, em inglês:

There's a certain Slant of light,
 Winter Afternoons –
 That oppresses, like the Heft
 Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –
 We can find no scar,
 But internal difference –
 Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –
 'Tis the seal Despair –
 An imperial affliction
 Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –
 Shadows – hold their breath –
 When it goes, 'tis like the Distance
 On the look of Death – (DICKINSON, 1960, p.118)

Que elas não nos feriam nem aliviaram. Que era outra coisa. Que estava em outro lugar. Em outro lugar e longe dali onde se poderia ter acreditado. Que essas feridas não anunciavam nada, não confirmavam nada que poderia ter sido objeto de um ensino, de uma provocação no seio do reino de Deus. Não, tratava-se da percepção da última diferença: aquela, interna, no cerne das significações.

Perto do fim do poema, as regiões da escrita se tornavam obscuras, indecisas. Estava dito, ou quase dito, que essa diferença interna era atingida pelo desespero soberano da qual ela era, de certa forma, o selo. Em seguida, o poema se perdia em uma viagem aérea, nos últimos vales antes dos cumes, a fria noite de verão, a aparição da morte.⁹³ (DURAS, 2008, p.83-85)

O poema, tanto o de Dickinson quanto a sua versão durasiana, é um que resiste à leitura: é esse, em parte, o seu crime, aos olhos do Capitão. Ele não fala sobre nada: nem a dor de perder o filho, nem o amor pelo Capitão, nem a vida deles. É um poema perfeitamente oblíquo.

A imagem dessa folha rasurada, de caligrafia incerta, é a do acontecimento da vida de Emily L.: uma descoberta genial da ignorância maior, *no cerne das significações*. Esse é um poema que dizia *através das rasuras*: talvez por isso Emily L. lamente tanto a sua perda. Nele nada se ensina — não há cicatriz visível. Face a esse poema, é preciso sofrer o desespero dessa luz, deixá-la passar, e ficar à escuta — como a Paisagem —, olhando em direção à Morte.

Esse poema é, de certa forma, a poética de Emily L.: a da ignorância.

⁹³ Le poème n'était pas fini. C'était pourquoi elle ne l'avait pas rangé dans le dossier noir. C'était le milieu du poème qui n'était pas fini. Mais le début était fait, définitif. Là, l'écriture était plus assurée qu'ailleurs. Le milieu du poème, avec ses différentes versions, prenait la moitié de la page. Tout était raturé dans cette partie-là. Au début il était question, justement, de la terrible lumière de certains après-midi d'hiver. Cette lumière était celle-là même de ce jour-là. Une lumière d'un jaune d'iode, sanglant. Elle déteignait sur les parcs de l'île de Wight, les horizons de l'hiver et les bateaux rivés à la glace des bassins nautiques. Comme si elle venait de l'écrire à l'instant.

(...)

Le Captain avait lu le poème à travers les ratures et les régions claires de l'écriture. Cette région-là lui paraissait plus étrangère que celles dont elle avait douté. Elle disait à travers les ratures que certains après-midi d'hiver les rais de soleil qui s'infiltraient dans les nefes des cathédrales oppressaient de même que les retombées sonores des grandes orgues. Dans les régions claires de l'écriture elle disait que les blessures que nous faisons ces mêmes épées de soleil nous étaient infligées par le ciel. Qu'elles ne laissent ni trace ni cicatrice visible, ni dans la chair de notre corps ni dans nos pensées. Qu'elles ne nous blessaient ni ne nous soulageaient. Que c'était autre chose. Que c'était ailleurs. Ailleurs et loin de là où on aurait pu croire. Que ces blessures n'annonçaient rien, ne confirmaient rien qui aurait pu faire l'objet d'un enseignement, d'une provocation au sein du règne de Dieu. Non, il s'agissait de la perception de la dernière différence : celle, interne, au centre des significations.

Vers la fin du poème, les régions de l'écriture devenaient obscures, indéfinies. Il était dit, ou presque dit, que cette différence interne était atteinte par le désespoir souverain dont elle était en quelque sorte le sceau. Le poème se perdait ensuite dans un voyage aérien, dans les dernières vallées avant les cimes, la froide nuit d'été, l'apparition de la mort.

2.6 “O que me impede de escrever é você”: pode a mulher, no texto, amar?

O Capitão queima o texto de Emily L., porque se sente traído por esse universo da escrita, do qual ele não faz parte. Se no texto não cabe o saber, tampouco cabe o outro. “Quando eu escrevo, eu não amo mais você⁹⁴”(DURAS, 2008, p.26), diz a narradora ao seu interlocutor: a escrita aparece, assim, como um reino em que não pode entrar o homem. Em *Boas falas*, Duras diz a Xavière Gauthier, quando esta lhe pergunta se o casal, o mundo fechado da vida doméstica, é desejável:

Acho que não. Tenho uma clara impressão agora, até luminosa, de que foi depois que deixei de morar com um homem que me encontrei completamente. Todos os meus livros, aqueles de que você me falava, importantes para você, eu os escrevi sem homem ou com homens de passagem, que não contavam, aventuras passageiras, que são o contrário do casal. Aqueles, exatamente, que se evita na vida de casal. (DURAS, 1974, p.84)

Na casa, esse espaço essencial da escrita de Duras, não cabe um outro: “Ter amantes, ter maridos, mas não coabitar... quer dizer, dar margem a isso.” (DURAS, 1974, p.83). Ao menos não esse, que traz consigo o amor, o seu desespero:

Durante aquele verão, a gente ia a Quillebeuf três ou quatro vezes na semana. Saíamos todo dia. O amor estava muito próximo ou muito longe, não sabíamos, era preciso que algum dia isso ocorresse, de não mais saber. Íamos a Quillebeuf por causa disso também, para não ficarmos fechados juntos em uma casa com o desespero.⁹⁵ (DURAS, 2008, p.28)

Assim, a escrita de Duras é esse lugar em que não cabe a domesticidade da coabitação, do casamento, mas em que o amor é essencial. Emily L. fala “da espera de um amor, um amor sem ainda ninguém talvez”. Na escrita de Duras, o amor é esse lugar vazio, não como algo que espera ser preenchido, mas como a cavidade mesma. Em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, o amor aparece como palavra-buraco:

Gosto de acreditar, como gosto dela, que se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo

⁹⁴ Quand j’écris, je ne vous aime plus.

⁹⁵ Pendant cet-été-là, trois ou quatre fois par semaine on allait à Quillebeuf. Chaque jour on allait dehors. L’amour était trop près ou trop loin, on ne savait plus, il fallait bien qu’un jour cela arrive, de ne plus savoir. On allait à Quillebeuf à cause de ça aussi, pour ne pas être enfermés ensemble dans une maison avec le désespoir.

que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? (DURAS, 1986, p.35)

Essa palavra-buraco pode ser tomada, em si mesma, como o buraco do abismo⁹⁶, a abertura da escrita ao redemoinho em fracasso desse movimento. Uma palavra-buraco, um amor sem *eu* nem *você*, esvaziado da sua dimensão biográfica, torna-se aquilo que não se diz mas ressoa; como um eco na estrutura em abismo. *Um amor sem ainda ninguém talvez*, como uma carta sem endereçamento.

Um conflito entre os amantes do café aparece, por causa dos coreanos que a narradora observa com desconfiança e desprezo. Eles não se surpreendem com o quase-encontro entre a balsa e o navio petroleiro no rio, e isso parece-lhe vulgar, pois foi um momento de suspensão do tempo. Yann lhe responde, dizendo que eles devem estar habituados a esse espetáculo diário, o que introduz um conflito:

E é aí que eu não quis escutar mais nada, de qualquer coisa que fosse. Isso também me acontecia. Eu disse que não valia a pena desviar a conversa. Você riu e isso me era indiferente. Eu disse que conhecia os asiáticos, que eles eram cruéis, que, nas ruas, eles se divertiam atropelando cachorros moribundos na planície de Kampot com os seus carros. Eu falei do mar cinza dos trópicos, sem ondas. E depois do Siam, ainda, atrás da montanha.⁹⁷ (DURAS, 2008, p.47)

Volta aqui esse fio contínuo do rio-Duras, que liga a infância àqueles desconhecidos do café, cuja estranheza familiar transporta para essa paisagem que só ela conhece, e que por isso a separa de Yann, e de todos os outros:

Como sempre quando essas lembranças me ocorriam, elas me afastavam de todos vocês, da mesma forma que o teria feito a lembrança de uma leitura da qual eu estaria inconsolável, aquela da parte dos meus próprios escritos que falava sobre um certo período da minha juventude, e eu pensava que era preciso que eu te deixasse para escrever mais sobre o Sião e sobre outras coisas que nenhum de vocês tinham conhecido, mas eu me volto, sobretudo e incansavelmente, ao Sião, esse céu em cima da montanha, e essas outras coisas sobre as quais eu pensava, na época, que eu deveria deixá-las em silêncio, e sobre as quais eu penso, hoje, ao contrário, que deveria ter me limitado a elas durante toda a vida.⁹⁸ (DURAS, 2008, p.47-48)

⁹⁶ Agradeço a Lucia Castello Branco essa imagem da palavra-buraco amor abrindo o abismo da escrita, que ela evocou no dia da defesa desta dissertação.

⁹⁷ Et c'est là que je n'ai plus voulu entendre rien, de qui que ce soit. A moi aussi cela arrivait. J'ai dit que ce n'était pas la peine de détourner la conversation. Vous avez ri et ça m'était égal. J'ai dit que je connaissais les Asiatiques, qu'ils étaient cruels, que sur les routes ils s'amusaient à écraser les chiens moribonds de la plaine de Kampot avec leurs voitures. J'ai parlé de la mer grise des tropiques, plate. Et puis du Siam, encore, derrière la montagne.

⁹⁸ Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire encore sur le Siam et sur d'autres choses qu'aucun d'entre vous n'avait connues, mais que je revienne surtout et

Lembrar, aqui, é isolar-se no próprio texto, aquele cuja existência parece agora impossível, ao lado do outro, da sua presença — que, ao mesmo tempo, toma muito espaço e é minúscula, entediante: “Pensando que isso tinha sido a minha vida, vinha-me uma dormência de todo o corpo, uma tristeza, e eu pensava me entediar na sua presença.”⁹⁹ (DURAS, 2008, p.48)

Não há espaço para ele no texto, e o *Texto* parece ser apenas esse, perdido, daquilo que não pode senão ser repetido: a colônia, a mãe, o amante. Tudo isso que ninguém mais conhece, e que desperta nela esse medo incompreensível, risível. Há, aqui, dois silêncios: o dessa paisagem perdida que ela não consegue mais dizer e o banal, o dos vazios entre os amantes:

Nós não podíamos mentir nem um pouco sobre esse sentimento que nos tinha unido e nos unia ainda, sem dúvida, mas do qual não falávamos nunca mais. Não sabíamos do que ele era feito agora, de que tipo ele era. Não queríamos saber. Você me deixou ficar calada por muito tempo, apesar da sua vontade de saber por que eu me calava.¹⁰⁰ (DURAS, 2008, p.48)

A escrita, a memória da infância, a memória dos textos da infância, como lembrança de que há, entre si e o outro, um mundo de distância. Mas é também dessa própria distância que algo pode ser escrito: não se fala do mesmo, o igual não se escreve. O abismo é o que separa, mas é também, na *mise en abyme*, uma estrutura criadora, que permite contornar infinitamente as bordas desse nada até o centro de algum sentido — outro.

Um amor que possa existir no e pelo texto é possível? O do Capitão, certamente, não existe nessa dimensão. Contudo, há o jovem caseiro, que ouve falar de Emily L. através da correspondência. Isso inclui cartas que concernem a sua coletânea de poemas, publicada pelo pai em uma revista de Londres, e, depois, separadamente “em uma brochura sob seu nome de moça¹⁰¹” (DURAS, 2008, p.109).

Esse caseiro, contratado pelo pai da inglesa pouco antes da morte dele, intrigou-se pela história dos poemas. Ele pergunta ao Capitão o porquê de tamanha reserva em torno daquele

inlassablement sur le Siam, ce ciel au-dessus de la montagne et ces autres choses dont j'avais pensé alors que j'aurais dû les passer sous silence et dont je croyais maintenant tout au contraire que j'aurais dû m'y tenir ma vie entière.

⁹⁹A penser ce qu'avait été ma vie il me venait un engourdissement de tout le corps, une tristesse, et je croyais que je m'ennuyais auprès de vous.

¹⁰⁰Nous ne pouvions mentir en rien sur ce sentiment qui nous avait unis et nous unissait encore sans doute, mais dont nous ne parlions plus jamais. Nous ne savions pas de quoi il était fait maintenant, de quelle sorte il était. Nous ne voulions pas le savoir.

Vous m'avez laissé me taire longtemps, malgré votre envie de savoir pourquoi moi je me taisais.

¹⁰¹ dans une brochure sous son nom de jeune fille

assunto, ao que ele dá meias respostas, dizendo que ela não se interessa mais por eles, que nem sequer escreve mais.

O caseiro tinha recebido um exemplar de imprensa da brochura enviado por erro no momento de uma reimpressão. Ele tinha lido os dezenove poemas. Ele dissera ao Capitão que ele os tinha julgado difíceis demais para ele. Que ele não os tinha entendido. Mas que, no entanto, tinha achado que eram de uma grande e impressionante beleza. O Capitão não respondera o jovem caseiro. Instintivamente, este tinha escondido a brochura no seu quarto em cima das garagens do barco.¹⁰² (DURAS, 2008, p.110)

O caseiro vê beleza naquilo que ele não entende dos poemas; enquanto o Capitão vê apenas a imagem deformada da mulher que ele ama, o que o assusta. No verão seguinte, na visita anual do casal à ilha, o caseiro — apesar de saber do sigilo que cerca esses poemas, e aproveitando a ausência do marido — conta para a mulher da existência da coletânea. Ela fica confusa, ele conta a versão que o pai lhe contou:

Ela não entendia:

— Como assim meu pai? Se ele não sabia de nada?

O caseiro, ele, sabia: o Capitão tinha levado os poemas ao pai para que eles fossem publicados. La Lady sorri. Ela diz que o Capitão é realmente maravilhoso para ela: *He is so good to me*. Ela olha para o caseiro, ele tem a idade dela, ele a está adorando.¹⁰³ (DURAS, 2008, p.112)

Ela não se atarda no mistério da publicação, querendo imediatamente saber se o poema perdido está na coletânea “— Há um sobre as tardes de inverno?¹⁰⁴” (DURAS, 2008, p.112). Evidentemente, ele não está lá, o que leva a mulher a pensar que talvez ela nunca o tenha escrito, realmente. Nesse momento, é a primeira vez da sua vida em que a mulher tem um interlocutor com quem falar sobre a sua escrita, e ela descreve o poema:

— Você acha que o escreveu?

— Eu teria apenas imaginado, na sua opinião?

— Eu não sei. Você se lembra do que você queria falar?

— Desses raios de sol, no inverno, eles entram por onde conseguem passar, as menores fissuras das abóbadas, as pequenas aberturas das naus que as pessoas

¹⁰² Le gardien avait reçu un exemplaire de presse de la brochure envoyé par erreur lors d'une réimpression. Il avait lu les dix-neuf poèmes. Il avait dit au Captain qu'il les avait trouvés trop difficiles pour lui. Qu'il ne les avait pas compris. Mais qu'il les avait trouvés néanmoins d'une grande et impressionnante beauté. Le Captain n'avait pas répondu au jeune gardien. D'instinct, celui-ci avait caché la brochure dans sa chambre au-dessus des garages à bateaux.

¹⁰³ Elle ne comprenait pas :

— Comment, mon père ? Puisqu'il ne savait rien?

Lui, le gardien, il savait : le Captain avait apporté les poèmes au père pour les faire publier. La Lady sourit. Elle dit que le Captain est vraiment merveilleux pour elle : *He is so good to me*. Elle regarde le gardien, il a son âge, il est en train de l'adorer.

¹⁰⁴ — Est-ce qu'il y en a un sur les après-midi d'hiver ?

faziam de propósito pela luz, para que ela penetre na catedral até a noite escura dos solos. No inverno o sol é de um amarelo iodado, sangrento... Eu dizia que esses raios de sol machucavam como espadas celestes, que elas perfuravam o coração... isso sem deixar cicatrizes, nenhuma, nenhum traço... exceto... eu esqueci e era isso o principa. Exceto aquela...

Ela se recompõe, e diz e uma vez:

— “Exceto aquela de uma diferença interna no cerne das significações.”¹⁰⁵ (DURAS, 2008, p.113- 114)

Ela acaba por acreditar, então, que realmente não o escreveu: “ — O que houve, é que eu ainda devia estar doente da cabeça naquele momento...”¹⁰⁶ (DURAS, 2008, p.116). Não lhe escapa a particularidade desse momento, o fato de que, finalmente, ela fala sobre a sua escrita, alguém lhe fala da sua escrita:

Ela começa a tremer, a ter medo de tudo o que ela vê nesse pequeno salão do primeiro andar. Ela diz:

— Desculpe... É a primeira vez que me falam do que eu escrevo.¹⁰⁷ (DURAS, 2008, p.115)

Em uma entrevista ao *Journal Littéraire*, Duras menciona essa troca como essencial para criar o amor entre o caseiro e a escritora:

JOURNAL LITTÉRAIRE. — Como esse amor veio até eles?

MARGUERITE DURAS. — Ele já a amava sem saber quem era essa mulher que escreve. Ela, é porque ele é o único a falar-lhe do escrito que ela faz, mesmo se não entende os poemas. Sabe, quando você é jovem e uma mulher e quer escrever, ninguém nunca fala disso com você.(DURAS, 2016, p.369)¹⁰⁸

É desse diálogo sobre o poema, sobre o impossível do poema perdido, que nasce esse amor, tão diferente daquele entre o Capitão e a mulher:

¹⁰⁵ — Vous croyez que vous l'avez écrit ?

— Je l'aurais imaginé seulement, d'après vous?

— Je ne sais pas. Vous vous souvenez de quoi vous vouliez parler?

— De ces rais de soleil, l'hiver, ils entrent par où ils trouvent à passer, les moindres fissures des voûtes, les petites ouvertures de la nef que les gens faisaient exprès pour la lumière, pour qu'elle pénètre dans la cathédrale jusqu'à la nuit noire des sols. En hiver le soleil est d'un jaune iodé, sanglant.... Je disais que ces rais de soleil blessaient comme des épées célestes, qu'elles perçaient le cœur... cela, sans laisser de cicatrices, rien, aucune trace... sauf... j'ai oublié et c'était ça le principal. Sauf celle...

Elle se reprend, elle dit d'une traite:

— « Sauf celle d'une différence interne au coeur des significations».

¹⁰⁶ — Ce qu'il y a eu, c'est que je devais encore avoir la tête malade à ce moment-là...

¹⁰⁷ Elle se met à trembler, à avoir peur de tout ce qu'elle voit dans ce petit salon du premier étage. Elle dit :

— Excusez-moi... C'est la première fois qu'on me parle de ce que j'écris.

¹⁰⁸ JOURNAL LITTÉRAIRE. – Comment cet amour leur est-il venu ?

MARGUERITE DURAS. – Lui l'aimait déjà sans savoir qui était cette femme qui écrit. Elle, c'est parce qu'il est le seul à lui parler de l'écrit qu'elle fait, même s'il ne comprend pas les poèmes. Vous savez, quand vous êtes jeune et que vous êtes une femme et que vous voulez écrire, personne jamais ne vous parle de ça.

— É só hoje que eu tenho certeza de não o ter escrito. E eu conheço você hoje. É preciso que eu esqueça, você e o poema — ela sorri. Eu pensava ter morrido nesse dia dos meus vinte e quatro anos, mas não, eu tinha me enganado. De repente eu tive o desejo da sua boca como se você fosse meu primeiro amante.¹⁰⁹ (DURAS, 2008, p.116-117)

Trata-se de um amor que surge da verdade do texto, em vez de ter que se esconder dela, constantemente, como faz Emily em sua relação com o Capitão. Ela sente esse amor em toda sua força e seu perigo: é ele que ressuscita a sua palavra, e, por isso, é preciso esquecê-lo, deixá-lo no mesmo limbo do poema perdido. O livro, afinal, não existe, para ela:

Eu gostaria que você pegasse um exemplar desse livro que você escreveu.
— Não. O único poema verdadeiro é obrigatoriamente o que desapareceu. Para mim, esse livro não existe.¹¹⁰ (DURAS, 2008, p.117)

Na entrevista, Duras sublinha a força desse breve encontro entre a mulher e o caseiro no pequeno salão de inverno:

JOURNAL LITTÉRAIRE. — O encontro de Emily L. e do jovem caseiro da vila, no pequeno salão, é muito breve, e ao mesmo tempo atinge o mais belo do amor. MARGUERITE DURAS. — A cena do pequeno salão de inverno é como uma cerimônia de inocência em que um casamento secreto se sela entre eles. O ritual é o de uma possessão simbólica operada por ela, a mulher que escreve. Ela coloca o achatado da sua boca sob os olhos do jovem caseiro e assim fica por muito tempo. Assim, eles têm um do outro, a partir dessa abstinência crucial, um conhecimento “para sempre”. Com a cena do pequeno salão de inverno, vento chegava no livro e, com ele, um conhecimento do outro amor, o de Emily L. pelo Capitão, que não se pode mais separar do crime que ele cometeu, nem de Emily L. que ele também tentou matar, mesmo se não o sabe. Tudo se absolve do fato desse jovem amor, desse vento novo muito forte que ignora toda querela e perdoa o crime, mesmo o contra a poesia da jovem mulher. Porque queimado no fogo da sala, esse crime continua a viver e a se espalhar no universo, como uma poesia viva. Nesse momento do salão de inverno, Emily L. tem trinta e oito anos. (DURAS, 2016, p.366-367)¹¹¹

¹⁰⁹ — C'est aujourd'hui seulement que je suis sûre de ne pas l'avoir écrit. Et je fais votre connaissance aujourd'hui. Il faut que je vous oublie, vous et le poème — elle sourit. Je croyais être morte ce jour-là de mes vingt-quatre ans, mais non, je m'étais trompée. Tout à coup j'ai eu le désir de votre bouche comme si vous étiez mon premier amant.

¹¹⁰ Je voudrais que vous preniez un exemplaire de ce livre que vous avez écrit.

— Non. Le seul poème véritable est obligatoirement celui qui a disparu. Pour moi, ce livre n'existe pas.

¹¹¹ JOURNAL LITTÉRAIRE. — La rencontre d'Emily L. et du jeune gardien de la villa, dans le petit salon, est très brève, et en même temps elle atteint le plus beau de l'amour.

MARGUERITE DURAS. — La scène du petit salon d'hiver est comme une cérémonie d'innocence où un mariage secret se scelle entre eux. Le rituel est celui d'une possession symbolique opérée par elle, la femme qui écrit. Elle pose le plat de sa bouche sur les yeux du jeune gardien et reste ainsi longtemps. Dès lors, ils ont l'un de l'autre, à partir de cette abstinence cruciale, une connaissance « pour toujours ». Avec la scène du petit salon d'hiver, du vent arrivait dans le livre et, avec lui, une connaissance de l'autre amour, celui d'Emily L. pour le Capitain, qu'on ne peut plus séparer du crime qu'il a commis, ni non plus d'Emily L. qu'il a aussi essayé de tuer, même s'il ne le sait pas. Tout s'absout du fait de ce jeune amour, de ce vent nouveau très fort qui se fait fi de toute querelle et qui pardonne le crime, même celui envers la poésie de la jeune femme. Parce que brûlé dans le poêle, ce crime continue à vivre et à se répandre dans l'univers, comme une poésie vivante. À ce moment du salon d'hiver, Emily L. a trente-huit ans.

