

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

**DANNIELLE REZENDE STARLING**

***A PALAVRA-BURACO:*  
BORDADURAS EM TORNO DA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Literatura e Psicanálise, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de mestre em Letras, elaborada sob orientação da Profa. Dra. Lucia Castello Branco.

**Belo Horizonte  
Março de 2009**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

D952.Ys-p Starling, Dannielle Rezende.  
A palavra-buraco [manuscrito] : bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras / Dannielle Rezende Starling. – 2009.  
104 f., enc.

Orientadora: Lúcia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.

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

Bibliografia: f. 100-104.

1. Duras, Marguerite, 1914-1996. Deslumbramento – Crítica e interpretação – Teses. 2. Duras, Marguerite, 1914-1996. Amor – Crítica e interpretação – Teses. 3. Duras, Marguerite, 1914-1996. Escrever – Crítica e interpretação – Teses. 4. Psicanálise e literatura – Teses. 5. Crítica literária feminina – Teses. 6. Mulheres – Linguagem – Teses. 6. Comunicação escrita – Teses. 7. Escritoras francesas – Crítica e interpretação – Teses. 8. Mulheres na literatura – Teses. 9. Amor na literatura – Teses. 10. Dor na literatura – Teses. 11. Espaço e tempo na literatura – Teses. I. Castello Branco, Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

A Lúcia, por ter me ensinado, com doçura, a bordar com as letras.

A Christian, porque com ele é possível escrever o amor.

A Ram Mandil, a quem carinhosamente apelidamos 'claro Mandil', por saber transmitir, com clareza, os pontos de interseção entre a literatura e a psicanálise.

A Ana Lucia Lutterbach Holk, por sua “mulher abismada” e por ter aceitado gentilmente participar da banca de avaliação desta dissertação.

A Ruth Silviano Brandão, pelas literaturas e as literaterras.

A Luciana, Erick e João pelas engrandecedoras discussões, pelas trocas de idéias e boas risadas.

A Paulo de Andrade, pela poesia inerente e por sua leitura atenta.

A Jeferson M. Pinto, pelo acolhimento, incentivo e leitura quando esse texto era ainda um projeto.

A Mário Lúcio Vieira da Silva, pela escuta do que se escreve e do que é impossível de se escrever.

A Sérgio Laia, responsável pela facilitação da compreensão e formalização de várias idéias presentes neste trabalho.

A Fernando Grossi, Ângela Diniz, Carolina Bellico e Isabela Campanário, pelo 'sinthoma' que nos uniu.

A Cris, Lis, Nina, amigos para sempre.

A Vera, amiga, parceira de consultório e de outras jornadas.

A meus pais, por me ensinarem o que fazer e o que não fazer.

Aos amigos do CMT, pelo incentivo e apoio.

Aos funcionários da Pós-graduação em Letras, pela atenção, organização e disponibilidade de sempre.

A Fapemig, pelo auxílio financeiro que tornou possível a realização dessa pesquisa.

## RESUMO

A vasta obra de Marguerite Duras, que transita entre a literatura e o cinema, entre relatos autobiográficos e ficção, expõe sua maneira de tratar a linguagem, através do que se pode nomear de escrita feminina, isto é, uma escrita que comporta e pressupõe a incompletude, as falhas, a falta de linearidade, os buracos e os vazios. A partir de três livros escolhidos – *O deslumbramento de Lol V. Stein*, *Amor* e *Escrever* – acompanha-se o procedimento dessa escritora em direção à depuração das palavras, à *palavra-buraco* – aquela que contem, mas também contamina todas as outras –, à letra, ao infinito literário. Tal qual o oleiro trabalha seu vaso, Duras tece, com sua escritura trançada com linhas de letras, suas bordaduras, na tentativa de bordejar e criar o vazio. Portanto, é sobre o vazio, a borda construída pela escritura ou, mais propriamente, pela escrita feminina de Duras, que se pretende aqui refletir.