Cerimônia de inocência, como um matrimônio que só se realiza no livro. O encontro termina em uma promessa hipotética do caseiro: ele diz que o poema não pode mais ser encontrado, houve reformas, nada apareceu. Depois desse encontro, o caseiro olha pela janela enquanto a mulher atravessa a grama. Ele não a chama, não quer encontrá-la:

Ela sai da porta interior da vila. O jovem caseiro está na janela. Eis ela. Ela aparece. Ela atravessa o gramado. No centro do parque, ela se volta na direção do primeiro andar. O jovem caseiro está na janela, na frente dela. Ela lhe sorri. Ela parte novamente. Vai, sem dúvida, na direção do bosque de eucaliptos. Ele não procura saber ou ir ao encontro dela. Ele quer ficar sozinho para saber, para pensar sobre ela, amá-la. ¹¹² (DURAS, 2008, p.120)

Ao contrário do Capitão, que não suporta a morte dela — nem sequer a pequena; a do texto —, o caseiro sabe que é sozinho que ele pode amá-la, como já tinha feito, antes mesmo de vê-la: ele já amava o poema. Em entrevista radiofônica a Radio France, Duras fala da delicadeza desse amor, que surge do livro, mas se dissipa para o corpo:

É preciso ser adorável para amar nessas condições, nas condições do jovem caseiro. Ele ama o corpo dela como ama o livro. O rosto dela, como... ele o ama como o livro, é como se ele beijasse o livro. Acho que ele beija o livro também. Tudo que ele não terá nunca, tudo o que lhe permanecerá estrangeiro, até sua morte.¹¹³ (DURAS, 2016)

Ele ama “as regiões escuras da escrita”, aquelas que levaram o Capitão ao crime. E pela força desse amor gentil — adorável, nas palavras de Duras —, a mulher é finalmente batizada: “Eles tinham saído da ilha no dia seguinte pela manhã, sem que o jovem caseiro tivesse revisto aquela que ele chamou, daí em diante, pelo nome que lhe chegou aos lábios, numa noite desse mesmo verão, Emily L.”¹¹⁴ (DURAS, 2008, p.120)

Esse nome é, pois, uma espécie de nome de pluma, uma vez que só existe porque existe o texto. Um nome que, certamente, não é o mesmo que o Capitão respondeu, quando a narradora — a francesa — perguntou como se chamava a sua mulher. “Ela teve um riso muito breve, muito vivo, muito zombeteiro. Por ainda ser nomeada. Depois ela voltou a olhar para o

¹¹² Elle sort par la porte intérieure de la villa. Le jeune gardien est à la fenêtre. La voici. Elle apparaît. Elle traverse la pelouse. Au centre du parc, elle se retourne vers le premier étage. Le jeune gardien est à la fenêtre, face à elle. Elle lui sourit. Elle repart. Elle va sans doute vers le bois d'eucalyptus. Il ne cherche pas à savoir où la rejoindre. Il ne pense pas à la rejoindre. Il veut rester seul pour savoir, pour penser à elle, l'aimer.

¹¹³ Il faut être adorable pour aimer dans ces conditions, dans les conditions du jeune gardien. Il aime son corps comme il aime le livre. Son visage, comme... il l'aime comme le livre, c'est comme s'il embrassait le livre. Je pense qu'il embrasse le livre aussi. Tout ce qu'il n'aura jamais, tout ce qui lui restera étranger, jusqu'à sa mort.

¹¹⁴ Ils avaient quitté l'île le lendemain matin, sans que le jeune gardien ait revu celle qu'il appela par la suite du nom qui arriva sur ses lèvres, une nuit de ce même été, Emily L.

chão.¹¹⁵” (DURAS, 2008, p.108) Essa mulher, batizada Emily L. na escrita, pelo amor que dela nasce, desdenha o fato de ainda ser nomeada. O “*encore être nommée*” pode ser lido de duas formas: “ainda ser nomeada”, ou seja, ela despreza o nome naquele momento, já no final da vida; ou “de novo ser nomeada”, isto é, ela desdenha o outro nome, o que não pode ser tão preciso quanto Emily L., pelo qual ela nunca será chamada. Ao falar desse nome, Duras diz:

JOURNAL LITTÉRAIRE. – O “L” de Emily é uma lembrança de Lol V. Stein?
MARGUERITE DURAS. – Sim, sem dúvida. O “L” é comum às duas mulheres. Com o lugar também, que é um lugar inglês. As praias, a brancura do Norte, a presença do mar. Elas têm também algo em comum. Lol V. Stein é mais frágil que Emily L.. Emily tem algo de uma garota do campo. Uma pele marcada pelo vento do mar. E também ela não está na mesma loucura. É o jovem caseiro que diz de Emily que ela é louca. Mas todo homem diz de seu amor: “Ela é louca”. (DURAS, 2016, p.369)¹¹⁶

Emily L. se pronuncia, em francês, como Emily *Elle* — Emily *Ela*. Essa terceira pessoa no feminino, que designa a personagem pela maior parte do romance, continua no nome próprio. No fim das contas, mesmo destacada pelo nome próprio, Emily continua sendo, sobretudo, uma mulher:

Minha parente profunda é Emily. Não é minha filha, é minha parente. Minha irmã, se preferir. Eu gostaria de dizer para as pessoas, sobretudo para as mulheres, lerem *Emily L.* Porque desse fato de que seja eu até esse ponto, isso significa que é o fato de uma mulher, ainda assim, Emily. Você não acha? Ela tem nela a mulher, a mulher inocente, que não sabe sequer em qual vexame vive. Não estou falando das grandes criaturas de *Um teto todo seu* de Virginia Woolf, essas mulheres já famosas que, pelo marido delas... que escondiam manuscritos sob partituras de piano, eu não estou falando nem mesmo disso. Não, estou falando das mulheres que não escrevem. Porque as mulheres que encontrei mais próximas de mim na vida, até então, as mais próximas assim... não sei qual palavra empregar, de forma consanguínea, são mulheres que não escreviam. Acho que, de tanto escrever, de viver ali, no escrito, cheguei a uma espécie de monocultura, de monovida, quase monótona, os acidentes sendo apenas os livros. (DURAS, 2016, p.372)¹¹⁷

¹¹⁵ Elle a regardé cette femme qui avait demandé son nom. Elle a eu un rire très bref, très vif, très moqueur. D’encore être nommée.

¹¹⁶ JOURNAL LITTÉRAIRE. — Le « L » d’Emily est-il un rappel de Lol V. Stein ?

MARGUERITE DURAS. — Oui, sans doute. Le « L » est commun aux deux femmes. Avec le lieu aussi, qui est un lieu anglais. Les grèves, la blancheur du Nord, la présence de la mer. Elles ont aussi quelque chose de commun. Lol V. Stein est plus fragile qu’Emily L. Emily a quelque chose d’une fille de la campagne. Une peau marquée par le vent de la mer. Et puis elle n’est pas dans la même folie. C’est le jeune gardien qui dit d’Emily qu’elle est folle. Mais tout homme le dit de son amour : « Elle est folle... »

¹¹⁷ Ma parente profonde, c’est Emily. C’est pas mon enfant, c’est ma parente. Ma sœur, si vous voulez. Je voudrais dire aux gens, aux femmes surtout, de lire *Emily L.* Parce que du fait que c’est moi à ce point-là, ça veut dire que c’est le fait d’une femme, quand même, Emily. Vous croyez pas ? Elle a en elle la femme, la femme innocente, qui ne sait même pas dans quelle brimade elle vit. Je ne parle pas des grandes créatures de *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, ces femmes célèbres déjà qui, par leur mari... qui cachaient les manuscrits sous les partitions de piano, je ne parle même pas de ça. Non, je parle des femmes qui n’écrivent pas. Parce que les femmes que j’ai trouvées le plus proches de moi dans la vie, jusqu’ici, les plus proches comme ça... je ne sais pas quel mot employer, de façon consanguine, c’est des femmes qui n’écrivaient pas. Je crois qu’à force d’écrire, de

“É o fato de uma mulher, ainda assim, Emily.” Uma mulher que, acidentalmente, escreve, mas que poderia não escrever: nesse trecho, Duras deixa a entender que há algo da experiência de Emily L. que é particularmente feminino.

O amor do caseiro é aquilo que dá a Emily L. um nome e a possibilidade de falar sobre a sua escrita. A notícia desse amor se espalha na ilha, até chegar em Newport, nos ouvidos do notário da família, que servirá como confidente e interlocutor do caseiro, que guarda o segredo do seu amor, do seu encontro com essa mulher, mas, sobretudo, que vive a angústia de ser o único a ter falado com ela sobre a sua escrita.

Se é através das correspondências dos leitores que o caseiro descobre Emily L. e a sua escrita, é também no epistolar que o amor deles terá um desfecho:

Você me pergunta se Emily L. reviu o jovem caseiro da ilha de Wight. Eu não acho que ela o tenha revisto. Ela perguntou para o tabelião o que tinha sido feito dele. O tabelião não sabia. Disseram-lhe que ele tinha deixado a ilha. O que sei é que ela tinha insistido junto ao tabelião para que ele procurasse saber como contactá-lo. Ela, na verdade, lhe escrevera uma carta, já fazia quatro anos. Ela não tinha encontrado nenhuma espécie de modo de contactá-lo, ela ainda tinha essa carta, esse envelope fechado. Ela tinha falado um pouco dessa carta ao tabelião. Ela escrevera ao jovem caseiro para dizer-lhe que ela teria podido amá-lo, ela queria que ele soubesse. Ela não sabia do sentimento que ele tinha por ela, como poderia tê-lo descoberto? Mas o que sabia é que ela já tinha começado a amá-lo durante a hora que passaram no salão de inverno. Será que o tabelião sabia disso?¹¹⁸ (DURAS, 2008, p.132)

A introdução da carta nesse momento do livro realiza esse amor da forma mais real possível para esses personagens:

O tabelião sabia, de fato. Ele até contou-lhe o nome que o jovem caseiro lhe dera: Emily L. Ela repetira o nome em voz baixa, depois tinha de certa forma aprovado: Emily L., yes.¹¹⁹ (DURAS, 2008, p.132-133)

vivre là, dans l'écrit, je suis arrivée à une sorte de mono-culture, de mono-vie, de vie presque monotone, les accidents n'étant que les livres.

¹¹⁸ Vous me demandez si Emily L. a revu le jeune gardien de l'île de Wight. Je ne crois pas qu'elle l'ait revu. Elle a demandé au notaire de Newport ce qu'il était devenu. Le notaire ne le savait pas. On lui avait dit qu'il avait quitté l'île. Ce que je sais, c'est qu'elle avait insisté auprès du notaire pour qu'il essaie de savoir comment le joindre. Elle lui avait en effet écrit une lettre, il y avait bientôt quatre ans de cela. Elle n'avait trouvé aucune espèce de moyen de le joindre, elle avait toujours cette lettre, cette enveloppe fermée. Elle avait parlé un peu de cette lettre au notaire. Elle avait écrit au jeune gardien pour lui dire qu'elle aurait pu l'aimer, elle voulait qu'il le sache. Elle ne savait pas le sentiment qu'il avait pour elle, comment aurait-elle bien pu l'apprendre ? Mais ce qu'elle savait c'est qu'elle, elle avait déjà commencé à l'aimer pendant l'heure qu'ils avaient passée dans le salon d'hiver. Est-ce que le notaire savait cela ?

¹¹⁹ Elle avait écrit au jeune gardien pour lui dire qu'elle aurait pu l'aimer, elle voulait qu'il le sache. Elle ne savait pas le sentiment qu'il avait pour elle, comment aurait-elle bien pu l'apprendre ? Mais ce qu'elle savait c'est qu'elle, elle avait déjà commencé à l'aimer pendant l'heure qu'ils avaient passée dans le salon d'hiver. Est-ce que le notaire savait cela ?

Aqui, a mulher descobre o seu nome, e o gesto de repeti-lo, seguido por um simples *sim*, diz tudo sobre a sua identificação total com ele. A cena do café, em que a narradora quer saber como ela se chama, ao que ela reage com uma certa indiferença irritada, está em contraste direto com essa. Ela não quer ser nomeada — ainda, de novo — porque o único nome que importa, ela já o tem.

O tabelião hesita antes de receber a carta, e aceita sob a condição de poder antes lê-la, para ter certeza de que nada ali causaria sofrimento a seu amigo.

Ao invés de se irritar, ela lhe pedia como um grande serviço que agradeceria por prestar-lhe. Ela hesitara, e depois lhe dissera que tinha perdido a confiança que tinha nela mesma. Que ela tinha cometido erros escrevendo por vezes, que a escrita a levava na direção de regiões perigosas onde ela nunca deveria ter ido. Que ela se voltava a ele para saber se isso tinha acontecido de novo nessa carta.¹²⁰ (DURAS, 2008, p.134)

Ela tinha cometido erros, antes: o poema queimado, que o Capitão leu como uma queda em direção à loucura. A leitura do tabelião aparece, pois, como uma vigilância bem-vinda. É também o fogo o destino dessa carta, ela pede ao tabelião, caso ele não encontre o jovem caseiro.

Le notaire savait, en effet. Et même il lui avait appris le nom que le jeune gardien lui avait donné : Emily L. Elle avait répété le nom à voix basse, puis elle l'avait comme approuvé : Emily L., *yes*.

¹²⁰ Au contraire d'en être fâchée, elle le lui demandait comme un grand service qu'elle le remerciait de lui rendre. Elle avait hésité, et puis elle lui avait dit qu'elle avait perdu la confiance qu'elle avait en elle-même. Qu'elle avait fait des erreurs en écrivant quelquefois, que l'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller. Qu'elle s'en remettait à lui pour savoir si c'était encore arrivé dans cette lettre-ci.

2.7 Escrever na margem do desaparecimento: o epistolar em *Emily L.*

Poema para Emily Dickinson

*Há um barco que espera por um barco
Um recado para este mensageiro
Um tão grande recado,
Que se ignora onde o barco foi lançado ao mar
Na tempestade que surgiu,
Só o leme do barco destruído veio dar ao poema*

Maria Gabriela Llansol

A carta é o único texto completo de Emily L. ao qual temos acesso, no livro, pois, ao contrário do poema, ele é efetivamente citado. Apesar de se inserir em um registro amoroso, não se trata da carta de amor prototípica. Ela não diz que o ama, mas que poderia tê-lo amado: o grande tema é o texto, o poema, e a renúncia daquele amor no condicional, que não deixa de ser valioso e imenso.

“Eu esqueci as palavras para dizê-lo. Eu sabia quais eram, e as esqueci, e aqui eu falo com você no esquecimento dessas palavras. Ao contrário de todas as aparências, não sou uma mulher que se entrega de corpo e alma ao amor de um só ser, nem que fosse aquele que lhe é mais caro no mundo. Sou alguém infiel. Gostaria muito de encontrar as palavras que tinha separado para dizer isso a você. E eis que algumas voltam a mim. Gostaria de dizer para você no que acredito, é que seria preciso sempre guardar em própria posse, aqui está, encontro a palavra, um espaço, uma espécie de espaço pessoal, é isso, para ali ficar só e para amar. Para amar não se sabe o quê, nem quem nem como, nem por quanto tempo. Para amar, eis que todas as palavras voltam a mim de repente... para guardar em si o lugar de uma espera, nunca se sabe, da espera de um amor, um amor sem ainda ninguém talvez, mas disso e somente disso, do amor. Eu queria lhe dizer que você era essa espera. Você e só você se tornou a face exterior da minha vida, aquela que eu nunca vejo, e você continuará assim no estado desse desconhecido de mim que se tornou, isso até minha morte. Não me responda, nunca. Não guarde nenhuma esperança em me ver, por favor. Emily L.”¹²¹ (DURAS, 2008, p.135-136)

Em vez de declarar o seu amor ao caseiro, ela explica que o seu texto não tem destinatário, não existe outro amor senão aquele do texto. “Eu sou alguém infiel”: a sua

¹²¹ «J'ai oublié les mots pour vous le dire. Je les savais, et je les ai oubliés, et ici je vous parle dans l'oubli de ces mots. Contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle. Je voudrais bien retrouver les mots que j'avais mis de côté pour vous dire ça. Et voici que quelques-uns me reviennent. Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder par-devers soi, voici, je retrouve le mot, un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui ni comment, ni combien de temps. Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, et vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à ma mort. Ne me répondez, jamais. Ne gardez aucun espoir de me voir, je vous en prie. Emily L. »

infidelidade não é a de amar um homem que não seja o seu marido, mas a de escrever. Escrever sem se dirigir a ele, ou a ninguém, nem mesmo a esse outro homem — o que lhe é mais caro no mundo.

A sua infidelidade é a da mulher que guarda esse segredo, na forma de um “espaço pessoal” em que ela fica face a face com ela mesma, na constante espera por um amor, por um leitor. O caseiro, por mera circunstância, torna-se *essa espera*, pois ele é o único a conhecer esse cômodo: tendo visto-o pela janela, ele aceita a solidão dessa escrita.

A mulher não sabe, mas também o Capitão viu esse espaço, viu que não havia lugar para ele no texto. O Capitão se indigna ao não ver o seu nome no poema da mulher: ele não era endereçado a ele, porque não o era a ninguém: Emily L. não escreve o amor, mas a espera. O caseiro foi essa espera, e só pode ser uma espécie de destinatário por entender que a carta não podia ser respondida, que ela não demandava nada além daquele amor, que se propagou pelo resto da sua vida.

Em vez de um amor que entende o texto, o jovem caseiro é um que respeita sua escuridão, sua ignorância. O amor do jovem caseiro como “adorável”: ele beija o livro, como se a beijasse. O Capitão, por outro lado, é esse amor que se sufoca dentro do texto, sofre com a sua solidão, com o fato de que a escritura é sempre um território que ele não pode penetrar. Sobre esse outro amor, essa outra vida, Duras diz:

JOURNAL LITTÉRAIRE. — E a vida no barco com o Capitão?

MARGUERITE DURAS. — A eternidade era atingida no barco. Eles não têm nada além do seu amor para viver. Então, o Capitão está deformado, ele tem um infinito nele que é deformado, que não pode mais ser corrigido. O poema foi bonito demais, o Capitão saiu dele meio morto, por tê-lo queimado. Ele possuiu demais Emily, o Capitão. E é tarde demais para que ele entenda o que ela é fora dele. Penso que, tudo isso, Emily o saiba. Sem pensar nisso, ela o sabe. O que eu não sei, é até onde ela ignora que ele destruiu o poema, o vigésimo poema. Até que ponto ela quer ignorá-lo. Mesmo se ele o rasgou, mesmo se ele o queimou, para ela isso não deve ter o mesmo sentido que para nós que o lemos. No interior desse amor que é imenso, as coisas adquirem um outro sentido: ter queimado esse poema dá também a medida do amor do Capitão por essa pequena menina, Emily, sua mulher. Emily perde tudo com esse poema, sua vida inteira, como com a pequena criança morta. E, ao mesmo tempo, ela não perde nada, tudo é detido de morrer nela, e ela dança, Emily L.. Ela dança para esse jovem amante da ilha de Wight nas plataformas dos navios de carga de linha em direção a Sumatra, Bornéu... Mas é um abismo, Emily. Ela esconde seu amor. Ela morrerá sem nada dizer dele. Eu acho que ela é, acima de tudo, um escritor. Ela ama, ela escreve, em uma mesma iniciativa. (DURAS, 2016, p.369-370)¹²²

¹²² JOURNAL LITTÉRAIRE. — Et la vie sur le bateau avec le Captain ?

MARGUERITE DURAS. — L'éternité est atteinte sur le bateau. Ils n'ont que l'amour à vivre. Alors, le Captain est faussé, il a un infini en lui qui est faussé, on ne peut plus le corriger. Le poème a été trop beau, le Captain en est sorti à moitié mort, de l'avoir brûlé. Il a trop possédé Emily, le Captain. Et c'est trop tard pour qu'il comprenne ce qu'elle est en dehors de lui. Je pense que tout ça, Emily le sait. Sans y penser, elle le sait. Ce que je ne sais pas, c'est jusqu'où elle ignore qu'il a détruit le poème, le vingtième poème. Jusqu'à quel point elle veut

“Ela ama, ela escreve, em uma mesma iniciativa”: está aí a sua infidelidade, que ela confessa ao caseiro. O seu amor pelo Capitão nunca pode ser completo, porque a escrita não chega em nenhum outro, nem nesse outro que a escreve e nela, por vezes, diz *eu*. A escrita continua sendo esse lugar de um certo esvaziamento do sujeito, que deve ser colocado à distância da própria obra.

Em “Na margem do desaparecimento”, Silvina Rodrigues Lopes vê no gênero epistolar um ponto de tensão que tem muito a dizer sobre o literário. Ela fala da correspondência como “zona de risco”, espaço em que vida e obra, poesia e filosofia, coexistem, oscilam,

por mostrar a construção de uma margem onde o escritor toma consciência da fragilidade da relação eu-outro e, sobretudo, do seu apagamento na passagem à escrita literária, na exacta medida em que nela o “autobiográfico” — a escrita de si — é profundamente anti-autobiográfico. (LOPES, 2022, p.121)

Tomada como margem do literário, do intersubjetivo, a carta é perda da destinação:

A escrita, participando da estrutura relacional que a carta põe em evidência — o diferir da relação com o outro, o destinatário, ausente da cena de escrita e que pode nunca chegar a ler a carta que lhe é dirigida, pois, pela força das circunstâncias, ela pode não chegar ao destino, mas que é por condição substituível, pois a carta pode sempre ser lida por outros —, é por isso mesmo um potencial devir-literatura. Na base daquilo que assim chamamos está com efeito a ausência do destinador e do destinatário, que a carta exhibe como sua possibilidade. E, quando se diz ausência, será talvez melhor dizer desaparecimento, porque se trata de ser activo, de uma ausência que é um ausentar-se, um consumir-se, que dá lugar à realidade perceptível dos vestígios e ao imperceptível de que é vestígio. (LOPES, 2022, p.123)

Uma ausência que é um ausentar-se: é disso que Emily L. fala quando diz que o caseiro era a sua espera. A carta como devir, a escrita como devir: em vez de estabelecer comunicação, ser o “testemunho inultrapassável do estado de solidão do criador”(LOPES, 2022, p.124), e existir apenas no vestígio:

Assim, é a partir do desejo de fuga à incomunicabilidade, e conseqüentemente do desejo de abandono dos limites estritos das imagens do “eu”, que a escrita de cartas

l’ignorer. Même s’il l’a déchiré, même s’il l’a brûlé, pour elle ça ne doit pas avoir le même sens que pour nous qui le lisons. À l’intérieur de cet amour qui est immense, les choses prennent un autre sens : d’avoir brûlé ce poème donne aussi la mesure de l’amour du Captain pour cette petite fille, Emily, sa femme. Emily perd tout avec ce poème, sa vie entière, comme avec la petite fille morte. Et en même temps, elle ne perd rien, tout est retenu de mourir en elle, et elle danse, Emily L. Elle danse pour ce jeune amant de l’île de Wight sur les plates-formes des cargos de ligne vers Sumatra, Bornéo... Mais c’est un gouffre, Emily. Elle cache son amour. Elle sera morte sans rien en dire. Je crois qu’elle est avant tout un écrivain. Elle aime, elle écrit, dans une même démarche.

pode funcionar, em relação a uma obra filosófica, literária ou artística, como zona intermédia, ancoragem na realidade, lugar de confirmação da existência, de abastecimento de forças, sem o qual não haveria testemunho possível, mas puro desenraizamento. Nessa medida, e paradoxalmente, elas são um testemunho inultrapassável do estado de solidão do criador e da insuportabilidade a que essa exigência absoluta conduz. (LOPES, 2022, p.124)

A carta, ao colocar em cena um *eu* que escreve a um *você*, desenraiza, ao invés de enraizar.

Dizer que a literatura é impossível é dizer que o “para nada” não se atinge como tal, que ele é um impulso, um movimento de dissipação que envolve as formas comuns e altera os modos do nosso reconhecimento. É dizer que, na sua maior radicalidade, a literatura nos desloca para lá da intersubjectividade (da carta e do crédito), para um tipo de encontro que se dá fora da ordem do credível ou do não credível, no campo, não capitalizável, das intensidades. (LOPES, 2022, p.121)

Essa carta ao caseiro, assinada Emily L., o nome que ele lhe deu — através do texto —, põe em causa a estrutura intersubjetiva da escrita, como “a literatura põe em causa a estrutura intersubjetiva da destinação epistolar.” (LOPES, 2022, p.121). Ao fazê-lo, não é apenas o lugar do destinatário que é esvaziado, mas também o do destinador. Se se escreve para ninguém, também se escreve como ninguém.

Nesse sentido, a carta mina o terreno da clareza subjetiva, deixando à luz esse lugar esvaziado da comunicação. Essa ideia do desaparecimento, do esvaziamento, é cara ao pensamento de Maurice Blanchot. Em *O espaço literário*, ele fala da obra como algo que rejeita o escritor, que o expulsa para longe:

Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende. O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de “afastamento em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo como no início da sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do qual não pôde fazer uma permanência. (BLANCHOT, 2011, p.14-15)

O discurso epistolar, para Silvina Rodrigues Lopes, é esse ponto de oscilação que desnuda um processo do literário como um todo, amplamente discutido por Blanchot: a despersonalização. Em *Emily L.*, opera-se também esse movimento, em que as lacunas do epistolar¹²³ dizem algo do próprio mecanismo narrativo:

¹²³ Também a obra da outra Emily — Dickinson — é perpassada pelo paradoxo do epistolar. Ela escreveu inúmeras cartas, enviou vários de seus poemas para amigos e correspondentes. Contudo, apenas uma dezena

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (BLANCHOT, 2011, p. 17)

Romper o elo que liga a palavra a mim mesmo: é esse o movimento de todo o livro.

Em *Roma*, outro texto-abismo de Duras, um homem e uma mulher conversam. Eles são ora amantes, ora desconhecidos e falam ora de um amor histórico, ora da cidade onde esse amor aconteceu e ainda acontece:

Adoraria saber como lhe falar da simplicidade da existência dessa gente, da sua geografia, a cor dos seus olhos, o seu clima, a sua agricultura, suas ervas, seus céus. — Tempo. — Veja, seria como o seu sorriso, mas perdido para sempre, inencontrável depois de ter acontecido. Como o seu corpo, mas desaparecido, como um amor, mas sem você e sem mim. Então como dizer? Como não amar? (DURAS, 1994, p.82-83)

Seria como o seu sorriso, mas perdido para sempre. *Como o seu corpo, mas desaparecido, como um amor, mas sem você e sem mim: Emily Elle* é também a história desse amor. A de um amor que deve ser dito pelo abismo, na terceira pessoa e no giro em torno da própria escrita. De um amor que se escreve como carta¹²⁴ lançada à margem do desaparecimento, à distância.

deles foi publicado enquanto ela estava em vida. Lucia Castello Branco fala dessas forças contraditórias em Dickinson — um movimento em direção ao exterior (o envio de cartas, a organização dos poemas em fascículos) e, simultaneamente, ao interior (a reclusão no quarto, a inexistência do livro efetivo) — como algo que remete à carta: “Por isso, talvez, essa obra escreva-se prioritariamente como carta. Refiro-me, aqui, não apenas às muitas cartas que Emily Dickinson escreveu sem abrir mão de sua "dicção espasmódica" mas sobretudo ao tom de sua poesia. Escrita como carta, pois parte da mais absoluta intimidade — o confessional — para o outro; escrita como carta, pois que, em geral, endereça-se a um em particular; escrita como carta e, portanto, fragmentária, lacunar e, apesar da reclusão daquela que escreve, irremediavelmente lançada ao exterior, ao mundo” (CASTELLO BRANCO, 2003, p.21)

¹²⁴ Vale ressaltar que, durante todo o livro, a narradora se refere ao seu interlocutor como “você”, mesmo nos momentos em que não há diálogo explícito. Assim, ela fala *sobre* ele — mesmo quando parece evocar o passado — sempre em segunda pessoa: *para* ele. Há algo aqui também do gesto epistolar, que está na origem da relação entre Duras e Yann: eles se veem pela primeira vez em uma exibição do filme *India Song*, em Caen, embora, a esse momento, Yann já lhe escrevesse cartas que a intrigavam. Depois desse encontro, Duras começa a responder. Essa é, de toda forma, a versão de Laure Adler, sua biógrafa. Para além disso, o “você” reiterado pode também dizer respeito à divisão enunciativa — segundo a teoria de Émile Benveniste — entre os sujeitos do discurso — *eu e você* — e os fora dele — *ele e ela*, nesse caso, os ingleses. Essa divisão está constantemente em deslizamento, como mostramos em diversos momentos da análise, mas, para que haja essa permeabilidade, Duras constrói uma oposição enunciativa clara.

É desse amor que se trata na obra de Duras, como ressaltai na página 83: amor como palavra-buraco de onde surge o abismo: um amor sem ainda ninguém talvez, como escreve Emily L. ao caseiro. Em uma entrevista em que Hélène Cixous e Michel Foucault conversam sobre a obra de Duras, Cixous afirma:

O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor. Não posso dizer o universo, mas o amor. E esse amor, é esse nada que é tudo. Você não acredita que é assim que as coisas funcionam? (CIXOUS; FOUCAULT, 2009, p.357)

É esse o amor da obra de Duras: diminuído, esvaziado de um *eu* e um *você*, mas ainda assim enorme. Essa palavra que é buraco por ser vazia, mas também por abrir o tudo do abismo, infinito.

O amor do caseiro se aproxima desse, adorável, porque ele permanece na distância, nessa que pode produzir um abismo:

Eu digo que não há nada, que eu olho para você pelo prazer:
— Eu não sei se o amor é um sentimento. Às vezes, acho que amar é ver. É ver você.¹²⁵ (DURAS, 2008, p.137-139)

Se amar é ver, é o jovem caseiro que o entendeu, quando, em vez de ir atrás de Emily após o encontro no jardim de inverno, ele a olha atravessar o jardim, sabendo que é aquela solidão que o aproxima dela. Também a narradora olha, e ama, Emily, desde que ela aparece no café, olhando para o chão.

Contudo, esse amor perfeitamente irrealizável da carta será tentado: o caseiro sai da ilha à procura de Emily L. e acaba encontrando-a:

Foi em cima de um navio de carga australiano que voltava para a Coréia que o jovem caseiro vira Emily L., em meio a cerca de vinte casais que dançavam na plataforma do convés superior. Ela dançava com um oficial de bordo. Ela vestia o seu velho vestido branco e azul. Ele olhara para ela, apenas. Tinha reconhecido as pernas longas queimadas de sol, o sorriso nascente pausado na doçura profunda, esse modo de ser, os olhos meio cerrados, protegida da solidão.¹²⁶ (DURAS, 2008, p.149)

¹²⁵ Je vous dis qu'il n'y a rien, que je vous regardais pour le plaisir :

— Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir.

¹²⁶ C'était sur un cargo australien qui remontait vers la Corée que le jeune gardien avait vu Emily L. parmi une vingtaine de couples qui dansaient sur la plate-forme du pont supérieur. Elle dansait avec un officier du bord. Elle portait sa vieille robe blanche et bleue. Le jeune gardien n'avait pas cherché à voir le Capitaine. Il l'avait

De vestido branco e azul, Emily L. dança no barco e o caseiro olha para ela, mas não se mexe, não consegue ir até ela.

O jovem caseiro tinha ficado ali, vendo a pista em que ela estava dançando, sem mexer, até os primeiros lampejos do dia. Nesse momento, a orquestra tinha parado de tocar e o jovem caseiro tinha se salvado. Ele tinha voltado para o seu barco de aluguel e ficado escondido ali, sob o teto de palha, durante vários dias. Esperando, ele pensava, ir até ela no cais do porto. Quando decidiu sair, o jovem caseiro não tinha mais visto o navio de linha nem os outros barcos pequenos ao redor. O porto se esvaziara. Então, o jovem caseiro tinha se deitado no convés do barco de aluguel e tinha pedido que levassem o seu corpo para Singapura. Durante vários dias, ele ficara morto, ali, no convés do barco. Roubaram-lhe seus documentos, seu dinheiro. A polícia de Singapura o encontrara no barco abandonado e o repatriara em uma cidade da América Latina cujo nome dissera durante o sono. Ela tinha se encontrado ainda vivo nessa cidade cujo nome dissera, foi ali que ficara, que se casara, que montara um negócio, que tivera filhos.¹²⁷ (DURAS, 2008, p.149-150)

Ele não a persegue, quase morre, e acaba por recomeçar a vida, porque sabia que o amor que eles tinham não era feito da matéria de que vidas são feitas: ele era o amor do desaparecimento. Duras fala desse momento, no barco, como uma tentação também para ela, como escritora, de continuar essa história:

MARGUERITE DURAS. — (...) O jovem caseiro só conhece de Emily L. a história exterior da sua vida, da sua juventude, do seu casamento, desse fato que ela escreve coisas que ele não entende. Enquanto ele está na ilha de Wight esperando-a, eu a vejo compartimentada na Sonda, como em uma espécie de teatro de uma dramaturgia diferente. Ela escapa ao Ocidente, ali. Ele não pode sequer abordá-la quando irá buscá-la. Ela está tão remota que ele sequer sabe que já a ama e que eles estão vivendo um amor. Aliás não vale a pena, eu acho, que um amor se viva a esse ponto, “prático”. Desde que esse amor nasce, ele escolhe deixá-la, deixá-los se amarem como eles fazem, de longe, de uma forma completamente desesperada. JOURNAL LITTÉRAIRE. — Mas ele a vê, ele ama vê-la assim, dançando na Sonda, é como se ele a tivesse enfim “encontrado”... Há uma frase muito bonita no livro: “Eu não sei se o amor é um sentimento. Às vezes, acho que amar é ver. É ver você.”

regardée elle, seulement. Il avait reconnu les longues jambes brûlées de soleil, le sourire naissant arrêté dans la douceur profonde, cette façon d'être, les yeux mi-clos, protégée dans sa solitude.

¹²⁷ Le jeune gardien était resté là à regarder la piste où elle dansait, sans bouger, jusqu'aux premières lueurs du jour. A ce moment-là l'orchestre avait cessé de jouer et le jeune gardien s'était sauvé. Il était revenu à son bateau de louage et il était resté caché là, sous le toit de paille, pendant plusieurs jours. A attendre, croyait-il, d'aller vers elle sur le quai d'un port. Lorsqu'il s'était décidé à sortir, le jeune gardien n'avait (fim da página 149) plus vu le bateau de ligne ni les autres petits bateaux alentour. Le port s'était vidé. Alors le jeune gardien s'était couché sur le pont du bateau de louage et il avait demandé qu'on ramène son corps à Singapour. Pendant plusieurs jours il était resté mort, là, sur le pont du bateau. On lui avait volé ses papiers, son argent. La police de Singapour l'avait retrouvé dans le bateau abandonné et elle l'avait fait rapatrier dans une ville d'Amérique latine dont il avait dit le nom dans son sommeil. Il s'était retrouvé encore vivant dans cette ville dont il avait dit le nom, c'était là qu'il était resté, qu'il s'était marié, qu'il avait monté un commerce, qu'il avait eu des enfants. (DURAS, 2008, p.149-150)

MARGUERITE DURAS. — Nada de mais forte pode acontecer do que aquilo que aconteceu no pequeno salão entre o jovem garoto e Emily L., nada. O que as ilhas da Sonda representam, mas em menor medida, é a tentação que haveria talvez tido um outro escritor de fazer a história continuar, porque a história continua até o fim do hábito, sendo que, ali, ela se deteve, em sua magnificência, na sua maior força. Ela é aquela que quase aconteceu.

JOURNAL LITTÉRAIRE. — A grande liberdade do escritor seria, então, a de suspender a história.

MARGUERITE DURAS. — Sim, sem dúvidas. É difícil. Eu fiquei mortificada, eu sentia dor em todos os lugares por não ir até o fim com eles. Por não descrever, não fazer com que eles se vissem de novo, se tocassem de novo. Era difícil deixá-los, mas eu tinha que os deixar, porque nada mais forte do que esse momento, no pequeno salão de inverno, podia acontecer. Em seguida, na memória e em seguida ainda separadamente, no escritório do tabelião de Newport, quando ele entrega a carta ao tabelião que chora. É o mesmo amor paroxístico. Mesmo se não estão completamente conscientes, eu sei que é o mesmo amor. Eu sei disso por eles. Que eles não podem ir mais longe, que não vale a pena. Que eles são feitos por esse amor, difícil, e que apenas na privação pode dar a conhecer a sua força. (DURAS, 2016, p.367-368)¹²⁸

O amor entre o caseiro e Emily L. deve, então, existir nessa dimensão suspensa do jardim de inverno, frágil como a escrita:

Foi depois desse despertar que Emily L. tinha permanecido morta para ele por mais de um ano. Ele perdera a história. Perdera seus olhos, sua voz, sua boca contra os olhos fechados dele, depois seus lábios contra os dele, suas mãos também, mas sobretudo seus olhos fechados. Os olhos de Emily L. tinham continuado abertos e desprovidos de olhar durante meses e meses. E depois, uma certa noite, ele acordara e a história tinha estado ali de novo. Tinha retomado o seu curso entre ela e ele, sem devir algum, doravante, tão frágil quanto a carta de Emily L., e, como ela, mais forte que a morte.¹²⁹ (DURAS, 2008, p.150-151)

¹²⁸ Le jeune gardien ne connaît d'Emily que l'histoire extérieure de sa vie, de sa jeunesse, de son mariage, de ce fait qu'elle écrit des choses qu'il ne comprend pas. Tandis qu'il est dans l'île de Wight à l'attendre, je la vois compartimentée dans la Sonde comme dans une sorte de théâtre d'une dramaturgie différente. Elle échappe à l'Occident, là. Lui ne peut même pas l'aborder lorsqu'il ira la chercher. Elle est si lointaine qu'il ne sait même pas qu'il l'aime déjà et qu'ils sont en train de vivre un amour. Ce n'est pas la peine d'ailleurs, je le crois, qu'un amour se vive à ce point- là, de cette façon-là, « pratique ». Dès que cet amour naît, il choisit de la laisser, de les laisser s'aimer comme ils le font, de loin, et d'une façon complètement désespérée.

JOURNAL LITTÉRAIRE. — Mais il la voit, il aime la voir ainsi, dansant dans la Sonde, c'est comme s'il l'avait enfin « trouvée »... Il y a une très belle phrase dans le livre : « Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir. »

MARGUERITE DURAS. — Rien ne peut arriver de plus fort que ce qui est arrivé dans le petit salon entre le jeune garçon et Emily L., rien. Ce que représentent les îles de la Sonde, mais à un degré inférieur, c'est la tentation qu'aurait peut-être eue un autre écrivain de faire continuer l'histoire, parce que l'histoire continue jusqu'au bout d'habitude, alors que là, elle est arrêtée, dans sa magnificence, dans sa plus grande force. Elle est celle qui a failli arriver.

JOURNAL LITTÉRAIRE. — La grande liberté de l'écrivain serait donc de suspendre l'histoire.

MARGUERITE DURAS. — Oui, sans doute. C'est dur. J'ai été meurtrie, j'avais mal partout de ne pas aller jusqu'au bout avec eux. De ne pas décrire, de ne pas les faire se voir encore, se toucher encore. C'était difficile de les laisser, mais je devais les laisser parce que rien ne pouvait arriver de plus fort que ce moment-là, dans le petit salon d'hiver. Ensuite dans la mémoire et ensuite encore séparément, chez le notaire de Newport, quand elle remet la lettre au notaire qui pleure. C'est le même amour paroxystique. Même si eux ne sont pas tout à fait conscients, moi je sais que c'est le même amour. Je sais ça pour eux. Qu'ils ne peuvent pas aller plus loin, que ce n'est pas la peine. Qu'ils sont faits pour cet amour-là, difficile, et dont la seule privation peut donner une mesure.

¹²⁹ C'était après ce réveil qu'Emily L. était restée morte pour lui pendant plus d'une année. Il avait perdu l'histoire. Il avait perdu ses yeux, sa voix, ses yeux fermés contre sa bouche, puis ses lèvres contre les siennes, ses mains

Mesmo voltando à ilha de Wight, mesmo perseguindo ainda a sombra de Emily, o caseiro não o faz em um gesto de busca, mas de renúncia: a escrita dela só pode existir nessa carta, que nunca será respondida. Em vez de trazer essa carta, esse amor para o terreno da comunicabilidade, o caseiro deixa tudo em estado de escrita, *mais forte que a morte*.

2.8 “Escrever não é válido sem isso, é buscar morrer de escrever¹³⁰”

Mais forte que a morte: Emily L. é também um livro sobre uma mulher que está morrendo, não se sabe de quê. A doença da mulher inglesa parece ser a da escrita, a da loucura: “ — O que houve, é que eu ainda devia estar doente da cabeça naquele momento...¹³¹” (DURAS, 2008, p.116), ela diz ao caseiro, quando se convence de que, na verdade, não escreveu o poema sobre as tardes de inverno.

Assim, a escrita de Emily L. é esse capricho: o marido pensa fazer-lhe um favor ao queimar o poema, prova da desmesura.

Você, o homem de olhos risonhos, você disse. Ela quer morrer. *That's the point*. É isso que ela pede, um capricho, como um outro.
Eu disse que era sem dúvida um capricho querer morrer assim, sem estar doente, estando, ao contrário, feliz.¹³² (DURAS, 2008, p.107)

Emily L. está feliz em morrer, nesse contentamento que é talvez o único possível para a escrita, para a morte. Blanchot diz, em *O espaço literário*:

Agora, a morte, a morte contente, é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego. Sim, mas como escrever? O que é que permite escrever? A resposta é nossa conhecida: não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente. A contradição recoloca-nos na profundidade da experiência. (BLANCHOT, 2011, p. 96)

aussi, mais surtout ses yeux fermés. Les yeux d'Emily L. étaient restés ouverts et sans regard pendant des mois et des mois. Et puis, une certaine nuit, il s'était réveillé et l'histoire avait été là de nouveau. Elle avait repris son cours entre elle et lui, sans devenir aucun, désormais, aussi fragile que la lettre d'Emily L. et, comme elle, plus forte que la mort.

¹³⁰ DURAS, Marguerite. *Le dernier des métiers*, p. 372. No original: “Écrire, c’est pas valable sans ça, c’est chercher à mourir d’écrire.”

¹³¹ — Ce qu’il y a eu, c’est que je devais encore avoir la tête malade à ce moment-là...

¹³² Vous, l’homme aux yeux rieurs, vous avez dit. Elle veut mourir. *That's the point*. C’est ça qu’elle demande, un caprice comme un autre.

J’ai dit que c’était sans doute un caprice que de vouloir mourir comme ça, sans être malade, en étant heureuse au contraire.

Nas cenas finais do livro, a narradora e o seu amante voltam, de carro, para a cidade de onde vieram¹³³, acabado o dia em Quillebeuf. No caminho, param na frente de uma fábrica alemã:

O Sena está ali, desde a fábrica. As três vias, os dois canais e, no centro, a via do rio. É um lugar onde paramos frequentemente. O chão é repleto de destroços de vidraças.

Vamos até a doca de ferragem retorcida, onde os barcos alemães vinham pegar materiais para os diques e os fortes, os blocos de granito, os tijolos vermelhos. Ao longe, o farol de Sainte-Adresse através da névoa de verão. Você está voltado para as luzes do Havre. Você se cala. Talvez esteja chorando, eu não sei. Mas talvez você esteja fazendo isso. Você me diz que gostaria de saber mais sobre as pessoas da ilha de Wight. Digo que não sei quase mais nada. Você diz que é verdade, que também não sabe mais quase nada. Um último petroleiro passa na nossa frente. O convés está iluminado, como em plena noite. Você diz que a história de amor tomou o lugar da viagem no mar.¹³⁴ (DURAS, 2008, p.145-146)

A história da inglesa e do caseiro passa por eles como o próprio tempo, como a própria morte: “Quando ele chora diante da fábrica alemã, ele chora diante do tempo.” (DURAS, 2016, p.368)¹³⁵ *A história de amor tomou o lugar da viagem no mar*; porque a morte, contente, a de Emily L., é também a do *eu* a partir do qual essa história poderia ter sido contada. Trata-se de um amor que passa pela fala, que desliza do centro dessa interlocução vazia para um *ela*.

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O "Ele" que toma o lugar do "Eu", eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. "Ele" não designa o desinteresse objetivo, o

¹³³ Trata-se, provavelmente, de Trouville, cidade em que Duras tinha um apartamento, no Hôtel des Roches Noires. No início do livro, inclusive, os possíveis trajetos descritos correspondem a caminhos possíveis de Trouville a Quillebeuf, como quando ela menciona a Ponte Audemer: “No início, tínhamos vários caminhos, quatro ou cinco, para ir a Quillebeuf. Depois, no final, mantemos um só, o que passava por Pont-Audemer.” (DURAS, 2008, p.28)

¹³⁴ La Seine est là, dès l'usine. Les trois voies, les deux chenaux et au centre la voie du fleuve. C'est un endroit où nous nous arrêtons souvent. Le sol est jonché de débris de vitres.

Nous allons jusqu'au ponton de ferraille tordue, où les bateaux allemands venaient prendre les matériaux pour les digues et les forts, les blocs de granit, les briques rouges. Au loin, le phare de Sainte-Adresse à travers la brume d'été. Vous êtes tourné vers les lumières du Havre. Vous vous taisez. Peut-être pleurez-vous, je ne sais pas. Mais peut-être le faites-vous. Vous me dites que vous voudriez savoir encore sur les gens de l'île de Wight. Je vous dis que je ne sais presque plus rien. Vous dites que c'est vrai que vous non plus vous ne savez presque plus rien. Un dernier pétrolier passe devant nous. Ses ponts sont éclairés comme en pleine nuit. Vous dites que l'histoire d'amour a pris la place du voyage sur la mer.

¹³⁵ JOURNAL LITTÉRAIRE. — Et l'autre amour, celui des amants ?

MARGUERITE DURAS. — Il se passe dans un autre milieu. L'amour des amants en passe par la parole et il en passe par l'amour d'Emily et du jeune gardien. S'ils ne s'aimaient pas, eux, l'histoire ne les prendrait pas autant. C'est lui qui l'écoute, l'histoire. Et c'est elle qui la raconte. Quand il pleure devant l'usine allemande, il pleure devant le temps.

desprendimento criador. "Ele" não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer "Eu". "Ele" sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga "Eu", não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 2011, p.19)

Aquilo que fala nele, é esse fato que, de uma forma ou de outra, ele não é mais si mesmo, ele não é mais ninguém. Duras disse sobre Emily L. que “ela não sabe com quem escreve quando escreve, qual é essa pessoa que escreve nela. Ela é completamente inocente, isso pode acontecer, isso só acontece com a poesia.¹³⁶” (DURAS, 2016) Lacan disse, de Duras, que ela não sabe o que escreve e nem *que* escreve. Esse deslizamento do eu ao ela, essa morte no texto, é também a escrita da ignorância.