## RESUME

Le vaste ouvrage de Marguerite Duras, qui se situe entre la littérature et le cinéma, entre les rapports autobiographiques et la fiction, montre sa façon de traiter la langue, la façon dont cela peut désigner l'écriture féminine, c'est-à-dire un écrit qui admet et présuppose l'incomplétude, les échecs, le manque de linéarité, les trous et les vides. À partir des trois livres choisis – *Le ravissement de Lol V. Stein, Amour et Écrire* – on accompagne la procédure de l'auteur vers l'apurement des mots, le *mot-trou* – ce qui contient, mais aussi contamine tous les autres – la lettre, l'infini littéraire. Tout comme un potier qui fabrique son pot, Duras tisse, avec son écriture tressé avec des lignes de lettres, de leur broderies, comme une tentative de border et de créer le vide. Alors, c'est sur le vide, le bord construit par l'écriture ou, plus précisément, par l'écriture féminine de Duras, qu'on veut réfléchir ici.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
I - DURAS: AMOR(DOR)DA ESCRITA	13
Escrever...	13
A literatura e a vida	15
A palavra amor existe	21
Duras: a escritura da dor	25
A literatura durasiana e a psicanálise: litorais	30
II - PASSO A LER: O FEMININO REVELADO	36
O que não se lê: a letra	36
Um longo percurso de extração	44
Lol: A palavra-buraco	46
Os efeitos de buraco	53
O buraco em Amor	56
Os efeitos de nomeação: o buraco	58
O feminino revelado pelo que não se lê	63
III - BORDADURAS: O VAZIO QUE SE ESCRIVE	68
Desdobramentos	72
A escrita não me abandonou, nunca	75
O paradoxo da sublimação	78
Tão longe, tão perto	85
O vazio que se escreve	88
O infinito literário	91
CONCLUSÃO	94
É tudo?	
Não. É não-tudo.	94
A escrita em desaparecimento	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

## INTRODUÇÃO

“A escrita é o desconhecido.

Antes de se escrever,  
nada se sabe do que vai escrever.

E em total lucidez.”

M. Duras, *Escrever*.

“A abordagem da leitura é, talvez, uma felicidade difícil, mas ler é o que há de mais fácil, liberdade sem trabalho, um puro Sim que se expande no imediato.”<sup>1</sup> – assim nos ensina Blanchot. Desconhecido, felicidade difícil, liberdade sem trabalho: sim, tudo isso se implica no encontro primeiro com uma escrita, com a leitura, e meu contato inicial com a obra de Marguerite Duras não foi diferente, ele se deu a partir de um grande encontro na pós-graduação da Universidade – esse espaço mediador e investigador –<sup>2</sup> entre a literatura, representada pela professora Lucia Castello Branco, e a psicanálise, representada pelo professor Jeferson Machado Pinto. Sempre quis e busquei a articulação entre esses dois campos, heterogêneos e instigantes, aos quais poderíamos chamar suplementares.

À época, investigávamos sobre o feminino e a letra, o *pas-à-ler* (“não a ler” ou “passo a ler”), e uma das autoras escolhidas para essa difícil tarefa foi Marguerite Duras, a partir do livro *O deslumbramento*.<sup>3</sup> Para falar sobre a autora e sua obra, foi convidado Paulo de Andrade, que, na ocasião, havia defendido sua tese de doutoramento sobre amor, escrita e tradução em Duras. Ele nos forneceu as primeiras pistas para ir ao encontro dessa escritora.

Rapidamente busquei *O deslumbramento* e o li avidamente. A forma como Duras exprimia a falta de palavras, a *palavra-buraco* – essa palavra que faltava e que, sem ela, todas as outras seriam contaminadas –, aparecia-me como uma luz que esclarecia, imediatamente, aquilo que Lacan repetiu várias vezes durante seu ensino: “o Outro falta”, “não existe Outro do Outro”, é “impossível dizer tudo porque algo escapa”. Essas frases, apesar de sempre presentes em toda minha formação, que se deu pelos caminhos da psicanálise, revelaram-se transparentes e de uma verdade tão intensa que me deixaram estarecida. Foi o meu primeiro arrebatamento!

---

<sup>1</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.196.

<sup>2</sup> Cf. MANDIL. *Literatura e psicanálise: modos de aproximação*, *Aletria*, p.45.

<sup>3</sup> Cf. DURAS. *O deslumbramento* (Le ravissement de Lol V. Stein).

Até então eu sabia muito pouco sobre o tanto que já se escrevera sobre Duras e sequer imaginava que o próprio Lacan lhe havia prestado uma homenagem. Tudo isso só fui descobrir quando resolvi escrever sobre Marguerite Duras, passar da leitura à escrita – *escrever a leitura*, como diria Barthes. A partir das discussões feitas durante o curso e com as leituras propostas, outras questões foram se apresentando, em especial sobre a letra, e a maneira como Duras conseguia manuseá-la, bordá-la; sobre o feminino em sua proximidade e intimidade com o vazio; e sobre a criação a partir do trabalho de Lacan em seu *Seminário*, livro 7, *Da criação ex nihilo*. Após as leituras e algumas reflexões, voltei a ler o romance e novamente fiquei aturdida. Foi meu segundo arrebatamento.