Em “Escrever, amar, morrer talvez...”, Lucia Castello Branco fala de como esses três verbos se confundem na experiência radical da escrita em Marguerite Duras, Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol:

Para essas escritoras [Marguerite Duras, Maria Gabriela Llansol e Clarice Lispector], cuja obra não parece nascer apenas dos gestos de desejo (lembremo-nos de Clarice, que atribui seus textos ao fato de ter nascido “incubida”), mas de atos de amor, a escrita assume o caráter de uma experiência radical, que pode culminar na morte daquele que escreve, ou que, mais correntemente, situa-se entre duas mortes — a morte daquele que escreve e a morte daquele que lê. (CASTELLO BRANCO, 2000, p.109)

São dessas duas mortes que se trata nesse momento da fábrica alemã — ela também um resquício da guerra, essa grande cicatriz que atravessa a obra de Duras. “Estou cheia de ressonâncias da guerra, da ocupação colonial também. Às vezes, quando eu escuto ordens gritadas em língua alemã, teria necessidade de matar.¹³⁷” (DURAS, 2008, p.52), diz a narradora de *Emily L.* É diante dos escombros de guerra que se atinge essa dupla morte da experiência radical da escrita:

MARGUERITE DURAS. — Eu devo ter atingido algo no final do livro, como uma imensidão que deveríamos atingir no fim dos livros que escrevemos, uma imensidão que é uma espécie de equivalência entre a tragédia e o silêncio. É diante da fábrica alemã. O jovem loiro, meu amante, olha para o rio e para as luzes do Havre e ele chora sem razão aparente, como deveríamos chorar no fim de todos os romances e de todos os poemas que vamos deixar. Pode-se dizer que, enquanto essa imensidão se desenvolve lá em Quillebeuf, no norte da Europa, Emily L. continua dançando

¹³⁶ elle [Emily L.] ne sait pas avec qui elle écrit lorsqu'elle écrit, quelle est cette personne qui écrit en elle. Elle est complètement innocente, ça peut arriver, ça n'arrive qu'avec la poésie.

¹³⁷ Je suis pleine des résonances de la guerre, de l'occupation coloniale aussi. Parfois, quand j'entends des ordres criés dans la langue allemande, j'aurais besoin de tuer.

nas plataformas de um navio petroleiro, na névoa do arquipélago da Sonda. (DURAS, 2016, p.365-366)¹³⁸

O livro termina com um monólogo da narradora sobre a escrita, que ela grita no meio da noite:

E depois acordei. Eu chamei você, você não me respondeu. Então me levantei. Estive na sua porta e gritei, você dormia talvez, não sei, não pensei nisso. Acabou dizendo: O que há? Eu disse: Queria dizer que não era suficiente escrever bem ou mal, fazer escritos belos ou muito belos, que não era mais suficiente para que fosse um livro para ser lido em uma avidez pessoal e não comum. Que não era mais suficiente tampouco escrever assim, de fazer crer que era sem pensamento algum, guiado apenas pela mão, assim como era demais escrever somente com o pensamento em mente que vigia a atividade da loucura. É pouco demais o pensamento e a moral e também os casos mais frequentes do ser humano, os cachorros por exemplo, é pouco demais e é mal-recebido pelo corpo que lê e que quer conhecer a história desde as origens, e a cada leitura ignorar sempre mais adiante daquilo que já ignora.

Eu disse para você também que era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a todo vapor, não, mas de acordo com consigo mesmo e de acordo com o momento que se atravessa, nesse momento, jogar a escrita para fora, quase maltratá-la, sim, maltratá-la, não retirar nada da sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, nada apaziguar, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no estado da aparição.¹³⁹ (DURAS, 2008, p.152-154)

O livro não acaba exatamente onde começa, mas há algo do início que retorna: de novo, a escrita; o caminho Trouville-Quillebeuf-Trouville; Yann que pergunta, exasperado, *O que há?*. Blanchot, que pega emprestada uma formulação de Kafka: “Escrever para poder morrer — Morrer para poder escrever”, fala de uma certa circularidade da morte no texto:

¹³⁸ MARGUERITE DURAS. — Je dois avoir atteint quelque chose à la fin du livre, comme une immensité qu'on devrait atteindre à la fin des livres qu'on écrit, une immensité qui est une sorte d'équivalence entre la tragédie et le silence. C'est devant l'usine allemande détruite. Le jeune homme blond, mon amant, regarde le fleuve et les lumières du Havre et il pleure sans raison apparente, comme de même on devrait pleurer à la fin de tous les romans et de tous les poèmes que l'on va quitter. On peut dire que pendant ce temps, pendant que cette immensité se développe là à Quillebeuf, dans le nord de l'Europe, Emily L. continue à danser sur les plateformes d'un pétrolier, dans la brume de l'archipel de la Sonda.

¹³⁹ Et puis je me suis réveillée. Je vous ai appelé, vous ne m'avez pas répondu. Alors je me suis levée. J'ai été à votre porte et j'ai crié vous dormiez peut être, je ne sais pas, je n'y ai pas pensé. Vous avez fini par dire : Qu'est ce qu'il y a ? J'ai dit : Je voulais vous dire que ce n'était pas assez d'écrire bien ou mal, de faire des écrits beaux ou très beaux, que ce n'était plus assez pour que ce soit un livre à lire dans une avidité personnelle et non pas commune. Que ce n'était pas assez non plus d'écrire comme ça, de faire accroire que c'était sans pensée aucune, guidé seulement par la main, de même que c'était trop d'écrire avec seulement la pensée en tête qui surveille l'activité de la folie. C'est trop peu la pensée et la morale et aussi les cas les plus fréquents de l'être humain, les chiens par exemple, c'est trop peu et c'est mal reçu par le corps qui lit et qui veut connaître l'histoire depuis les origines, et à chaque lecture ignorer toujours plus avant que ce qu'il ignore déjà.

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition.

Pode-se até supor que as relações tão estranhas do artista e da obra, essas relações que fazem depender a obra daquele que só é possível no seio da obra, uma tal anomalia provém dessa experiência que subverte as formas do tempo mas, ainda mais profundamente, provém de sua ambiguidade, do seu duplo aspecto que Kafka exprime com excessiva simplicidade nas frases que lhe tomamos: Escrever para poder morrer — Morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (BLANCHOT, 2011, p.97)

Aqui, reformulo a imagem do círculo para a da espiral, mais próxima do abismo: há um retorno, mas sempre mais adiante. Falar da escrita, na escrita, seria, então, esse movimento em espiral do corpo que lê e que quer conhecer a história desde as origens. Mas as origens estão sempre já ali — *partimos daquilo que queremos encontrar* —, na própria ignorância do texto. *Jogar a escrita para fora, maltratá-la*, é a criação possível, em *Emily L.*: fazer um saber em fracasso — *a cada leitura ignorar sempre mais adiante* —; afastar-se até encontrar uma poeta estúpida, alcóolatra, ingênua, cuja genialidade é fazer da escrita o seu abismo.

3 “EU AMO A MINHA CRUZ, A QUE DOLORIDAMENTE CARREGO”¹⁴⁰”

A obra de Clarice Lispector é perpassada por uma tensão fundamental ligada ao fazer da escrita. Em vários de seus romances, há esse caminho em direção à obra, materializado em personagens cuja subjetividade está sempre em conflito, entre viver e pensar que se vive, entre ser e criar. É esse o dilema da própria Clarice, como ela diz no texto “Trabalho humano”:

Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender minha não inteligência fui obrigada a tornar-me inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não inteligência. Só que depois o instrumento continua a ser usado — e não podemos colher as coisas de mãos limpas.) (LISPECTOR, 1999d, p.23)

Assim, Clarice e seus personagens giram em torno desse paradoxo da inteligência: escrever é, afinal, tornar inteligível algo que poderia ter ficado em silêncio, em lugares onde a linguagem não chega. Há sempre essa tentação, em Clarice como em suas criações, de abrir mão dessa lucidez. Em “Um degrau acima”: “Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável.”(LISPECTOR, 1999d, p.31).

A não-escrita não somente é possível como, para Clarice, parece mais desejável: *um degrau acima*. E, contudo, permanece apenas como possibilidade hipotética, visto que ela nunca deixou de *sujar as mãos*, de colher as coisas na escrita, de viver nesse tormento da escrita, do qual fala Lucia Castello Branco, comentando, justamente, esse degrau acima que, para Clarice, permaneceu no âmbito do inalcançável:

Mas este lugar, sabemos, não seria o de Clarice, aquela que dizia escrever não por prazer, mas porque havia sido incubida. Para essa escritora, que tanto queria escrever uma história linear que começasse com "era uma vez", só restaria o destino do tormento: "Era uma vez um pássaro, meu Deus." E, desde então, a partir do espanto inicial, estaria instaurado o que ela mais tarde definiria como o tormento da escrita: como escrever, se não se pode escrever o que pede para ser escrito? Como não escrever, se o que não pode ser escrito se impõe fica como uma incumbência, um destino, uma maldição? (CASTELLO BRANCO, 2011, p.77-78)

Essa não-escrita que insiste em se dizer na e pela escrita atormenta essa obra cindida. É por essa via do oposto, do paradoxo, que Olga de Sá lê a obra de Clarice, em seu livro *Clarice Lispector: A travessia do oposto*.

¹⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p.32.

Já se disse que a poética de Cortázar é a do "escorpião enclacrado", mordendo sua própria cauda. Clarice também trabalha desgastando a linguagem, denunciando o ato de escrever, alertando constantemente a consciência do leitor para o fato insofismável, mas esquecido, de que ele é leitor e ela escreve, isto é, faz literatura, inventa universos de palavras. Tanto o ato de escrever como o ato de ler são questionados, na ficção de Clarice, em agoniado confronto com o ser e o viver. Se bem que a tarefa de escrever lhe seja essencial à vida, porque ela, Clarice, nasceu "incumbida". (SÁ, 1993, p.15)

Clarice trabalha, pois, nessa agonia de escrever “denunciando o ato de escrever”, em um processo que encena, no próprio texto, o seu surgimento enquanto linguagem, enquanto inteligência que “suja” a experiência. Assim, é possível ver, em vários dos seus romances, um processo de reflexão sobre a própria criação, embora nem sempre isso seja formulado explicitamente, por exemplo, a partir de personagens escritores. A escritora aparece, então, de forma enviesada, desde os primeiros contos de Clarice, como pontua Nádía Battella Gotlib:

A escrita já nasce aí de uma certa inquietação, explode subvertendo valores convencionais, com vistas a buscar um novo sentido. E a figura da escritora desdobra-se em múltiplas configurações: é a personagem, ora mais, ora menos consciente do seu papel; é a narradora solta, levemente dissimulada, ao mesmo tempo trágica, ao mesmo tempo irônica e com postura crítica; é a autora implícita, manifestando-se diante dessas todas, de modo ora mais direto, ora dissimulado; é a Clarice ocupando um lugar que está em todos os lugares e em parte nenhuma, concreta nos desdobramentos materiais da escrita, em comentários, atitudes, reações, mas abstrata ao se esconder por detrás da própria invenção, realimentando assim o próprio jogo do fingimento ficcional. (GOTLIB, 2013, p.184)

Nesse sentido, vale ressaltar a onipresença da datilógrafa na obra, que representa esse meio-termo entre o não-escrever e o escrever e atingirá o seu ápice em *A hora da estrela*: Macabea, datilógrafa inculta, incapaz de escrever a sua história sozinha, é acolhida — e esmagada? — dos dois lados, pelo narrador-escritor que tenta contar sua história e por Clarice, que coordena esse jogo enunciativo de criação.

É importante ressaltar que, no trecho citado de Gotlib, ela fala da figura da *escritora*, e não do escritor. De fato, a obra de Clarice foi sistematicamente associada à feminilidade e ao universo feminino. Embora seja possível questionar a pertinência dessa categorização — sobretudo no que ela tem de condescendente, na boca de alguns críticos —, efetivamente, há uma grande quantidade de personagens femininas em Clarice, cuja introspecção é o mote de vários de seus contos e romances.

Diferente de Marguerite Duras, em entrevistas Clarice não insistia em uma particularidade do feminino, ao menos não no terreno da escrita. Pelo contrário, em uma

crônica intitulada “A entrevista alegre”, demarca sua preferência em ser considerada escritor, e não escritora:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. (LISPECTOR, 1999a, p.59)

Contudo, isso não quer dizer que ela negue a sua feminilidade. Clarice chegou a escrever colunas femininas, primeiramente sob o pseudônimo de Tereza Quadros em 1952 e, em 1960, como *ghost writer* para a atriz e modelo Ilka Soares¹⁴¹, em uma coluna intitulada “Só para Mulheres”. No entanto, em uma crônica de 1968, intitulada “Mulher demais”, ela se distancia dessa escrita “para mulheres”:

Uma vez me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que feminino é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias humildes mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. Mas minha desconfiança vinha de lembrar-me do dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura, e, juro que não sei como, terminamos conversando sobre a melhor marca de delineador líquido para maquiagem dos olhos. E parece que a culpa foi minha. Maquiagem dos olhos também é importante, mas eu não pretendia invadir as seções especializadas, por melhor que seja conversar sobre modas e sobre a nossa preciosa beleza fugaz. (LISPECTOR, 1999a, p.108-109)

Depreende-se dessa crônica que Clarice não rejeita a feminilidade categoricamente, sobretudo no âmbito do privado. Contudo, ela desconfia da escrita *para* mulheres, de um ponto de vista temático, por não querer ser limitada a esse espaço demasiadamente redutor. Sua rejeição do rótulo *escritora* traduz também uma relutância em se colocar no âmbito da literatura escrita *por* mulheres como categoria. O fim da crônica, no entanto, complexifica essa relação com o ser-mulher de forma deliciosamente irônica.

¹⁴¹ Há, também, indícios de que ela pode ter escrito ainda sob outro pseudônimo, Helen Palmer, para o jornal Correio da Manhã, na coluna “Correio Feminino — Feira de Utilidades”. Nádia Battella Gotlib, na biografia *Clarice: uma vida que se escreve*, deixa em aberto essa possibilidade, sem concluir que se tratasse, de fato, de Clarice. Já Aparecida Maria Nunes, especialista na produção jornalística de Clarice, conclui que se trata, efetivamente, de outro pseudônimo da escritora, incluindo, inclusive, textos dessa coluna na antologia *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Ainda segundo Nunes, Clarice teria escrito “cerca de 450 colunas na imprensa feminina, o que equivale a aproximadamente 5 mil textos, distribuídos em fragmentos de ficção, crônicas, noticiário de moda, conselhos de beleza, receitas de feminilidade, dicas de culinária, educação de filhos e comportamento.” (NUNES, 2012, p.12).

Ela também não é de todo verdadeira quando dá a entender que nunca escreveu colunas femininas ao mencionar apenas esse suposto projeto malgrado e não os — ao menos — dois outros projetos dos quais ela de fato participou. Contudo, posteriormente, ela aborda a questão com mais sinceridade (e o mesmo bom-humor). Em uma entrevista de 1976, concedida a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro, ela evoca a época em que escrevia para Ilka Soares com ternura:

ARS: No *Diário da Tarde* você fazia todas as seções também?

Não. No *Diário da Tarde* eu fazia uma página feminina, assinando como Ilka Soares, a atriz. Metade do dinheiro era para ela, metade era para mim. E ela bem que gostava: o nome dela aparecia todos os dias e não tinha trabalho nenhum... Mas era divertido mesmo, a gente consultava muita revista, via o modo de pintar o olho... (risos) (LISPECTOR, 2013, p.209)

Clarice, inclusive, aproveita alguns textos dessas colunas em contos e crônicas. Assim, o fato de ela não ter assinado os textos dessas colunas parece indicar mais uma insistência em manter a sua reputação como “escritora de romances” do que uma rejeição da categoria do feminino. Além disso, como foi mencionado no capítulo anterior, ser considerada como feminina, no Brasil de meados do século XX, não era lisonjeiro. Faltou a Clarice o “direito de dizer” na e pela feminilidade, que Duras pôde assumir talvez por estar imersa no clima intelectual que daria origem ao pensamento de Irigaray e Cixous.

A crítica de Álvaro Lins sobre *Perto do Coração Selvagem* é um exemplo significativo dessa atitude condescendente quanto ao feminino. Lins começa o texto dizendo que “Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano.” (LINS, 1963, p.189). O crítico não associa Clarice diretamente a essa tendência excessivamente “pessoalista” e “narcisista” — característica essencialmente feminina, segundo ele —, representada para ele pelo “lirismo”, a “visão poética do mundo”: ele a coloca em um meio termo entre esse sentimentalismo e a impessoalidade dos “temperamentos masculinos”, no “realismo mágico” que, de acordo com ele, engloba Proust, Joyce e Woolf.

Apesar de não classificar Clarice como protótipo dessa literatura feminina e de reconhecer o seu caráter pioneiro na literatura brasileira, Lins insiste em classificá-la nesse universo, sobretudo devido à tendência, que ele identifica no livro, de revelar demais a personalidade da autora:

Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que

mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê. Mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há, em todo autor, de transfigurar a sua individualidade na obra independente e íntegra em si mesma. Parece-me que, neste sentido, a Sra. Clarice Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária. O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma micante personalidade. Personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível. (LINS, 1963, p.189)

Em uma carta a sua irmã Tania, Clarice diz que “as críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins (um amigo do Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo.” (LISPECTOR, 2019, p.46). Sabemos, pois, que ela estava consciente das críticas de forma geral, e dessa em particular, que a incomoda.

De todo modo, há tensões em torno do feminino na obra de Clarice, sobretudo por essa associação sistemática dos seus textos a uma experiência da mulher. A introspecção de suas personagens femininas é, afinal, um dos traços principais de muitos dos seus romances, bem como de alguns dos contos mais célebres, como “Amor” e “A imitação da Rosa”. Contudo, ainda no texto “A entrevista alegre”, no relato que faz de um encontro com uma jornalista, quando ela pergunta-lhe sobre isso, Clarice protesta:

Perguntou-me por que meus personagens femininos são mais delineados do que os masculinos. Protestei em parte. Tenho um personagem masculino que ocupa o livro inteiro, e que não podia ser mais homem do que era. (LISPECTOR, 1999a, p.60)

Trata-se, provavelmente, de Martim, protagonista de seu quarto romance, *A Maçã no Escuro*. A forma como Clarice responde a esse lugar-comum da sua obra como feminina é interessante, mas é na obra em si que busquei entender essas tensões sobre o ser mulher. Para tal, analisarei o conto “A quinta história”, publicado no livro *A legião estrangeira*, mas cujo início remete a um texto da coluna feminina assinada por Tereza Quadros. Pretendo mostrar que, nesse conto, desenha-se uma poética da obra de Clarice que passa por um certo feminino e, sobretudo, pelo abismo interminável da escrita.

Para falar da forma como Duras chegou à imagem da escrita dentro da escrita, utilizamos a *mise en abyme* como fio condutor, uma espécie de método que caminha em direção a esse ponto branco da mulher que cria. Em Clarice, contudo, o abismo não se desenha da mesma forma, mas a imagem segue interessante para pensar essa vertigem do *eu* na linguagem, sobretudo no que concerne a repetição como forma de circular um enigma que nunca se revela. *Um Sopro de Vida* é a obra em que essa estrutura em abismo está mais evidente, pois há dois personagens escritores, e, como um “escreve” a outra, o processo de escrita fica aberto ao leitor.

3.1 Matar, escrever: gestos infinitos

“Meio cômico, mas eficaz” foi um dos textos que Clarice publicou, em 1952, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, na coluna feminina do jornal *Comício*. Trata-se de uma dica de dedetização para donas de casa, uma forma de matar baratas descrita no registro da praticidade:

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebintina nos lugares frequentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois “para onde” pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema. (LISPECTOR, 2012, p.76)

Uma receita de matar se infiltra nas colunas femininas. Mas onde mais ela poderia estar? A mulher, a dona de casa, é também a dona de todos os seus *humores suicidas*. Em 1964, esse curioso método de exterminar baratas aparece na coletânea de contos *A legião estrangeira*, agora maior e sob o título “A quinta história”¹⁴²:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. É também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999b, p.74)

Quando esse texto cresce e se torna “A quinta história”, vemos que, colada à mulher assassina de baratas, está a mulher contadora de histórias. Aliás, ele não cresce, exatamente: ele circula, em espirais, em torno do mesmo crime, da mesma história — “Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LISPECTOR, 1999b, p.74). A narradora conta o mesmo fato — o assassinato das baratas com o método da criação de estátuas — cinco vezes, mas, em cada versão, surge um novo detalhe. Cada narrativa começa de um resumo da

¹⁴²O mesmo método de matar aparece também, em 1960, na coluna que Clarice escreveu como *ghost writer* de Ilka Soares: “Só para mulheres”. Dessa vez, o título é “Receita de assassinato (de baratas)”:

“Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente...

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar.

O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame.” (LISPECTOR, 2012, p.87)

anterior e se desenvolve não avançando além da outra, mas congelando um instante preciso desse mesmo acontecimento.

Affonso Romano de Sant’Anna vê nesse conto uma poética clariciana: “a estrutura desse conto tem muito a ver com a estrutura concêntrica e também espiralada da narrativa de Clarice.” (SANT’ANNA, 2013, p.124). Espirais: outras formas para o abismo. E é de abismo que se trata, aqui: as narrativas são encaixadas, cada uma surgindo do detalhe da outra.

A primeira história é direta, com frases curtas, e estabelece os fatos que serão desdobrados nas seguintes:

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1999b, p.74)

A segunda começa como a primeira — seguindo, assim, o movimento em espiral da narrativa: “A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato.” (LISPECTOR, 1999b, p.74). Aqui, ocorre um deslizamento: a morte das baratas se torna o assassinato; a narradora, a assassina.

A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comeci a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. (LISPECTOR, 1999b, p.74)

As baratas invadem a casa — a matéria repugnante chega à tranquilidade doméstica pelos canos —; elas não pertencem ao ambiente, à mulher, senão a partir do momento em que ela começa a preparar a mistura. Ela cozinha o veneno e esse ritual de alimentar as baratas as tornam parte da casa. Tornam-se, também, parte da mulher: *em nosso nome*.

Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. (LISPECTOR, 1999b, p.74-75)

Tomada pelo rancor, ela prepara a morte das baratas, para livrar a sua casa tranquila desse mal secreto. No entanto, é o seu próprio mal secreto que acaba por guiá-la. Yudith

Rosenbaum, em “As metamorfoses do mal em Clarice Lispector”, comenta essa transformação:

A pacata dona de casa se descobre uma assassina em potencial. Seu amor pela perversão, bem como a evidente excitação do mal, parecem ser seu próprio mal secreto, do qual, a partir de agora, a narradora será incapaz de se livrar. Legitimada pela necessidade higiênica de eliminar as baratas — que encarnam esse “mal secreto que roía casa tão tranqüila” — a narradora transforma seu crime em gozo sádico, estético e sexual, confundindo perfidamente o leitor. (ROSENBAUM, 1999, p.202)

A pacata dona de casa se descobre uma assassina em potencial: a mulher é um dos males secretos da casa — veneno, arma feminina.

A terceira narrativa começa como as outras, e o momento agora congelado é o da madrugada, quando a mulher acorda e vê as baratas mortas, paralisadas. Ela observa o seu impacto de assassina, é “a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia” (LISPECTOR, 1999b, p.75)

Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente. E olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo. (LISPECTOR, 1999b, p.75-76)

O veneno mata de dentro para fora: a narradora desdobra esse instante do congelamento das entranhas em congelamento da linguagem — a palavra é cortada da boca. Da sua “fria altura de gente”, ela empresta às baratas vida interior, explica a morte de uma delas por esse excesso de introspecção: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...”. Como não ver, nessa exclamação interrompida pela morte do de-dentro, o próprio dilema clariciano do viver e saber que se vive? Cada vez mais, a mulher — e sobretudo, a escritora — confunde-se com suas vítimas.

Como a segunda história, a terceira termina com o canto do galo, que anuncia um novo dia — e a repetição da narrativa. Na quarta, a mulher se confronta com essa circularidade: é preciso, a cada dia, repetir o assassinato:

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”. (LISPECTOR, 1999b, p.76)

A vida dupla de feiticeira lembra a vida duplicada da qual fala Duras em uma entrevista. A mulher, a feiticeira, a escritora levam vidas duplas. Em Clarice, há uma angústia associada a esse estado duplicado, cindido entre escrita e vida. Em “A quinta história”, a morte *de-dentro* das baratas é pressentida pela narradora como aviso de que, em algum momento, esse estado de tensão chegará no limite do insustentável: “E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno.” Na outra história, a barata morria dizendo “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...”. Não é que a mulher se divida entre dois lados opostos — o *vício de viver* e o *olhar demais para dentro de si* — : é porque ela se sente atraída pela vida (essa não inteligência da qual ela é feita) que ela se volta para dentro (para a inteligência e para a escrita). A escrita, nas palavras de Duras, está “colada na vida”; apesar de exigir da escritora um duplicar-se.

Essa tensão insolúvel se traduz no nível textual, quando chegamos à última história: “A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas.” (LISPECTOR, 1999b, p.76) Aqui, a narrativa não chega ao final, e é enviada a lugares distantes: o pensamento abstrato, a Polinésia. Rosenbaum vê, nessa interrupção súbita, um traço da poética de Clarice.

O fio da história interrompe-se antes de seu desenvolvimento, restando um vazio de sentidos não simbolizados pela escrita. Aliás, está aí uma outra e fundamental marca da escrita clariciana: a impossibilidade de narrar. O que se narra, no limite, é uma impotência de representar a totalidade; narra-se quase uma mudez, uma paralisação do pensamento. O caminho do emudecimento como desistência da narrativa acena para o alerta de Walter Benjamin, que anteviu a extinção da arte de narrar. Clarice também: “A vida não é relatável”, diz a autora em sua busca do mínimo a dizer, como se as palavras antes encobrissem do que revelassem a realidade. (ROSENBAUM, 1999, p.203)

Clarice caminha entre o impulso de calar o texto a todo instante — interrompê-lo no meio da frase, assim como a palavra é cortada da boca das baratas — e o de fazê-lo continuar

infinitamente, na estrutura do abismo. Nas palavras de Blanchot, essa aparente contradição se torna uma relação de causa e consequência: “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio.” (BLANCHOT, 2011, p.18)

Feiticeira, assassina, escritora; ela fará existir a mesma história por mil e uma noites, mas nesse estado de eco. É preciso, para escrever infinitamente, em abismo, comprometer-se com essa negatividade, esse silêncio que se ouve no texto. Como Sherazade, Clarice também adia uma morte anunciada: a do texto, e a dessa mulher que diz *eu* dentro dele.

De “Meio cômico, mas eficaz” à “quinta história”: das colunas femininas assinadas por um pseudônimo a uma poética de Clarice Lispector. Não há oposição, em Clarice, entre um feminino burguês, pacato, e um da vertigem do ser e da linguagem. A narradora que escreve a receita de matar é já a escritora. Como a feiticeira de Michelet, que é levada ao pacto com o diabo por estar na posição doméstica, é porque a mulher está em casa, convivendo com todos os seus humores suicidas, que ela assume essa posição de assassina, sua “vida dupla” de feiticeira, de escritora — a qual, contudo, como a vida duplicada de Duras, continua ali, caminhando ao lado da outra.

3.2 A vertigem da consciência: escrita, saber, abismo

O outro encontro com a barata, na obra de Clarice, também tende a essa dupla morte. Publicado no mesmo ano que *A legião estrangeira*, *A paixão segundo G.H.*, primeiro romance da escritora narrado em primeira pessoa, caminha para a vertigem do *eu* e da linguagem, segundo a análise de Benedito Nunes:

Na trajetória da ascense, que levaria do pessoal ao impessoal, o *eu* sacrificado da personagem, como sujeito de uma experiência de natureza mística, é o mesmo *eu* como sujeito emissor da narração, uma vez que nesse romance em primeira pessoa o narrador e a personagem formam uma só e mesma instância. O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidivo. A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento — esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapaçada do *eu* e a narrativa, de seu objeto. (NUNES, 1989, p.75)

Essa desagregação do sujeito é outra face da tensão clariciana entre viver e saber que se vive. Em *A Inútil Paixão do Ser*, Flávia Trocoli escreve “A vertigem em *Perto do coração*

selvagem é efeito do impasse irreduzível entre o viver — cifrado na imagem ou dramatizado em cena — e o saber que se vive — significado em reflexões.” (TROCOLI, 2015, p. 105).

Trocoli explora esse impasse também do ponto de vista da subjetividade, no que ela lê como um embate entre subjetivação e dessubjetivação, justamente, em *A paixão segundo G.H.*:

A análise feita até aqui permite entender porque G.H. afirma que "saber que se vive é a coragem". Ora, toda a construção da obra coloca a ênfase na elaboração do vivido no quarto da empregada. O monólogo é uma busca de simbolização, isto é, G.H. passa por uma experiência de dessubjetivação, sua paixão, mas todo o relato é um esforço para tornar a paixão própria, subjetivá-la, deslocando e renovando os significados. Faz-se necessário delinear este caminho do ato ao pensamento, da paixão à autoria, do irrepresentável ao representável, do literal à significação, da moldura à âncora, afinal, Clarice Lispector já advertira os "possíveis leitores" de PSGH: "a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar" (Lispector 1986, p. 5). (TROCOLI, 2015, p. 62)

Assim, há um movimento entre um “eu” que designa um lugar vazio e um “eu” que resiste a esse vazio, tentando formar algum semblante de identidade através da linguagem:

Joana e G.H. estão divididas entre um "eu" esvaziado e um “eu” que quer tomar a palavra para se ancorar em significados. Em *Água viva*, essa vertigem causada pela divisão entre esvaziamento e ancoragem torna-se mais aguda. O "eu" se estilhaça em imagens que não se encadeiam. Não há nem acontecimento, nem metáfora, que organizem o texto. (TROCOLI, 2015, p.136)

A análise de Flávia Trocoli é especialmente interessante, do ponto de vista desta dissertação, visto que, refletindo sobre o lugar da subjetividade da linguagem, permite voltar à tensão autobiográfica da obra clariciana. Como coloca Lucia Castello Branco, no prefácio ao livro de Trocoli: “O que se depreende da leitura deste livro de Flávia Trocoli é que ‘linguagem e subjetividade são indissociáveis’, mas também, que ‘há modos distintos de estar na linguagem’”. (CASTELO BRANCO, 2015, p.15).

Se nem todos os seus personagens são escritores, muitos deles caminham nesse equilíbrio instável entre ser e dizer, “usar a inteligência” e “colher as coisas de mãos limpas”. Nesse sentido, a vertigem clariciana é uma encenação contínua do processo de escrita, mesmo quando isso não é explicitamente indicado. Benedito Nunes já via em Joana um “constante esforço de expressão artística” (NUNES, 1989, p.21), que, contudo, esbarra em um fracasso de realização. No trecho final do romance, fica clara essa ambição criativa de Joana:

Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa

imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (LISPECTOR, 2019, p.180-181)

Esse trecho é um grito atormentado da escrita, partindo de uma personagem que não é escritora. Joana, embora ainda não consiga encontrar forma que sustente o seu choque, projeta um futuro em que isso será possível. Contudo, o próprio tormento de Joana, a sua impossibilidade de escrever, diz mais da obra de Clarice do que esse paraíso futuro em que vida e escrita se tornam um, em que será possível ser o *eu* na linguagem, ao mesmo tempo em que não haverá sequer *eu*. Joana não é uma fase em direção à completa subjetivação ou dessubjetivação: é já a escrita em fracasso — “Escrever é um dos modos de fracassar.” — que guia a vertigem-Clarice.

É nesse sentido que a obra de Clarice se dar a ler como *mise en abyme*: nela, a escrita dentro da escrita é a forma de contornar os dilemas claricianos do fracasso da inteligência, do “modo de estar na linguagem”, da angústia mesma de precisar estar nessa linguagem. Contornar não como desviar, mas sim *circundar*: insistir nisso, envolver a ruína na cena, repetida, da escrita (do seu fracasso). É em *Um sopro de vida* que essa cena aparece, literalmente, como estrutura em abismo; mas ela já está aí, no fracasso esplêndido de Joana.

3.3 *Um sopro de vida: o grito no presente da escrita*

Um sopro de vida (Pulsações) é um livro póstumo de Clarice Lispector, editado e publicado por sua amiga Olga Borelli, que acompanhou de perto seu o processo de escrita. Nas primeiras edições do livro, há uma apresentação de Olga Borelli, explicando o seu papel na publicação:

Para Clarice Lispector, minha amiga, *Um sopro de vida* seria o seu livro definitivo. Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, "escrito em agonia", pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter. Simultaneamente à sua criação, ela escreveu nesse período *A Hora da estrela*, sua última obra publicada. Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. Por isso, me foi confiada, por ela e por seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*. E assim foi feito.
Olga Borelli (BORELLI, 1978, p.7)

Alex Keine de Almeida Sebastião, em “O manuscrito de *Um sopro de vida: imagens da letra*”, ressalta o gradual apagamento da relevância de Olga na edição do livro:

Ao mesmo tempo em que reconhece sua assistência à escritora no processo de composição do livro, Olga limita sua posterior participação à ordenação dos manuscritos e afirma que o livro, iniciado em 1974, foi concluído em 1977, às vésperas da morte de Clarice. Vale dizer, parece não se admitir que o livro permanecera inacabado, como se a ordenação dos manuscritos não fizesse parte do processo de criação da obra. Seguindo esse movimento de recalque da incompletude do livro, nas edições mais recentes, produzidas pela Editora Rocco, a apresentação de Olga Borelli acabou por ser suprimida. (SEBASTIÃO, 2020, p.20-21)

Esse debate em torno da autoria, bem como o caráter inacabado da obra — que deve menos à natureza póstuma da sua publicação do que ao próprio ritmo do texto —, suscitam desconfiança na crítica. Alex Keine de Almeida Sebastião exemplifica tal receio com a crítica do português Carlos Mendes de Sousa:

Carlos Mendes de Sousa qualifica *Um sopro de vida* como uma matéria em estado bruto e pondera: “este texto surge na obra de Clarice do mesmo modo que ‘Objeto gritante’ surgia para *Água viva*, isto é, esperar-se-ia dele uma versão onde se procedesse a um trabalho depurador” (SOUSA, 2012, p. 422). Para o crítico português, o caráter póstumo do livro suscita problemas de edição, dentre os quais está a aleatoriedade dos procedimentos utilizados na ordenação do livro. Ele acrescenta: “A questão da legitimidade deste texto, tal como ele nos é apresentado, é uma questão que sempre se deverá colocar, porque uma coisa é certa: o livro, se publicado em vida, não sairia assim” (SOUSA, 2012, p. 424). (SEBASTIÃO, 2020, p.21)

É possível, contudo, ler esse inacabamento, no que ele tem de falha e acidente, também como projeto da escrita clariciana, como um movimento em direção ao abismo da escrita, em um texto que se desdobra em criação, fracasso e desejo de totalidade, seguindo, assim, o mesmo impulso frenético que vemos no grito atormentado que fecha *Perto do coração selvagem*, primeiro romance da autora. Assim, eu escolho ler *Um sopro de vida* como, efetivamente, projeto da escrita clariciana, mas talvez não como o “livro definitivo” que, segundo Olga Borelli, Clarice pretendeu. Afinal, trata-se de um texto do e no presente da escrita, no qual não cabe o derradeiro.

O fato de que *Um sopro de vida* tenha sido escrito simultaneamente à *Hora da estrela* faz pensar nesses dois textos como um díptico, uma escrita em abismo de si mesma. Nesse sentido, o livro póstumo — essa pulsão em aberto — e o livro publicado em vida — perfeitamente acabado — se abismam, podem ser lidos um como o manuscrito do outro. E o “projeto definitivo” não seria o texto em si, resultado que não há, mas esse próprio escrever duplicado, em avesso.

Um sopro de vida é dividido em quatro partes: a primeira, única sem título, funciona como um prefácio do Autor-narrador, em que o projeto do livro é apresentado, com muita hesitação. Assim, desde o início, *Um sopro de vida* é a história de uma narrativa que se constrói — e se questiona — à medida que o livro avança: trata-se, pois, de uma *mise en abyme* do processo de escrita.

Como em *A hora da estrela*, há um narrador que pensa sobre a arte de narrar, e, sobretudo, que hesita em relação ao como e o porquê da escrita. O texto começa com uma formulação do dilema clariciano que introduzi no início deste capítulo: viver ou escrever? ser ou fazer sentido?

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquã. O beijo no rosto morto.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (LISPECTOR, 2020b, p.11)

O narrador — que será chamado apenas de Autor, durante todo o livro — prossegue o seu prefácio, com vários axiomas que parecem indicar algum movimento em direção a um grande pensamento ou conclusão, mas duram apenas uma frase. O próprio narrador formula essa vontade, quando diz “Quero que cada frase deste livro seja um clímax.” (LISPECTOR,

2020b, p.15). Um clímax sem narrativa, sem contexto, que nasce e morre no momento da escrita: o pensamento não tem conclusão senão a busca pela “sucata da palavra” (LISPECTOR, 2020b, p.13); ideal do narrador. Cleonice Mourão fala da forma como o pensamento sobre a escrita se constrói no livro *Água viva*, em uma leitura também pertinente para *Um sopro de vida*:

Acéfalo, múltiplo, expandido-se sem direção predeterminada, o texto de *Água-viva* transfigura as “ideias” em pontos rizomáticos que se bifurcam, se quebram a cada instante, mas deixam no rastro de sua errância o desenho de um saber de vida e de sua expressão — a escrita. (MOURÃO, 2018, p. 77)

O pensamento dura apenas enquanto dura a frase, o próximo passo é imprevisível, pois a escrita está a se fazer, como em *Água viva*, em que a narradora diz:

Quanto ao imprevisível — a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do *É*, não faço perguntas. Porque quando é — é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos. (LISPECTOR, 2020a, p.23)

Nesse processo agonizante em direção à escrita, também o narrador de *Um sopro de vida* se confronta com essa limitação da identidade: quem narra, quando diz “eu”? A subjetividade é problematizada, como em toda a obra de Clarice Lispector, conforme a leitura de Flávia Trocoli anteriormente discutida, e o Autor verbaliza essa vertigem:

Eu não quero apostar corrida comigo mesmo. Um fato. O que é que se torna fato? Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os "fatos"? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? Tanta falsa inspiração. E quando vem a verdadeira e eu não tomo conhecimento dela? Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida — é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente. (LISPECTOR, 2020b, p.13)

Há, aqui, a desconfiança moderna em relação à linguagem, acompanhada da consciência — que, para o narrador, é quase paralisante — de estar sempre falando de algum lugar, de algum *eu*, quando se narra “um fato”. É a aparente contradição de, olhando para algo que está fora, sempre acabar em um dentro insuportavelmente real:

Pois também eu solto as minhas amarras: mato o que me perturba e o bom e o ruim me perturbam, e vou definitivamente ao encontro de um mundo que está dentro de mim, eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma. Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. (LISPECTOR, 2020b, p.16)

Nessa corda-bamba agônica entre escrever e ser, escrever e escrever-se; o narrador decide por inventar uma personagem, à guisa de solução: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem — mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer.” (LISPECTOR, 2020b, p.18) Surge, então, Ângela Pralini, personagem que já havia aparecido na obra de Clarice no conto “A partida do trem”, o que complexifica ainda mais o jogo narrativo de *Um sopro de vida*: Ângela é criação do Autor, mas também da própria escritora Clarice. Esse fato parece funcionar como os parênteses da dedicatória do autor em *A hora da estrela*: “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”.

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem vooi em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos "a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar" a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. (LISPECTOR, 2017, p.45)

Também aqui, Clarice se desdobra em um homem que problematiza o ato de narrar, encenando essa subjetividade em vertigem não apenas no espaço ficcional, mas também no jogo de superposição escritora-autor-personagem. Até a referência à música clássica se mantém, como ideal não-verbal do pensamento e, sobretudo, de uma subjetividade impessoal:

Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. Schoenberg, através de seu eu, atinge o clássico eu de todo o mundo. Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. (LISPECTOR, 2020b, p.14)

“Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue”: a dedicatória de *A hora da estrela* passa, já na segunda

frase, a uma dedicatória do sujeito que escreve (dedico-me). O texto é feito do corpo e do sangue do autor, e a ele retorna: “dedico-me ao meu sangue”. “É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue”, diz o Autor de *Um sopro de vida*. Ele e Rodrigo S.M. compartilham essa perplexidade em relação à inelutável visceralidade da escrita. No livro póstumo, contudo, essa hesitação é levada ao seu paroxismo, visto que nem o narrador, nem a sua personagem, ganham substância de história, e existem apenas no ato da escrita.

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. (...). Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim.

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... (LISPECTOR, 2020b, p. 19)

Há, assim, um inacabamento essencial a esse livro, como nesse trecho em que o contexto não chega, é interrompido por reticências que não são retomadas. Esse inacabamento é reforçado pelo aspecto de vir-a-ser que marca o final dessa introdução. No último parágrafo, o narrador descreve esse livro como “livro de vida”, ao mesmo tempo em que o projeta como último texto, lançado no futuro da morte:

Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malgrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR, 2020b, p.20-21)

Esse trecho, que soa estranhamente profético, dado o caráter póstumo da sua publicação, iguala o júbilo da palavra afoita de vida ao descanso da morte, seguindo, assim, uma certa ciclicidade da vida e do texto: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (LISPECTOR, 2020b, p.20)

Na segunda parte do livro — “O sonho acordado é que é a realidade” — começa a dinâmica de alternância entre a voz de Ângela e a do Autor, mas, antes, a introdução se

prolonga, espelhando a hesitação do narrador: “Estou tão assustado que o jeito de entrar nessa escritura é sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio” (LISPECTOR, 2020b, p.29)

E, no entanto, ele avisa, e se demora no começar. Em tom bíblico, o Autor concede a Ângela o sopro de vida, fazendo-a nascer:

E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já no meio de tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje. (LISPECTOR, 2020b, p.30)

O caráter bíblico desse vir-a-ser está presente desde as epígrafes, em que Clarice cita Gênesis: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.” Em *Um sopro de vida*, contudo, a mulher não nasce da costela do homem, mas do próprio sopro que ele antes havia recebido. “— Foi Deus que me inventou e em mim soprou e eu virei um ser vivente. Eis que apresento a mim mesmo uma figura.” (LISPECTOR, 2020b, p. 28), diz o narrador, usando, porém, um travessão para introduzir a própria fala. Ele antecipa, aqui, o apagamento da sua função como narrador: uma vez que Ângela começa a falar, ele dividirá com ela o espaço enunciativo: as suas falas são introduzidas da mesma forma que as dela. Afinal, ele também é “figura”, personagem do seu texto, como Ângela, a quem ele concederá a mesma origem que a sua.

Ângela surge, pois, do reflexo do narrador:

TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (LISPECTOR, 2020b, p. 27)

Um reflexo, sim, cuja proximidade ao seu criador será obsessivamente retomada ao longo do livro; mas uma imagem criada logo em seguida complexifica essa relação de espelhamento:

Para criá-la eu tenho que arar a terra. Há alguma avaria no funcionamento do sistema de computadores de minha nave enquanto vara os espaços em busca de uma mulher? computador que seja em vidros de silício puro, com o equivalente a milhares de transistores microscópicos gravados em sua superfície polida e faiscante com o sol a pino num espelho, Ângela é um espelho. (LISPECTOR, 2020b, p. 28)

Ângela é um espelho, mas com o sol a pino: o excesso de luz distorce o retrato, impede que o reflexo seja transparente. Essa imagem faz pensar em outro texto de Clarice: “Os espelhos”, uma crônica publicada no livro *Para não esquecer*:

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho — só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. — Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambólica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente "ad infinitum", liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. — O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. — Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. — E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. De onde também voltaria vazio, iluminado e translúcido, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. — A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo, não existe espelho quadrangular ou circular: um pedaço mínimo é sempre o espelho todo: tira-se a sua moldura e ele cresce assim como água se derrama. — O que é um espelho? É o único material inventado que é natural.

Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem — então percebeu o seu mistério. Para isso há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha.

Devo ter precisado de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho que eu me vejo sou eu, mas espelho vazio é que é espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar num quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: Vi o espelho propriamente dito.

E descobri os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro alto bloco de gelo. Em outro instante, este muito raro — e é preciso ficar de espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar esse instante — nesse instante consegui surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Depois, apenas com preto e branco, recapturei sua luminosidade arco-irisada e trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arpejo de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água. (LISPECTOR, 1999d, p.12-13)

Nesse texto, há diversos elementos que apontam para uma poética, senão de toda obra de Clarice Lispector, ao menos de *Um sopro de vida*, no que concerne à vertigem do eu. Aqui, a imagem do espelho em frente ao espelho cria outra forma de abismo, esse *vazio cristalizado* que puxa o sujeito *para sempre em frente sem parar*: não como quem avança, mas como quem abre o caminho do abismo (o espelho é o espaço mais fundo que existe).

Não há, contudo, um profundo que se atinge, um saber outro. Esse *em frente sem parar* lembra a *ignorância sempre mais adiante* de Duras: há apenas o tremor, a intensidade, que nos arrasta para o centro do nada — a escrita, *campo de silêncios e silêncios*. Ter a delicadeza de não se ver no espelho, de não usar a ficção como reflexo. Para se aproximar do mistério do espelho — e da escrita, e de Ângela —, é preciso estar isento de si, caminhar para dentro do espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem.

Aproximar-se do espelho — dos espelhos — é sempre, também, deles se afastar: quando se coloca um diante do outro, todo movimento é também o seu contrário, *ad infinitum*. O prêmio — de Clarice, pois essa “pessoa delicada” logo se desloca para uma primeira pessoa, é “[sua] própria delicadeza” — é ver *o espelho propriamente dito* e Ângela é um espelho, mas que produz reflexos sem vestígio.

E, contudo, a imagem é ainda a de um espelho e esse *eu* que se esforça e se concentra para não atravessá-lo com a própria imagem ainda diz *eu*. Afinal, ver o espelho propriamente dito é o *instante raro* e a escrita de Clarice é o fracasso desse encontro. Como o grito atormentado de Joana no final de *Perto do coração selvagem*, o espelho vazio é um ideal sempre adiado, porque se realiza onde começa, no movimento espiral do abismo.

Escrever a escrita; escrever Ângela; escrever o autor que escreve Ângela: encenação repetida da errância do eu na linguagem, essa infinidade de espelhos. *Um sopro de vida* é o instante preciso em que a mão fascinada, tendo ali mergulhado, retira-se *escorrendo de reflexos, reflexos dessa dura água*. o espelho vazio, espelho vivo.

Ângela é idealizada pelo autor como um ser total, capaz de proezas matemáticas: “Eu quero que através dela os mais altos axiomas de matemática possam ser resolvidos numa fração de segundo.” (LISPECTOR, 2020b, p.28) Como ser-total, feito de escrita, ela contém também aquele que a escreve, mas só acidentalmente, porque ela contém Tudo, está perto do “it” de *Água viva*:

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não — Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um "personagem". É a evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada no ser. No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (LISPECTOR, 2020b, p. 31)

“Eu, o autor: incógnito”. Ângela é, pois, uma figura a partir da qual o Autor consegue dizer *ela*, para melhor dizer *eu*. Nesse jogo constante de aproximação e distanciamento narrador-personagem, a linguagem ocupa papel essencial: é falando que Ângela aparece, é escrevendo que ela vem a ser:

Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que ela for falando vai tirando a tarja — até o rosto nu. Sua cara fala rude e expressiva. Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura. (LISPECTOR, 2020b, p. 27)

Essa gênese é demorada, porque inaugura também uma linguagem e um mundo: há, aqui, uma consciência aguda e agônica do que ocorre quando se diz *eu*. O nascimento de Ângela se torna uma arqueologia da identidade do escritor, espelhada neste curioso trecho em que o narrador fala da descoberta de artefatos e fósseis primitivos — novamente, introduzindo sua própria fala com travessão, inaugurando, assim, um espaço enunciativo em que o eu se desloca para o ele:

— Sei que em Monserrate — montanhas de conforto íntimo e de solidão pura — foram encontradas cerâmicas da Idade da Pedra e da Idade do Bronze, e dois esqueletos de iberos, o povo que primitivamente habitou essa região. Isso me desperta uma alma acesa que bruxuleia em mim ao sabor de ventos soltos. Eu queria poder fazer com que Ângela soubesse disso mas não sei como encaixar na sua vida esse conhecimento que implica numa saída de si próprio para o terreno límpido e da pura informação. Informação preciosa que me situa em milênios atrás e me fascina pela secura da comunicação da frase. (LISPECTOR, 2020b, p.34)

Criar Ângela é criar toda a linguagem à qual ela tem acesso, todo o intertexto em torno do qual ela diz *eu*. O Autor se inquieta ao pensar no que lhe transmitir: a anedota de Monserrate, mais do que um dilema sobre qual informação compartilhar com a criatura, diz da força da linguagem. É ouvindo essa frase “seca” que o narrador descobre outros milênios, outros tempos atualizados somente pela enunciação “foram encontradas cerâmicas da Idade da Pedra e da Idade do Bronze, e dois esqueletos de iberos, o povo que primitivamente habitou essa região.” Ele hesita em fazer a frase viver em Ângela, porque, para ela, só há o presente:

Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. (LISPECTOR, 2020b, p.19)

A escrita só se faz como anotação, como presente imediato e esse livro é, essencialmente, a cena da escrita — ou das escritas: dos dois diários, dos dois livros — “Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo.” (LISPECTOR, 2020b, p.37) Se fazer alguém falar inaugura um mundo, o Autor hesita porque não sabe o que está criando, em Ângela:

Eu desbravo Ângela. Tenho que transpor montanhas e áreas desoladas, batidas por ciclônicas tempestades, inundadas por chuvas torrenciais e crestadas sob um alto e voraz sol inclemente como a justiça ideal. Eu percorro essa mulher como um trem fantasma, por colinas e vales, através de cidades adormecidas. Minha esperança é

encontrar o esboço de uma resposta. Avança com cuidado. (LISPECTOR, 2020b, p.34)

Aos poucos, ela começa a falar: primeiro pela aparição da palavra “AUTOR” seguida de um travessão que introduz os trechos. Essa indicação introduz o caráter dialógico do livro: a partir dela, tudo o que for escrito será atribuído a uma ou outra das vozes — Autor, Ângela.

3.4 O homem soprou, e então se fez a mulher

Já foi ressaltada, aqui, a simetria enunciativa de *A hora da estrela* em relação a *Um sopro de vida*: em ambos os casos, trata-se de um homem — narrador-autor — que cria uma mulher-personagem. Todavia, essa tensão de gênero acaba sempre no dilema da escrita, de como o *eu* se situa na linguagem. Afinal, impossível ignorar que, por trás desses autores-narradores masculinos, há uma escritora que mal se esconde: na dedicatória do Autor em *A hora da estrela* (na verdade Clarice Lispector), à atribuição de textos de Clarice ao Autor e Ângela em *Um sopro de vida*.

Sobre esse jogo de narratividade e identidade, Benedito Nunes diz:

O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela persona, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente — mas sabendo que finge ou mente — para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta — Eu que narro, quem sou?, numa réplica ao Cogito de René Descartes (“Penso, logo sou”) (NUNES, 1989, p. 169)

É nesse *cogito* narrativo, segundo Nunes, que surge também o “esquema triádico” de *Um sopro de vida*: Clarice, Autor, Ângela. Nesse sentido, a alteridade do gênero não é necessariamente uma divisão em pólos, mas um jogo de aproximação e distanciamento em torno desse sujeito cindido que escreve.

Em “A hora de Clarice Lispector”, Hélène Cixous lê a escolha de um narrador-homem em *A hora da estrela* como uma tentativa radical de distanciamento do eu da escritora: “um exercício sobre-humano de deslocamento de todo seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar se aproximar desse ser tão ínfimo e tão transparente¹⁴³” (CIXOUS,

¹⁴³ un exercice surhumain de déplacement de tout son être, de transformation, d'éloignement d'elle-même, pour tenter de se rapprocher de cet être si infime et si transparent

1989, p.130). Para Clarice, então, chegar nesse esvaziamento do *eu* — necessário para falar de Macabéa — passa pelo masculino; efetuando, segundo Cixous, um “empobrecimento”. O eu se desnuda, então, da sua feminilidade para acessar essa mulher mínima e algo se perde, mas não sem ganho: “como toda operação de empobrecimento em Clarice Lispector, trata-se de um movimento bom, uma forma de ascetismo, uma maneira de limitar algo da *jouissance*, para atingir uma alegria estrangeira¹⁴⁴” (CIXOUS, 1989, p.130).

Esse distanciamento construído na enunciação é justificado no próprio texto, no momento em que Rodrigo S.M. apresenta Macabéa e situa a sua posição como narrador:

Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás — descubro eu agora — eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 2017, p.49)

Aqui, a visão excessivamente estereotipada da escritora sensível pode ser lida como ironia, na pluma de uma mulher. Contudo, à luz da leitura de Cixous, que percebe nesse mecanismo narrativo uma tentativa de distanciamento, há algo de literal nesse trecho: ela, Clarice, talvez não “lacrimejaria piegas” face à tragédia de Macabéa, mas a traria mais para perto. E, no entanto, o mecanismo artificial do *décalage* dá voltas em torno de si mesmo e, no fim das contas, a diferença sexual não protege Rodrigo de ser esmagado por Macabéa, como a máscara do homem não impede a autora de surgir, mesmo que em suspensão (entre parênteses):

Esse texto tem, pois, por autor uma pessoa que se apresenta prudentemente em terceira pessoa entre parênteses. O autor não é simples — não há autor verdadeiro, não há autor senão suspenso entre (). O autor está na reserva — enquanto verdade — a verdade é reserva. Ser autor em verdade é estar na reserva. De lado. Texto, não sem reservas. Rico em verdade, mas obliquamente.¹⁴⁵ (CIXOUS, 1989, p.133)

Desse modo, ao invés de ver essa presença do narrador homem e da personagem mulher como uma personificação da oposição entre masculino e feminino, esse mecanismo se dá a ler — em *A hora da estrela*, mas sobretudo em *Um sopro de vida* — como *mise à nu* da

¹⁴⁴comme toute opération d'appauvrissement chez Clarice Lispector, c'est un mouvement bon, une forme d'ascétisme, une manière de brider quelque chose de la jouissance, pour atteindre une joie étrangère

¹⁴⁵ Ce texte a donc pour auteur une personne qui se présente pudement à la troisième personne entre parenthèses. L'auteur n'est pas simple — il n'y a pas de vrai auteur, il n'y a d'auteur que suspendu entre (). L'auteur est dans la réserve — en tant que vérité — la vérité est réservée. Être auteur en vérité c'est être dans la réserve. De côté. Texte non sans réserve. Riche en vérité, mais obliquement.

tensão da subjetividade, como forma de multiplicar o abismo da escrita e anunciar o seu fracasso.

Em *Um sopro de vida*, isso se manifesta de forma ainda mais explícita, visto que Ângela é criada à semelhança do seu criador — diferente de Macabéa, que não compartilha sequer um traço com Rodrigo S.M. —, mas o Autor a faz existir para se distanciar de si mesmo: “Vou tirar férias de mim e deixar Ângela falar.” (LISPECTOR, 2020b, p.42).

Benedito Nunes fala de um “improviso narrativo” para denominar esse mecanismo que *A hora da estrela* compartilha com *Um sopro de vida*:

Cabe falar em improviso porque, tal como o *improptu* musical, a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou o escatológico). Mas o improviso é aqui, sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. (NUNES, 1989, p.169)

E, como identidades improvisadas, não há em Ângela e no Autor substância suficiente para diferenciá-los, para marcar fronteiras entre as suas dicções. Há apenas a marca textual dos nomes “ÂNGELA” e “AUTOR”.

Não há correspondência entre as duas diferentes pautas verbais do mesmo improviso narrativo, e que formam, contudo, uma só escrita errante, empática, hiperbólica, repetitiva, contaminando o leitor com a força sorradeira de um entusiasmo maligno — se não for um infectious enthusiasm, como diria Jane Austen —, de um entusiasmo infeccioso, que se propaga da presença declarada de Clarice Lispector. (NUNES, 1989, p.169)

Ângela não é, pois, o oposto do Autor, porque ele mesmo é um ser improvisado ou, como ele mesmo coloca, “um homem que escolheu o silêncio grande”:

Ângela Pralini é festa de nascimento. Não sei o que esperar dela: terei apenas que transcrevê-la? Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista. Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco-sem-saída. Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio. (LISPECTOR, 2020b, p.29)

Assim, se Ângela o contrapõe, ela o faz dentro desse silêncio que ali já existe, e não como pólo silencioso de um raciocínio masculino. Afinal, Ângela é o ser-total por excelência e, como tal, ela não pode ser apenas um lado. Ela não é o pólo feminino da escrita masculina do Autor, porque ela é Tudo — “Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloqüência e a absurda mudez, a surpresa e a

antigüidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca.” (LISPECTOR, 2020b, p.33-34) Nesse sentido, é possível ver em Ângela algo da escrita feminina idealizada por Felman e Cixous: não como oposição a um masculino, mas como a ruína desse sistema de polaridades.

“Ângela é muito parecido com o meu contrário”(LISPECTOR, 2020b, p. 48), mas ela não chega a ser o contrário, porque não há sequer um referente desse *eu* que se definiria contra ela: o Autor está na vertigem da identidade, na agonia sempre atualizada no ser e no falar:

Respeito você embora você não seja meu igual. E eu sou o meu igual? Eu sou eu? Essa indagação vem do que observo que você não parece saber a si mesma. Você talvez desconheça que tem um centro de si mesma e que é duro como uma noz de onde se irradiam tuas palavras fosforescentes. (LISPECTOR, 2020b, p.47)

Eu sou eu? O Autor é igual a Ângela na mesma medida em que é seu outro — *o autor: incógnito* é apenas mais um no mar infinito dessa personagem que ele criou. Em “O sonho acordado que é a realidade” — enquanto Ângela ainda está nascendo, dificilmente, relutantemente, porque “viver [a] deixa trêmula” —, o Autor fala d’*Ela* como outra, terceira pessoa fora da enunciação, mas, por vezes, ainda se mistura com ela, em um “nós”: “Sendo Ângela Pralini um pouco desequilibrada eu lhe aconselharia evitar situações de perigo que quebrem a *nossa* fragilidade.” (LISPECTOR, 2020b, p.50, grifos nossos)

Há, pois, um jogo constante de aproximação e afastamento enunciativo nessa “tríade” que Benedito Nunes identifica em *Um sopro de vida*, que aparece, inclusive, em uma imagem tecida por Ângela no livro: “Aí eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma tríplice estrela.” (LISPECTOR, 2020b, p.79).

Tal jogo, em Clarice Lispector, sobretudo quando encontra também questões em torno do gênero, inclui ironia e uma certa dose de humor. Por exemplo, há momentos em que o Autor repreende Ângela pela sua vontade de escrever sobre a menstruação: “ela está doida para escrever sobre a menstruação por puro desabafo, e eu não deixo.” (LISPECTOR, 2020b, p.52).

Essa leitura será reforçada no trecho final — “O livro de Ângela” —, em que o narrador assume, por vezes, uma posição de leitor excessivamente crítico. Esse caráter de ironia e humor, que noto sobretudo no que concerne os clichês da diferença sexual, não pode ser subestimado, sobretudo à luz da estranha frase na primeira parte do livro, em que o Autor o descreve como “malgrado e afoito e brincalhão livro de vida”.

“Quando dá uma crise de "mulherice" em Ângela, ela espia o mundo pelo buraco da fechadura da cozinha.” (LISPECTOR, 2020b, p.66). Nessa frase, há toda a ambiguidade na

forma como o Autor percebe e inventa Ângela: a palavra “mulherice” remete a esse tom de irritação em relação ao que ele percebe como “capricho” — o Autor não quer que ela fale da menstruação, dos vestidos que comprou. Contudo, o “espiar pelo buraco da fechadura da cozinha” remete à minúcia do olhar à qual o narrador almeja, mas que só se realiza em Ângela: “AUTOR. — Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente.” (LISPECTOR, 2020b, p. 46).

Há, então, em *Um sopro de vida*, uma ambiguidade do feminino que se aproxima do que lemos em Michelet: a mulher é, ao mesmo tempo, cotidiano e transcendência; o capricho da vaidade e do vestido e o olhar pelo buraco da fechadura. Mesmo essa fechadura, lida aqui como o pormenor da escrita, é a da cozinha, cômodo do feminino mais prosaico, mas também de uma violência escatológica do lar: é ali que se faz a comida, que se mata o animal, que se prepara a mistura venenosa para matar baratas. Duras diz, em uma entrevista citada no capítulo anterior, que há algo além da doçura do lar no ambiente doméstico: o horror da família, a necessidade de fuga, todos os humores suicidas. São os “males secretos da casa” no conto “A quinta história”. E a mulher espia, pelo buraco da fechadura, sem ser vista, a vida íntima de todos esses demônios, e acaba compartilhando com eles algo desse mal: mesmo em sua “mulherice”, — talvez sobretudo nela —, Ângela é força poética personificada.

Afinal, apesar de alguns comentários sobre as banalidades de Ângela, ela não tem nada de prosaico, visto que não possui nem cotidiano nem rotina: ela não existe em acontecimentos, é um *eu* sem fatos. Ela manifesta desprezo e tédio pela “vida com letra maiúscula”: “O que me mata é o cotidiano. Eu queria só exceções. Estou perdida: eu não tenho hábitos.” (LISPECTOR, 2020b, p.71-72). A escrita aparece, então, como essa exceção, esse lugar em que se pode viver “às apalpadelas”, e que acaba sendo mais real do que o outro, comum:

AUTOR. — Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo — até que a vibração morra espalhando-se em espumas pelas areias. Depois — silêncio e estrelas. Conheço de cor o corpo de Ângela. Só não entendi o que ela quer. Mas dei-lhe tal forma à minha vida que ela me parece mais real do que eu. (LISPECTOR, 2020b, p.48)

O Autor continua a dizer que Ângela é seu igual e seu outro, afasta-se e aproxima-se dessa mulher que é “gazela espavorida e borboleta amarela”. Ele empresta a ela um tom mais livre, à beira da loucura:

ÂNGELA. — A dança dos convidados.

Irlanda, tu nunca me verás. Malta, de Malta, tu és a prisão. Um dedo sangrento aponta para cima. E eu me lembro do futuro. Neerlandesa — é o que sou. E sou setembro também. A quantidade de frutas que a madame tem. O cachorro à procura do próprio rabo. Acudam! incêndio! E eu sou música de câmara. (LISPECTOR, 2020b, p.46)

“Ângela tem medo da loucura e acha-se estranha. Eu também me acho um pouco estranho mas não tenho medo da loucura: ousa uma lucidez gélida.” (LISPECTOR, 2020b, p.67). Nem próximos o suficiente para serem um, nem distantes o suficiente para serem dois — mas talvez a essa distância exata a partir da qual é possível fazer surgir um abismo —, o Autor e Ângela caminham nessa tensão que não gera nem diálogo nem narrativa. A *mise en abyme* de *Um sopro de vida* é, pois, aquela que já não é mais narrativa em abismo, é o próprio abismo: fica só o vestígio do texto, “porque [ele] só conhece alguma coisa do ato de escrever”.

AUTOR.— Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário? Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: "neste momento" é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. E fico sem nada.

Ângela é a minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever. (Apesar de que eu não escrevo: eu falo.) (LISPECTOR, 2020b, p.39)

A vertigem da subjetividade volta, então, para o lugar em que ela surgiu: a linguagem. Se eu é aquele que diz eu, como Ângela constata, horrorizada — “Eu? Eu sou aquela que sou eu? Mas isto é um doido faltar de sentido!” (LISPECTOR, 2020b, p.74) —, é apenas no presente da enunciação que se pode existir, dentro do abismo da escrita. E esse abismo é reiterado pelo tremor *ad infinitum* da escritora que escreve o escritor que escreve a escritora, reforçado quando o Autor decide emprestar a Ângela, também, outra arte: a pintura:

Se sou um escritor há muito tempo, só posso dizer quanto mais se escreve mais difícil é escrever. Faço concorrência comigo mesmo? Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângela Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música. O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. (LISPECTOR, 2020b, p.89)

Estou querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: nesse momento do livro, Ângela já tinha surgido, já tinha nascido. E, contudo, é mesmo apenas no *estar querendo escrever* que a escrita pode existir, aqui. *Um sopro de vida* é um livro do gerúndio da escrita:

“AUTOR. — (Enquanto Ângela dorme.) Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de "estou sendo".” (LISPECTOR, 2020b, p.81). Ângela, o livro que ela escreve e o livro em que ela escreve estão sempre por vir:

Onde está minha corrente de energia? meu sentido de descoberta, embora esta assuma forma obscura? Eu sempre espero alguma coisa nova de mim, eu sou um frisson de espera — algo está sempre vindo de mim ou de fora para mim. (LISPECTOR, 2020b, p.66)

Roland Barthes fala da dificuldade de escrever o presente, em *A preparação do romance*:

Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente? Como conciliar — dialetizar — a *distância* implicada pela *enunciação de escritura* e a proximidade, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura. (O presente é aquilo que cola, como se tivéssemos o nariz junto ao espelho). Presente: ter o nariz colado à página; como escrever *longamente, correntemente* (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre "aquilo que me acontece"? (BARTHES, 2005, p.36)

Em *Um sopro de vida*, o nariz segue colado à página e é isso o texto. Em vez do romance, já descartado pela sua proximidade ao fato, estrangeiro à escrita de Ângela, o próprio movimento da mão sobre a página: *pulsações*. Barthes sublinha, ainda, o caráter intermediário, problemático, da *Notatio*, visto que ela se situa entre o real e a escrita:

Em que nível ela se situa? nível do "real" (o que escolher), nível do "dizer" (que forma, que produto dar à *Notatio*? O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? (BARTHES, 2015, p.37)

Ora, o presente de quem escreve é a escrita. A vida do Autor e de Ângela vai ficando pequena até desaparecer: resta apenas aquele texto, cravado no instante. Bem no início do livro, antes de fazê-la nascer, o Autor diz:

Eu sempre quis achar um dia uma pessoa que vivesse por mim pois a vida é tão repleta de coisas inúteis que só a agüento com astenia muscular in extremis, tenho preguiça moral de viver. Pretendi fazer com que Ângela vivesse em meu lugar — mas também ela só quer o clímax da vida. (LISPECTOR, 2020b, p.31)

O clímax da vida, a exceção: é esse o presente que não precisa desviar o olhar da página, da minúcia. Se o presente é o nariz colado no espelho, Ângela é esse reflexo que não pode ser visto, apenas adivinhado.

Clarice falou várias vezes sobre o lugar da anotação na sua obra. Em sua última entrevista, concedida a Júlio Lerner em fevereiro de 1977, e difundida pouco após a morte da autora no programa *Panorama*, da TV Cultura, em dezembro de 1977, ela diz:

Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente. (LISPECTOR, 2012)

Ela parece separar, pois, dois momentos da escrita: um imediato — vivido? — e outro posterior, “concatenado”. Todavia, em outra entrevista, ela insiste no caráter inseparável dessas instâncias:

De tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “tá bem, amanhã de manhã eu escrevo”. Sem perceber que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria (LISPECTOR, 2013, p. 212).

Esse branco diante da página no dia seguinte reforça um elemento da poética de Clarice, condensado em um fragmento de *A descoberta do mundo*, intitulado Escrever: “Não se faz uma frase. A frase nasce.” (LISPECTOR, 1999a, p.433). Dentre os manuscritos de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, encontram-se fragmentos escritos em páginas de agenda, versos de envelopes, e até mesmo embalagens vazias de pó compacto. Essa multiplicação de superfícies da escrita fala da urgência do nascimento dessa frase: a escrita de Clarice sempre se deu em cima do presente.

Em outro texto chamado “Escrever”, a escritora fala do surgimento do seu “método”, esse dividido entre o nascimento imediato da frase e a organização dos fragmentos em livro. Ela diz que isso surge conscientemente, como a sua vontade de escrever, aos treze anos, confrontada à dificuldade da junção dos papéis.

Os papéis se juntavam um ao outro — o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de *O lobo da estepe*, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. (LISPECTOR, 1999a, p.286)

Em vida, talvez Clarice teria “concatenado as inspirações” de *Um sopro de vida* — embora o livro já tivesse sido bastante trabalhado e reduzido — ou talvez ela tenha, finalmente, alcançado o seu “livro interminável”. A única forma, pois, de escrever a história à qual ela aspirou aos treze anos é a anotação, a escrita com o nariz colado na página, aquela que fala sobre e partir de uma personagem *provisória*: Ângela.

“Ângela é muito provisória” (LISPECTOR, 2020b, p.69), como o presente, como esse livro que não acaba. Provisório também é o saber que se constrói nesse abismo da escrita que é também abismo do pensamento. Esse livro feito só de clímax é o lugar por excelência de um saber que existe apenas na frase, apenas enquanto dura este clímax. Ângela é aquela que sabe sem saber: aqui, a *mise en abyme*, como na imagem que Lucia Castello Branco evoca para pensá-la, é também um saber em fracasso e que, contudo, existe, no detalhe repetido até a diferença. Hélène Cixous, em *A hora de Clarice Lispector*, relaciona esse não-saber clariciano a um modo de existir da escrita:

Dos textos de Clarice Lispector, deslizam sobre nossos joelhos todas as lições de saber, mas de saber viver, não de saber saber. Um dos primeiros saber-viver é o que consiste *em saber não saber*, não em não saber, mas em saber não saber, em não se deixar fechar em um saber, em saber mais e menos do que aquilo que se sabe, em saber não compreender, sem nunca se situar aquém. Não se trata de não ter compreendido nada, mas de não se deixar fechar na compreensão. A cada vez que ela sabe algo, é um degrau acima. É preciso em seguida lançar-se ao não-saber, caminhar no escuro com “uma maçã na mão”, caminhar no escuro, tendo como vela à mão, uma maçã. Ver o mundo com os dedos: não é isso, aliás, a escrita por excelência?¹⁴⁶ (CIXOUS, 1989, p.147-148)

“Não se trata de não ter compreendido nada, mas de não se deixar fechar na compreensão”: parece ser essa a atitude de Ângela e do Autor, que escrevem “às apalpadelas”, de pensamento em pensamento.

Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É. Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala mas me enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi porque tentei falá-la. E saber-tudo sem saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia. (LISPECTOR, 2020b, p.71-72)

¹⁴⁶ Depuis les textes de Clarice Lispector se glissent sur nos genoux toutes les leçons de savoir, mais de savoir vivre, pas de savoir-savoir, Un des premiers savoir-vivre est celui qui consiste *à savoir ne pas savoir*, non pas à ne pas savoir, mais à savoir ne pas savoir, à ne pas se laisser enfermer dans un savoir, à savoir plus et moins que ce que l'on sait, à savoir-ne pas comprendre, sans jamais se situer en deçà. Il ne s'agit pas de n'avoir rien compris, mais de ne pas se laisser enfermer dans la compréhension. Chaque fois qu'elle sait quelque chose, c'est une marche de franchie. Il faut ensuite s'élancer vers le non-savoir, marcher dans le noir avec « une pomme dans la main », marcher dans le noir en ayant comme bougie à la main, une pomme. Voir le monde avec les doigts : n'est-ce pas cela d'ailleurs l'écriture par excellence?

Nesse trecho, em vez de compreender, Ângela adivinha, sabe e esquece. É um fluxo vivo, contínuo, das *pulsões* do pensamento e da criação: o abismo-Clarice se dá também no fato de que ela nos joga no centro de todas as hesitações, de todos os ritmos da criação em nascimento. Na tese “Ela, a criação: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois”, Julia Panadés fala desse delicado vir-a-ser do pensamento, que é sempre um ponto cego de si mesmo:

O que desencadeia o ato de pensar? Não se sabe ao certo. Por qual objeto de encontro a fibra da aranha começa a se articular em teia, e a escrita a se multiplicar no disparado das frases, e o desenho a se tornar desejo no branco alvo da página? O pensamento começa a pensar precisamente lá onde não se sabe. Na contingência de encontros, impedimentos e imprevistos, há o despojamento da posse, o desvio da posição. O traçado prévio é colocado à prova pelo alcance do novo, e o abandono do mesmo se dá no gesto provisório tateando a incerteza do que está para ser feito. Quando o confronto do não-saber avança, o conforto do já sabido fracassa, restando nenhuma outra saída a não ser a criadora. Trata-se da partida pela via da experimentação e da abertura de múltiplas vertentes, tornando possível um estranho modo de vida móvel que não faz permanência sem antes tornar-se outro. (PANADÉS, 2017, p.19)

É esse “estranho modo de vida móvel” que pulsa em *Um sopro de vida*: uma criação no presente, desnuda e abismal. A escrita de Clarice é a do imprevisto, do tateamento e da incerteza, sobretudo nesse livro póstumo feito dentro do fracasso de fazer o livro.

Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras — as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as "verdadeiras palavras", eu estou sempre aludindo a elas. Meu espetacular e contínuo fracasso prova que existe o seu contrário: o sucesso. Mesmo que a mim não seja dado o sucesso, satisfaço-me em saber de sua existência. (LISPECTOR, 2020b, p.79)

Apesar de se denominar fracassado na escrita, o Autor é um escritor publicado, com um certo renome — como era Clarice no momento em que escreve *Um sopro de vida*. Assim, se ele acredita que existe um sucesso na escrita, não é esse — público — ao qual ele se refere: “O pouco de popularidade que eu tenho me desagrada.” (LISPECTOR, 2020b, p.35). O que seria, então, não fracassar na escrita? Talvez o sucesso seja possível apenas assim, entrevisto, como suspeita, na entrelinha do fracasso.

Viver ou saber que se vive? Girar em torno do abismo da página, fazer com que a escrita seja a vida. São respostas que *Um sopro de vida* parece nos dar. Entre o saber e o não-saber, a escrita e o silêncio, o que fica é a errância do sujeito:

O deslocamento do indivíduo no exercício da linguagem é uma alteração sensível, um exercício corporal de despersonalização. Pois não é possível pensar o mundo sem se sujar de mundo nem colocar algo em abordagem sem alterar suas próprias bordas; não há criação de linguagem desprovida de misturas nem produção de conhecimento sem o trato errante com uma organicidade desconhecida. (PANADÉS, 2017 p.58)

Clarice manifesta uma certa inquietação em relação às suas “mãos sujas”, contaminadas pela inteligência que quer compreender a não inteligência. Aqui, Panadés oferece uma imagem complementar, a qual, se não resolve, enriquece esse dilema: a escrita sempre modificará a borda do sujeito; o pensamento sempre brotará de uma dimensão também orgânica. Escrever, viver, pensar: tudo pode ser visto como deslocamentos, modos de existir *simultaneamente* na linguagem que produzem sentido nessa pulsação.

O que sustenta e equilibra o homem são suas pequenas manias e hábitos. E dão realce a seu desenvolvimento porque tudo o que se repete muito termina por aprofundar uma atitude e a dar-lhe espaço. Mas para se experimentar uma surpresa é necessário que a rotina dos hábitos e manias seja por qualquer motivo suspensa. Com que fico? Com o aprofundamento crítico ou com uma surpresa estimulante? Acho que fico com os dois, anarquicamente intercalados ou simultâneos. Simultaneidade no trabalho criativo vem do aprofundamento: às vezes, a cavar fundo na terra se vê de súbito uma faísca — gema inesperada. (LISPECTOR, 2020b, p. 92)

Aqui, o Autor evoca a imagem do trabalho contínuo, árduo, mas que deixa espaço para a espontaneidade vivida. Isso faz pensar no método de escrita de Clarice, essa combinação entre a anotação imediata e a dedicação diária ao texto.

Pensar na obra, escrever na escrita, joga o sujeito no centro do que não se sabe, na origem do gesto misterioso da criação: “Às vezes meu pensamento é apenas o sussurro de minhas folhas e galhos.”(LISPECTOR, 2020b, p.87), diz o Autor.

O ato de escrever tem a matéria da palavra como abismo e parapeito. Assim como o contido contém sua expansão, o pensar no pensamento se realiza no desdobrar de uma ideia em um composto de forças, o que não significa que o modo do pensamento alcançado seja inabalável ou que a ideia em obra, por se sustentar, não possa produzir abalos insustentáveis, dimensões impensadas, pequenos impulsos, novos movimentos e órbitas imprevistas. (PANADÉS, 2017, p.61)

Em *Um sopro de vida*, uma dessas dimensões do abismo é o sonho. “Ângela é um sonho meu”(LISPECTOR, 2020b, p.86), diz o Autor, nos trechos finais da parte intitulada “O sonho acordado que é a realidade.”

AUTOR. — Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos

mistérios. Há uma coerência — mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar as frases nada significam. Se bem que embora acordados alguns saibam que se vive em sonho na vida real. O que é a vida real? os fatos? não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real.

Sonhar não é ilusão. Mas é o ato que uma pessoa faz sozinha. Eu — eu quero quebrar os limites da raça humana e tornar-me livre a ponto de grito selvagem ou "divino". (LISPECTOR, 2020b, p.82)

O sonho, aqui, é outro ponto cego do pensamento, outro abismo: o Autor se deixa cair no sono, quando escreve Ângela.

A vida real é um sonho, só que de olhos abertos (que vêem tudo destorcido). A vida real entra em nós em câmara lenta, inclusive o raciocínio o mais rigoroso — é sonho. A consciência só me serve para eu saber que vivo às apalpadelas e na ilogicidade (apenas aparente) do sonho. O sonho dos acordados é matéria real. Nós somos tão ilógicos sonhadores que contamos com o futuro. Eu baseio minha vida no sonho-acordado. O que me guia é o projeto de amanhã vir a ser amanhã. (LISPECTOR, 2020b, p.82)

Nesse trecho, o Autor faz e desfaz um pensamento sobre o sonho: há lógica na ilogicidade desse estado, o único em que é possível existir como vir-a-ser, “para quem está à tona”:

Eu sou um abismo de mim mesmo. Mas sempre serei enviesado. E os cavalos brancos enchem minhas pupilas com amor ardente. Posso sete cavalos de puro sangue. Seis brancos e um preto.

O cotidiano contém em si o abuso do cotidiano: o cotidiano tem a tragédia do tédio da repetição. Mas há uma escapatória: é que a grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia. (LISPECTOR, 2020b, p. 83)

Um sonho nas entranhas do dia: esse lugar em que é possível ver o próprio abismo, afastar-se do “abuso do cotidiano”, é a escrita. A parte seguinte do livro, intitulada “Como tornar tudo um sonho acordado?” parece dizer isso, pois nela as reflexões sobre esse fazer se intensificam, o Autor e Ângela travam monólogos agônicos sobre as suas formas de escrever.

No final desse trecho, o menor do livro, descobrimos duas atitudes das personagens sobre a escrita. O Autor afirma odiar o rótulo “escritor”:

AUTOR. — Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo. Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. Recebi uma vez uma carta anônima que me oferecia espiritualmente um recital de música contanto que eu continuasse a escrever. Resultado: parei completamente. Só quem manda em mim — eu é que sei. (LISPECTOR, 2020b, p. 104)

Essa irritação em relação a essa categoria, como profissão e obrigação, ecoa a atitude de Clarice: “E por que, só porque eu escrevi, pensam que tenho que continuar a escrever?” (LISPECTOR, 1999a, p.37), ela escreve na crônica “Dies Irae”. Em *Um sopro de vida*, aparece essa imagem do Autor-Clarice que rejeita o *ser escritor*, porque a escrita não pode fazer parte de uma identidade: escreve-se sempre no presente; no instante seguinte, quem sabe? Apesar disso, é importante ressaltar que nem sempre essa rejeição foi categórica. Na “Entrevista alegre”, anteriormente citada, ela não rejeita o rótulo de escritor, mas sim o de escritora, e de escritor brasileiro: ela concede o *escritor*, afastando-se de quaisquer adjetivos que se colem a esse nome.

Também à Ângela, Clarice empresta uma das suas opiniões sobre a escrita:

Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é para literatura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera mediocres. Queria era escrever um romance mas isso é impossível porque não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da "realidade" dos outros, mas isso seria se abastardar. Não sabe o que fazer. Enquanto isso sua tapeçaria atual está indo: tece enquanto os amigos e amigas estão falando. Para evitar ficar de mãos abandonadas, fica tecendo horas e horas. Na primeira e única exposição de tapeçarias. Ao que parece é melhor tapeceira do que cronista. (LISPECTOR, 2020b, p. 105)

Clarice escreveu muito para jornais, sobretudo na posição de cronista semanal para o *Jornal do Brasil*, de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Nesses textos, ela desenvolveu frequentemente reflexões sobre a própria escrita — inúmeros deles têm como título “Escrever”. Em alguns deles, ela insiste na diferença entre a escrita para os jornais e para os livros:

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego. Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos. (...) Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais — isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo. (LISPECTOR, 1999a, p.421)

Como Ângela, ela valoriza mais a literatura “do livro” e diz não ter fôlego para escrever ambos, na mesma intensidade. O que resta a Ângela é, então, a tapeçaria: um fio de escrita contínuo, delicado, que lemos nas suas cenas de escrita:

Tão delicado e estremecente como captar uma estação de música no rádio de pilhas. Mesmo pilha nova às vezes se nega. E de repente vem fraquinha ou fortíssima a abençoada estação que eu quero, lévida como um mosquito. Quem já falou no barulhinho seco e breve que faz o fósforo quando se acende a brasa e alaranjada flama? (LISPECTOR, 2020b, p. 104)

Embora sem fôlego para um romance, Ângela tenta escrever um livro — inacabado, interminável —: o último trecho de *Um sopro de vida* — “O livro de Ângela” — é a encenação desse processo.

3.5 O livro de Ângela: do finito das coisas ao infinito da morte-escrita

Estão tensos os músculos das coisas, os tendões dos lápis. A palavra hesita, contornada pelos seus despenhadeiros.

Maraíza Labanca

O livro que Ângela está escrevendo é um livro das coisas: “O livro que a pseudoescritora Ângela está fazendo vai se chamar de ‘História das Coisas’. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente.)” (LISPECTOR, 2020b, p. 110). Antes de propriamente começar o texto, ela gira em torno de reflexões sobre “a coisa em si”

ÂNGELA. — A "coisa" é propriamente estritamente a "coisa". A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt! Uma coisa é um ser vivente estropiado. Não há nada mais só do que uma "coisa". (LISPECTOR, 2020b, p. 115)

Aqui, há essa tendência de um pensamento axiomático que não é conhecimento, durar apenas enquanto dura a frase, em um jogo entre o saber e o não-saber. Esse vai-e-vem que flerta com o vocabulário da filosofia, mas nunca adere a um sistema de pensamento estruturado como tal, é característico da obra de Clarice. Emprestar-lhe a Ângela parece ser uma forma autoconsciente de responder a certos críticos, sem tirar-lhes totalmente a razão: “ÂNGELA. — Sou fraca, dúbia, há uma charlatã dentro de mim embora eu fale a verdade.” (LISPECTOR, 2020b, p. 138)

Esse romance demora a começar, como Ângela demorou a nascer: “Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia.” A escrita, em *Um sopro de vida*, está sempre no instante presente, mas o romance é sempre futuro: “ÂNGELA. — Amanhã começo o meu romance das coisas.” (LISPECTOR, 2020b, p. 110).

Ele é futuro, porque esse trecho final caminha para a morte. Se escrever é um ato de presente, colocá-lo em livro é projetar um futuro sem a cena da escrita, ou seja, a morte.

Morto também é o objeto de Ângela:

ÂNGELA. — Eu gostaria na verdade de descrever naturezas mortas. Por exemplo, as três garrafas altas e bojudas na mesa de mármore: silentes as garrafas como se elas estivessem sozinhas em casa. (LISPECTOR, 2020b, p.111)

Nesse ensaio até chegar a escrita — que foi o livro todo, até então —, Ângela e o Autor continuam se alternando, mas começa a haver um deslize maior entre um e outro. O frágil limite estabelecido entre as personagens escorrega, primeiro com as reticências que ligam as duas escritas (não pela primeira vez):

ÂNGELA.— Escrever — eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne...
 AUTOR. — ...enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol. Eu sou o Dia. Só uma coisa me liga a Ângela: somos o gênero humano. (LISPECTOR, 2020b, p. 111)

Embora Ângela e o Autor sejam colocados em oposição, essa contradição faz parte do modo de pensar do livro, que insiste no ser e no ser o contrário, constantemente. O verdadeiro movimento desse trecho final do livro é o de aproximação, de mistura enunciativa e literária.

Contudo, como em um gesto de resistência à conquista de Ângela — que, pouco a pouco, começa a ocupar mais o estilo e a página —, o Autor se coloca, por vezes, como crítico do livro da sua personagem:

AUTOR. — Ângela quer estar na moda. Fala-se muito atualmente de "aura". Então escreve sobre o assunto. Ela não tem culpa de ser uma pobre mulher que só tem dinheiro. Por que é que ela não escreve sobre "como saber se o mosquito é macho ou fêmea"? (LISPECTOR, 2020b, p.116)

Nesses momentos, frequentemente volta à tona a “mulherice” de Ângela: “AUTOR. — Que espíritos brincalhões vieram interferir na linha telefônica-mental de Ângela? porque lembrar-se do dentista é coisa comezinha de mulher. Ângela é caprichosa.” (LISPECTOR, 2020b, p. 166). Reitero a minha leitura dessa demarcação da diferença sexual como mecanismo “brincalhão” — adjetivo usado para caracterizar o livro, na introdução —, que usa o distanciamento enunciativo característico da ironia para insistir em um limite cuja fragilidade ameaça e assusta o Autor.

E no entanto, o Autor se resigna, quando Ângela começa a escrever diante dos olhos do leitor:

AUTOR. — Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem. (LISPECTOR, 2020b, p.131)

Essa gradual indistinção entre o Autor e Ângela nos leva a um outro ângulo da “tríplice estrela” de *Um sopro de vida*: Clarice. Enquanto se prepara para o livro, Ângela explica a gênese desse projeto da coisa, voltando-se aos seus outros textos:

O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920. (LISPECTOR, 2020b, p.113)

Novamente, Clarice empresta a Ângela os seus títulos — o romance *A Cidade Sitiada* e o conto “Ovo e a Galinha” — e inaugura para essa personagem uma poética do mundo morto.

A escrita de Ângela é demarcada em relação às suas “falas”: sempre que ela está escrevendo para o livro, aparece um título entre aspas. O *livro das coisas* vai, então, se formando com fragmentos: “Mãe-Coisa”, “Biombo”, “Estado de Coisa”, “O Indescritível”, “Pegando a palavra”, “Caixa de Prata”, “A Casa”, “O Relógio”...

Tanto o tema quanto a estrutura de pequenos trechos em prosa faz pensar no escritor francês Francis Ponge, cujo livro *Le parti pris des choses* se volta a objetos banais em poemas em prosa. Ponge os descreve, dedica a eles a sua atenção, mas sempre tomando também a linguagem como *coisa* a ser explorada e destrinchada. É o que diz Lucia Castello Branco sobre ele:

Também terá sido em direção a um outro modo de significar que Francis Ponge desenvolveu o seu método de "tomar o partido das coisas", que, afinal, nada mais é que "levar em consideração as palavras". Para quem "as ideias decepcionam", é natural que se busque um outro método de pensar, que, no caso desse autor, é o do "partido das coisas". (CASTELLO BRANCO, 2011, p.40)

Assim, em Ponge, toma-se o partido das coisas, mas as palavras também são coisas: trata-se de uma poética do objeto. Nesse sentido, toma-se partido das palavras, porque as ideias decepcionam, no horizonte desse *outro modo de significar*. Em certa medida, é essa também a abordagem de Ângela: alternam-se textos que têm como título o objeto ao qual ela volta o seu olhar e outros que refletem sobre o fazer poético. Se a vida é “trágica ópera” em que todos os objetos se cruzam, a linguagem é a coreografia desse “balé fantástico”.

"Pegando a palavra". Pego a palavra e faço dela coisa.
Peguei a alegria e fiz dela como cristal brilhíssimo no ar. A alegria é um cristal. Nada precisa ter forma. Mas a coisa precisa estritamente dela para existir. (LISPECTOR, 2020b, p.123)

Mesmo falando do relógio, da caixa, das dunas de areia, ela tem sempre um olho voltado a essa palavra-coisa:

Ah, os areais do deserto do Saara me parecem longamente adormecidos, intransformáveis pelo passar dos dias e das noites. Se suas areias fossem brancas ou coloridas, elas teriam "fatos" e "acontecimentos", o que encurtaria o tempo. Mas da cor que são, nada acontece. E quando acontece, acontece um rígido cacto imóvel, grosso, intumescido, espinhento, eriçado, intratável. (LISPECTOR, 2020b, p. 121)

“Nada acontece” no olhar que Ângela dedica às dunas, como nada acontece na vida de Ângela, essa personagem que patina no nada da escrita. “Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance.” (LISPECTOR, 2020b, p.135), diz o Autor.

Ângela escolhe um tema — os objetos —, mas faz surgir deles o nada da escrita que é “o melhor personagem de um romance”. O Autor diz que “Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira.” (LISPECTOR, 2020b, p.113). Escrever como quem tece: também é assim que Clarice diz escrever, na crônica “Com fios de seda”:

Quase não li Henry James, que parece que é maravilhoso, segundo um amigo meu. Ele, Henry James, é hermético e claro. Citando James estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e *as coisas não são fáceis*. Leiam e releiam a citação. Aí está ela, traduzida por mim do inglês: “Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa — muito mais quando se trata de um homem de gênio — ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em *revelações*.” Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes.

Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda. (LISPECTOR, 1999a, p.194)

Uma escrita que está sempre à borda do desconhecido, que, como a de Ângela, em seu projeto do “livro das coisas”, desliza do objeto-coisa ao objeto-palavra:

Basta que se receba “com fios de seda”. A tecelã convida como quem oferta seu casulo: “Leiam e releiam a citação”. Não é preciso entender. Ler como quem escreve seria um modo de receber as entrelinhas. Sem que, para isso, seja necessário falsear um entendimento pleno. “Escrever as entrelinhas”, como quem lê, na abstração de uma isca lançada, a confiança de se deixar afetar. É como se, no ato de leitura, se anunciasse a concretude escrita da frase seguinte. (PANADÉS, 2017, p.120)

“A concretude escrita da frase seguinte”: é esse o horizonte de Ângela, o único, essa mulher que é só presente, mas que deixa a escrita continuar, no instante seguinte:

ÂNGELA. — Às vezes eu me coloco numa situação de ver um pouco antes de ver mesmo. Eu pressinto o instante que se segue e cadenciadamente minha respiração acompanha o ritmo do tempo. Eu que sinto antes de sentir. A harmonia é pressentir a próxima frase, o próximo som, a próxima visão. (LISPECTOR, 2020b, p.163)

E assim, com a sua poética das coisas, ela vai tecendo o fio contínuo da escrita e do seu abismo. O Autor é emaranhado nessas linhas de Ângela: ele se debate, mas esse movimento só serve para mantê-lo dentro da teia-escrita cada vez mais delirante da sua personagem. No final de um dos trechos desse último capítulo, ele diz ter desistido dela:

Ângela, não sei como te dizer e começar, sem te ferir. Mas eu não te aguento mais. Vou inventar depressa outra mulher. Uma que não seja mágica como você, uma em quem eu ande pisando terra e comendo carne. Quero mulher de verdade. Estou cansado de mentir. (LISPECTOR, 2020b, p. 144)

Ângela não é “mulher de verdade”: ela é mulher sem fatos e ensina o Autor a fabricar o fracasso da escrita. Fracasso que, quando ele diz “desistir” de Ângela, o narrador está, na verdade, acolhendo: “Estou exausto de Ângela. E de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro — voltarei quando puder.” (LISPECTOR, 2020b, p. 145)

Deixar em branco a página ou o resto do livro é o que faz Ângela, no seu interminável livro das coisas.

VOLTEI. É que a pungência de Ângela Pralini me chamou. Diante dela — como diante de uma "obra-prima" — sinto um quase intolerável aperto no coração, uma vontade de fugir da emoção. Sinto isso com filmes de Fellini.
O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar. (LISPECTOR, 2020b, p.146)

O Autor está apaixonado pelo processo de criação, pela encenação em que ele se coloca ao inventar Ângela, e ele não pode se impedir de voltar ao texto, mesmo que brevemente, apenas para permitir à sua personagem a morte que é o seu destino:

Quanto a mim, eu descobri a Morte.
Mas como?! morrer sem ter entendido?? Mas isto é de estarrecer! É indigno do ser humano não ser capaz de entender nada da vida. Sim. Mas misteriosamente a gente cumpre os rituais da vida. Ofereço a minha vida em homenagem a quem ou de quê. Quero dedicá-la, como quando se dedica um livro. Deus não mata ninguém. A pessoa é que se morre. (LISPECTOR, 2020b, p. 167)

Ângela quer dedicar a sua morte a alguém, “como quando se dedica um livro”, como Rodrigo S.M. diz “dedico-me” quando fala do livro que escreveu. Volta-se, aqui, ao ponto da visceralidade da escrita: sou *eu* quem escrevo, sou *eu* quem morro. E contudo isso acontece no nível do texto, dessa subjetividade em vertigem da modernidade, que encontra uma das suas formulações mais interessantes na pena de Maurice Blanchot:

Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, seja para se expor aos olhos de todos, à maneira de uma obra de arte, é talvez procurar sobreviver, mas por um suicídio perpétuo — morte total enquanto fragmentária. Escrever-se é parar de ser para se confiar a um hospedeiro — outrem, leitor — que, doravante, não terá, como encargo e como vida, nada senão a sua inexistência.¹⁴⁷
(BLANCHOT, 1980, p.105)

É quando o livro de Ângela começa a existir que ela começa a morrer: sobreviver, na obra, é o suicídio perpétuo de não parar de morrer no presente da escrita, o livro é esse anfitrião a que se confia o ser — como Ângela o é para o Autor:

Sou tão medrosa. Tenho medo de estar viva porque quem tem vida um dia morre. E o mundo me violenta. (...) Os suicidas muitas vezes se matam porque têm medo de morrer. Não suportam a tensão crescente da vida e da espera do pior — e se matam para se verem livres da ameaça.
(...) Não fazer nada pode ser ainda a solução.

¹⁴⁷ Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel — mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte — autrui, lecteur — qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence.

Iam confundir isto com suicídio mas é mera coincidência. Tem sentido correr tanto atrás da felicidade, será que basta ser feliz? Será que ser feliz é um estado de tolerância? (LISPECTOR, 2020b, p. 162)

“Não fazer nada pode ser ainda a solução”, porque apenas parando de escrever é possível escapar à contínua morte desse gesto febril. E, contudo, escrever já é o nada-fazer, como nos ensina Blanchot:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. Ou então, é o recurso de seu domínio, esse direito de intervir que conserva a mão que não escreve, a parte de si mesmo que pode sempre dizer não e que, quando necessário, recorre ao tempo, restaura o futuro. (BLANCHOT, 2011, p.18)

O eco daquilo que não pode cessar de falar: ao mesmo tempo que não se pode parar de escrever, não se pode escrever. Há sempre apenas o silêncio: a mão que está no controle é aquela que interrompe o gesto interminável. A imagem do eco é, inclusive, evocada pelo narrador para falar de Ângela:

AUTOR. — Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? Não é nada disso. O que é? O seguinte: eu só me ouço no eco repetido porque minha voz inicialmente se confunde comigo. (LISPECTOR, 2020b, p.115)

Escrever-se é, nesse sentido, um dar-se à morte perpétuo. Ângela é a escrita do Autor, o seu “eco repetido em sete cavernas até morrer”. Há, nessa imagem, tanto a inevitabilidade da escrita, do seu caráter incessante, como a tensão da subjetividade que nela se opera. A escrita, como a morte, sempre se afirma negativamente: o poema perdido, o livro que nunca será escrito: “AUTOR. — Perdi o Livro de Ângela, não sei onde deixei a vida dela.” (LISPECTOR, 2020b, p.172) .

O *eu*, o escritor, aparece nesse espaço tenso de negatividade, de vazio: para se afirmar, é preciso calar, apagar-se, morrer:

AUTOR. — Você — digo a qualquer pessoa — você é culpado das formigas que roerem minha boca destrocada pelo mecanismo da vida. Ângela não morre a morte porque já morre em vida: é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra de morte total em dias cotidianos. (LISPECTOR, 2020b, p. 158)

A “morte total” é a escrita, sobretudo a do livro, objeto limitado que não pode conter o infinito desse processo interminável:

A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato, substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é agora dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura. (BLANCHOT, 1997, p.305)

Clarice relata ter escrito, quando descobriu a vontade de escrever, através de Herman Hesse, uma “história interminável”, que ela acaba por rasgar. *Um sopro de vida*, de certa forma, repete essa tentativa ao colocar, no livro, o que há de interminável na escrita: escrever, no presente. No entanto, mesmo ali, o abismo caminha para a morte. Ainda segundo Blanchot, o escritor é mestre de tudo, menos daquele espaço limitado — o livro — que não precisa dele, uma vez escrito:

Agora a literatura dispensa o escritor: ela não é mais essa inspiração que trabalha, essa negação que se afirma, esse ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a minha consciência sem mim, passividade radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo do torpor. Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz. Tampouco é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer. (BLANCHOT, 1997, p.315-316)

A existência sem ser, a existência como eco da própria existência, encenado no texto, no abismo continuado da escrita. Nesses trechos finais do livro, a tensão da subjetividade se dissolve na quase-indiferenciação entre o Autor e Ângela, caminhando para essa “consciência sem eu” da literatura: “morte como impossibilidade de morrer.”

Há uma languidez nesse caminho. Em um trecho do Autor, em que ele está completamente invadido pelo estilo de Ângela, essa reticência se manifesta em um som:

Este som é simples. E tem a ver com o sopro vital. O som limita-se a ser apenas o seguinte: Ah...
Ah... a absoluta indiferença bondadosa e arguta... Ah... e é em direção a esse Ah que nós como numa respiração vamos com nosso Ah de encontro a Ele.
É uma questão de fôlego de sopro vital. (LISPECTOR, 2020b, p.151-152)

Esse som passa a ritmar o trecho do Autor, em que ele projeta todo o futuro inexistente em Deus: culminância do infinito da escrita, da criação:

E do futuro esperaremos conscientes a falta de sentido, uma liberdade no dizer, no sentir Ah...
 Felicidade se resume em sentir com alívio um Ah, então ergamos as nossas taças e modestamente brindemos um Ah a Deus.
 Se bem que me custe terminar dói tanto a despedida não é? Bem porque em mim dói Ah.
 Para que Deus?
 Por que não ficar sentada fumando e morrendo de fome Ah é porque você quer poder dizer Ah. (LISPECTOR, 2020b, p.153-154)

O *Ah* desliza entre som e nome, nesse aproximar-se da morte que “dói tanto”. Aproximando-se do fim, o jogo de deslizamento narrativo também derrapa: embora aqui quem fale seja o Autor, há uma concordância no gênero feminino “sentada”. Até então, a reflexão do trecho está toda voltada para o *eu* da enunciação: aqui, diferente de vários outros momentos do livro, o Autor não se dirige a Ângela diretamente — como, nas falas dela, ela não se dirige a ele, por não ter consciência da existência do seu criador. Assim, o “você” que se segue ao “Por que não ficar sentada morrendo de fome” soa menos como um apelo direto à personagem-criatura — o qual justificaria o feminino — do que como uma indefinição do sujeito, a qual complexifica os limites entre Autor e Ângela.

Trata-se de um momento estranhamente solitário para o Autor, justamente porque ele não se dirige a Ângela, nem faz referência a ela de forma explícita. A segunda pessoa aparece como no texto de Ângela, direcionada a qualquer um, a um Nada ou um Tudo — *it?* — que rege a escrita: “Eu te escrevo para que além da superfície íntima em que vivemos conheças o meu prolongado uivo de lobo nas montanhas.” (LISPECTOR, 2020b, p.154).

Esse trecho marca, pois, uma certa realização da aprendizagem do Autor. Ângela era seu empenho para lançar-se na ignorância do texto, “pensar entre parênteses” (LISPECTOR, 2020b, p. 157):

E eu não entendo o que você fala, Ângela, só entendo o que você pensa. Querer entender é das piores coisas que podiam me acontecer. Mas através de tua inocência estou aprendendo a não saber. Mas vivo em perigo. Não perigo de fatos mas em extremo... (LISPECTOR, 2020b, p.85)

A esse ponto do livro, o narrador parece ter, de fato, aprendido algo com a sua personagem. No entanto, como todo saber em abismo, o que se aprende é a própria hesitação,

é o Ah reiterado, esse som-sopro que quase não se escuta; é a consciência de que o canto-escrita se realiza até o silêncio:

Eu sou como as cigarras que explodem de tanto cantar. Quando é que explodirei? Que canto eu? Canto o esplendor de se morrer? Canto o meu amor que de tão vivo se estrebucha? Canto a feitiçaria no ar? Canto as moléculas do ar? (LISPECTOR, 2020b, p.154)

As cigarras explodem de tanto cantar, e a escrita caminha para a morte a cada passo. Em outro trecho, em um momento em que o Autor retoma uma certa discursividade — afastando-se, assim, da dicção de Ângela —, ele fala dessa ambiguidade entre o escrever e calar:

AUTOR. — Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgredir uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida. Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de "it". Será que eu já morri e não notei? Será que já não existo? Sinto que há um dedo que me aponta e me faz viver à beira da morte. Dedo de quem? (LISPECTOR, 2020b, p. 164-165)

“Não sei se é essa a lei que é transgredida”: afinal, o silêncio se mantém. O “grito de aleluia” que emerge dessa transgressão não o quebra, ele perpetua o “eco daquilo que não pode cessar de falar”. Para escutar o eco, é preciso calar, é preciso “viver à beira da morte”.

Nesse trecho, há também uma referência ao livro *Água viva*, de Clarice Lispector: o “it”. O “it” é, para Benedito Nunes “Esse neutro — o Deus da experiência de G.H., ‘atrás do pensamento’(...)” (NUNES, 1989, p.158):

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer. (LISPECTOR, 2020a, p.28)

Esse trecho poderia ter sido dito por Ângela: ela também demora a nascer, e nela nasce esse todo-neutro que não diz *eu*:

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "it". Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se.

É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. (LISPECTOR, 2020b, p.37)

Como quando Ângela diz ter escrito *A cidade sitiada* e “O ovo e a galinha”, essa menção ao it de *Água viva* coloca, novamente, Clarice na cena enunciativa da “tríplice estrela”. “Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em ‘ele’ ou ‘ela’: é desse deslizamento *eu-ele-ela* que se trata em *Um sopro de vida*. E o it ainda à espreita: esse elemento misterioso, entre o sujeito e a sua ausência.

No trecho final do livro, esse deslizamento se torna físico. Há uma espécie de didascalía, que descreve o distanciamento literal entre os dois personagens:

[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]

— Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

Recuo meu olhar minha câmara e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor — até que a perco de vista.

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

"Eu... eu... não. Não posso acabar."

Eu acho que... (LISPECTOR, 2020b, p. 174-175)

O Autor volta a ser mais um personagem, como Ângela, tendo sua fala introduzida por um travessão. E ela, Ângela, embora “fique pequena e desapareça”, aparece em um apelo final “Eu...eu....não. Não posso acabar.”. E não acaba: as reticências finais deixam abertas as veias desse texto, *pulsção* de vida, que caminha para o incerto da morte. *Eu acho que...* na escrita de Clarice, na morte, só é possível isso: achar que, sem chegar ao final da frase. É o saber em fracasso, no abismo da escrita presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação partiu de um interesse sobre a mulher que escreve em *Um sopro de vida* e *Emily L.* Essa encenação da escrita me levou a outras inquietações que aproximam as obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras: o tormento da escrita, a consciência agônica de ser na linguagem, o saber em fracasso. Foi na *mise en abyme* — mais como imagem do que como conceito — que encontrei, senão uma solução, uma teia de leitura.

E a teia, como nos ensina Clarice, por meio das palavras de Henry James, é dotada de uma sensibilidade ímpar:

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa — muito mais quando se trata de um homem de gênio — ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em *revelações*.” (LISPECTOR, 1999a, p.194)

A experiência é ilimitada: a de leitura, a de escrita, a de pesquisa. Mas é possível, construída a teia, apanhar as mais leves sugestões. Foi o que tentei fazer, com essas obras que, por não se darem a entender, precisam ser circuladas, recebidas: “Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda.” (LISPECTOR, 1999a, p.194). Assim, como a experiência nunca é completa, termino esta apanhando mais algumas sugestões dos textos de Clarice e Duras.

O conto “A escritora” diz muito do universo de tensões do feminino em Clarice. Ele se inicia com a descrição de uma mulher, com ênfase em características tipicamente femininas:

O busto grande, quadris largos, olhos castos, castanhos e sonhadores. Uma vez ou outra exclama. Disse com ar alegre, aflito, muito rápido para que não a ouvissem totalmente: acho que não podia ser escritora, sou tão... tão...! (LISPECTOR, 1999d, p.112)

Acho que não podia ser escritora, sou tão...tão... *mulher*? Clarice associa, aqui, sutilmente, a feminilidade a uma certa impossibilidade de escrita. E, contudo, ela escreve: “Um dia, escondida de si mesma, anotou no caderno de despesas algumas frases sobre o Pão de Açúcar. Só algumas palavras, ela era resumida.” (LISPECTOR, 1999d, p.112).

Escondida de si mesma: como no caso de Emily L., que não sabe quem escreve nela quando escreve, há, aqui, um afastamento exigido pela escrita. Um afastamento tão efetivo, ao

que parece, que essa escritora só pensa nesse texto muito tempo depois, e vai à procura do caderno de despesas.

Muito tempo depois, numa tarde em que estava só, lembrou-se que escrevera alguma coisa sobre alguma coisa — o Corcovado? o mar? Foi procurar o caderno de despesas. Por toda a casa. Móvel por móvel. Abria caixas de sapatos na esperança de ter sido tão misteriosa a ponto de guardar o escrito numa caixa de sapatos. Teria sido uma boa ideia. Aos poucos a sufocação crescia, ela passava a mão pela testa — agora era mais do que o caderno de despesas que ela procurava, não, exatamente o caderno de despesas, vejamos, paciência, procuremos de novo. O que estaria escrito no caderno? A esperança: o que teria ela escrito? Procuremos, é questão de força de vontade, é questão de ir e pegá-lo. Que desastre — dizia imóvel no meio da sala, sem direção, sem saber onde procurar, que desastre. Seus olhos estavam doces, o que estava fatalmente perdido pesava sobre o seu destino e a submetia: seus olhos estavam doces, castanhos. A sala, calma, à tarde. E em alguma parte havia uma coisa escrita. (...) Mas sua vida ordenada era exposta, tinha poucos esconderijos, era limpa. Na sua casa o único esconderijo era ela mesma. Mas que felicidade ter móveis, caixas onde encontrar por acaso. Tinha aonde procurar indefinidamente. (LISPECTOR, 1999d, p.112-113)

A coisa escrita, escondida, à espreita, perturba a ordem doméstica. Móveis são revirados nessa casa limpa, calma. Na procura desesperada, o caderno de despesas em que a mulher anotou passa a ser metonímia para essa própria escrita — “agora era mais do que o caderno de despesas que ela procurava, não, exatamente o caderno de despesas”. O caderno de despesas, elemento prosaico da vida de uma dona de casa, torna-se, aqui, mais do que: é a escrita, essa experiência tão radical que, para passar por ela, é preciso se esconder de si mesma, afastar-se até o ponto do esquecimento. E, contudo, ele é, ainda, exatamente o caderno de despesas; porque foi uma mulher, esta, que o escreveu. Essa escrita da mulher como, ao mesmo tempo, *mais do que e exatamente* banal lembra a mulher de Michelet, entre orgânico e transcendente, entre a simplicidade e o mistério.

Foi o que continuou a fazer uma vez ou outra através de vários anos. De vez em quando se lembrava do caderno de despesas num sobressalto de esperança. Até que, depois de vários outros anos, um dia ela disse: — Quando eu era mais moça, escrevia umas coisas. (LISPECTOR, 1999d, p.113)

O texto não é encontrado, mas o ritual de esperança instaura, na limpeza da casa, na sala calma, um pequeno desastre: a felicidade da procura. Esse ritual se torna, de certa forma, a própria escrita das mulheres que não escrevem — essas que, para Duras, eram suas parentes, como Emily L. Ela, tal qual a personagem dessa crônica, de fato, escreveram; mas apenas no espaço escorregadio da impossibilidade. Clarice e Duras também escrevem nesse limiar, lançando na linguagem o desastre dela, parentes dessas mulheres que não escrevem, porque

não podem, não devem; ou porque encontram, na procura do texto, uma felicidade ainda maior — como a outra, clandestina, da leitura adiada.

“Ela é as palavras que esqueci” (LISPECTOR, 2020b, p.62), diz o Autor sobre Ângela. “O único poema verdadeiro é aquele que desapareceu”, diz Emily L. Palavras esquecidas, o poema perdido, o texto que nunca houve escrito em um caderno de despesas: é esse silêncio que Clarice e Duras buscam, atormentadas, na própria escrita. Em *Escrever*, Duras diz:

Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor idéia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual.

Diante de nada. Diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível, terrível de ser subjugado. Acho que a pessoa que escreve não tem a idéia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido. (DURAS, 1994, p.19)

A aventura delas é essa: não há ideia para o livro, há a escrita. Mãos vazias deslizam sob a página vazia para nela abrir *o sonho nas entranhas do dia* que é a escrita. Repetir o gesto até ficar *diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível*. A aventura é conhecer esse mal secreto — da mulher, da casa, do texto —, o tormento sem fim que não cessa de começar a cada instante. Michelet escreve, em *A Feiticeira*:

Nem a cólera nem o orgulho a salvariam dessas seduções. O que a salva, é a imensidão do desejo. Nada lhe basta. Cada vida é limitada, impotente. Para trás, corcel, para trás, touro! Para trás a chama do pássaro. Para trás, frágeis criaturas, diante de quem sente necessidade do infinito.

Ela tem uma *vontade* de mulher. Vontade de quê? Do Todo, do Grande Todo universal.

Satã não previu isso, que não poderia saciá-la com nenhuma criatura.

O que ele não pode, não sei quem cujo nome não se sabe, o faz. Ante a esse desejo imenso, profundo, vasto como o oceano, ela sucumbe e adormece. Então, sem lembranças, sem ódio, nem pensamentos de vingança, inocente apesar de si, ela dorme sobre a pradaria, como qualquer outra teria feito, ovelha ou pomba, relaxada, satisfeita, ousa dizer amorosa.

Ela dormiu e sonhou. Que belo sonho! Como contá-lo? É que o monstro maravilhoso da vida universal nela mergulhou; que, agora, vida e morte, tudo estava em suas entranhas e que, ao preço de tantas dores, ela havia parido a Natureza. (MICHELET, 2023, p.45)

Ante a esse desejo imenso, profundo, vasto como o oceano, elas sucumbem e adormecem. O sonho é esse, a escrita que tudo abarca, por saber, a cada momento, que

poderia não existir. Sem lembranças, a mulher escreve. Essa criação não vem da inocência, mas da consciência agônica do impasse da escrita.

E elas precisaram dizer *elas* para chegar na minúcia do horror cotidiano (para olhar através do buraco da fechadura da cozinha). E elas precisaram dizer *elas* para atingir essa delicadeza da escrita esvaziada (olhar para o espelho com isenção de si mesmas). O feminino não é a única forma de chegar a essa escrita — do abismo, da ignorância; mas, em *Um sopro de vida* e *Emily L.*, é o caminho traçado pelas escritoras, o “direito de dizer” o impasse da escrita, em abismo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 24, n. 70, p. 285-292, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10508>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

BARBÉ-PETIT (Françoise), « D'Emily Brontë à Emily Dickinson à Emily L: Croisements entre “des femmes qui ne se ressemblent pas” », In: AMMOUR-MAYEUR Olivier; CHALONGE, Florence de; MÉVEL, Yann; RODGERS, Catherine (dir.). *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*. Classiques Garnier: Paris, 2019, p. 291-306.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: 1. Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

BORELLI, Olga. Nota introdutória. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A paixão segundo F.T. In: TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós: Llansol — A letra — Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia; SOBRAL, Ayanne Pricila Alves. *O que é a psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é a escrita feminina?* São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CASTELO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Des femmes, 1989.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CIXOUS, Hélène; FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. (entrevista com Hélène Cixous) In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta; Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

COHEN, Susan D. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras: Love, Legends, Language*. Londres: Macmillan, 1993.

COUSSEAU, Anne. La fabrique de La Vie matérielle. In: LOIGNON, Sylvie. (Org.) *Les archives de Marguerite Duras* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/ugaeditions/1033>. Acesso em: 8 abril 2022.

CULTURE, INA. Marguerite Duras dans "Apostrophes" | Archive INA. YouTube, 03 mar. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s--2miauRQ4&ab_channel=InaCulture. Acesso em: 11 de out. 2022.

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Volume I: os fascículos. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. London: Little, Brown and Company, 1960.

DURAS, Marguerite. Comme une poésie vivante. Entrevista cedida ao Journal Littéraire, 1987. In: BOGAERT, Sophie (org.) *Le dernier des métiers*, Entretiens 1962-1991. Paris: Éditions du Seuil, 2016, p.365-370.

DURAS, Marguerite. *Emily L*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. Évocation de Emily L. In: *Marguerite Duras, le ravissement de la parole* - Les Grandes Heures Ina. Paris: Radio France, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0OkOjH4YIb5lSwHkoThHS9>. Acesso em: 9 mar. 2023.

DURAS, Marguerite. *La pute de la côte normande*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Folio Gallimard, 1987.

DURAS, Marguerite. Le scandale que je suis. Entrevista cedida a Luce Perrot, 1988, TF1. In: BOGAERT, Sophie. *Le dernier des métiers*, Entretiens 1962-1991, édition du Seuil, 2016, p.371-383.

DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Tradução de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor; A doença da morte*. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Paris: Gallimard, 1992.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso*. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1974.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

FELMAN, Shoshana. *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

LES GOÛTS DES LIVRES, Entrevistador: Etienne Lalou. Entrevistada: Marguerite Duras. L'INA éclaire l'actu. Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/phz11012138/moderato-cantabile-de-marguerite-duras>. Acesso em: 15 out. 2022.

LABANCA, Maraíza. *Partitura*. Belo Horizonte: Cas'a edições, 2018.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Outros escritos* (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LINS, Álvaro. Experiências Várias: a Transbordante, a Incompleta e a Falhada. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*: organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.
- LISPECTOR, Clarice. Entrevista de Clarice Lispector por Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant'Anna e João Salgueiro realizada no Museu da Imagem e do Som (RJ) em 1976. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. Meio cômico, mas eficaz. In: NUNES, Aparecida Maria. (org.) *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. [Entrevista cedida a] Júlio Lerner. *Programa Panorama Especial, TV Cultura*, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=415s&ab_channel=TVCultura. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.
- LISPECTOR, Clarice. Receita de assassinato (de baratas). In: NUNES, Aparecida Maria. (org.) *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LOIGNON, Sylvie. A arte do implícito e do silêncio em *Moderato cantabile*. Prefácio. In: *Moderato cantabile*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.
- MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. Tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira. São Paulo: Alameda (No prelo).
- MOI, Toril. *Sexual/ textual Politics: Feminist Literary Theory*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *Água-viva*: instantes de saber. In: *Rapsódia*, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 75-88, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/151986>. Acesso em: 1 abr. 2023.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *O Amante* de Marguerite Duras ou o corpo cartográfico. In: *Anais do 1º Encontro de Estudos Românicos*. Belo Horizonte: FALE, 1988.

MOURÃO, Fernanda. A carta ao mundo. In: MOURÃO, Fernanda. (org.) *Esta é minha carta ao mundo: Sobre a tradução da Letter de Emily Dickinson*. Belo Horizonte: LABED/UFMG, 2013.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PANADÉS, Julia. *Ela, a criação: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois* / Julia Gomes Panadés. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2017.

PINTO, Aline Magalhães. Olhar a diferença-resistência do feminino, em busca da borda do nada. In: *Cerrados*, Brasília, n. 50, p. 185-203, dez. 2019.

ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.41, p. 198-206, março/maio 1999

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SEBASTIÃO, Alex Keine de Almeida. O manuscrito de *Um sopro de vida: imagens da letra*. In: O manuscrito de *Um sopro de vida: imagens da letra*. In: *Fólio- Revista de Letras*, [S. l.], v. 12, n. 2, 2021. DOI: 10.22481/folio.v12i2.7360. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/7360>. Acesso em: 22 maio. 2023.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. *A profetisa e o historiador: Sobre A Feiticeira* de Jules Michelet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção, organização e prefácio Tzvetan Todorov. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.