Lancei-me, então, à leitura de diversos livros da escritora e outros sobre sua obra. Nesse momento, tive acesso à tese de Paulo de Andrade, que trazia a tradução de *Amor*, livro de Marguerite Duras ainda inédito no Brasil. Este livro convocava ainda outra leitura – mais uma vez, de um texto lacaniano: “Lituraterra”.

No livro *Amor*, as noções de subtração ao ponto da letra, de desestabilização das relações sintáticas/gramaticais, da letra como marca, rasura, litoral, interposta entre significante e significado, amplamente desenvolvidas por Lacan no referido texto, ficaram mais claras. Dessa forma, pude experienciar o que Freud já havia dito sobre os artistas: que eles precediam algumas descobertas teóricas. Lacan, apesar de concordar com Freud sob este aspecto, fazia a essa observação ainda duas ressalvas: a primeira seria que, enquanto o teórico tece suas elaborações sabendo a que serve, o artista nem sempre sabe a descoberta que fez. Já a segunda, específica à psicanálise, adverte que o saber não autoriza ao psicanalista “bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho”.<sup>4</sup>

No percurso pelos livros de Duras, suas passagens pela letra, pela *palavra-buraco*, pelo amor e pela dor, pelo vazio, ficou claro que sua escrita não era uma escrita comum: havia certa particularidade que a atravessava e atraía tantos estudiosos da literatura, da psicanálise, da filosofia (como, por exemplo Lacan, Kristeva, Foucault, entre outros). Não seria pelo fato de se tratar de uma escrita de fruição, de gozo, para além do princípio do prazer, que coloca em crise a relação com a linguagem?<sup>5</sup> Uma *escrita feminina*? Enveredei, pois, pela leitura do *Seminário*, livro 20, bem como pelo livro de Lucia Castello Branco, *A traição de Penélope*, que formaliza esse conceito. Descobri-me, então, diante de um emaranhado de traços e fios que convocavam à bordadura, esse ofício tão feminino de

---

<sup>4</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.200.

<sup>5</sup> Cf. BARTHES. *O prazer do texto*.



construir bordas que criam e contêm o vazio do qual se ocupara Duras durante vários anos de sua vida. Somava-se a essa descoberta o fato de eu estar abordando uma escritora, uma artista, para quem o vazio é, antes de tudo, centro e inspiração para criação da obra, conforme nos ensinam Lacan e Blanchot. Uma vez mais fui arrebatada!

Portanto, para alcançar a obra de Duras em toda sua complexidade, eu precisaria, necessariamente, abordar e fazer borda ao vazio. Seja o vazio da memória, que traz em seu próprio modo de funcionamento as lacunas, a descontinuidade, os brancos – seja o vazio da Coisa (*Das Ding*) originária, que se mantém, apesar de todos os esforços que fazemos para obturá-lo, mas a que os artistas dão outro tratamento: a sublimação –, seja, ainda, o vazio do feminino, situado para além do registro fálico, que comporta um gozo Outro, suplementar, pois A Mulher sabe-se faltosa e infinita e, daí, goza. Ou, mais ainda, o vazio do amor, incompleto, não-equivalente, essa “palavra com um buraco no meio” e o vazio da escrita, feita de letras, de traços, “compostos de retas e curvas”, que o contornam.

No entanto, restava um problema, o mais difícil de todos: como falar do vazio, da falta de palavras, do indizível, do inominável, da falta de representação a partir da escrita, das palavras, mecanismos estes próprios da representação? A partir desse impasse, adveio, inicialmente, a angústia, e depois a frustração, para logo em seguida dar espaço à conformação e à aceitação dos limites impostos pela linguagem, e à constatação de que o Real só seria tocado em suas bordas, pois só é possível acessá-lo pelo registro simbólico, “tornando-o matéria de linguagem”.<sup>6</sup> Outros já haviam tentado esse feito, abordar e bordejar o Real, e foram bem sucedidos. Por que, então, recuar?

Portanto, tentei criar um procedimento aos moldes durasianos, de forma que, tal como os textos dessa escritora, que se dobram sobre si mesmos, retornam, repetem, se esgarçam e acabam por decomporem-se em letras, silêncios, vazios, o meu pudesse acompanhar esse movimento e aproximar-se do Real, do vazio da Coisa. Para esse trabalho, três livros de Marguerite Duras foram escolhidos: *O deslumbramento* (*Le ravissement de Lol V. Stein*), representando o primeiro encontro com a *palavra-buraco*, o momento em que a escritora começa a se deparar com alguns brancos e rupturas; *Amor*, espécie de reescritura do *Deslumbramento*, para retratar o método de escritura que segue, segundo Blanchot, rumo ao seu desaparecimento, ao ponto mínimo, ao limite para continuar sendo chamada escrita, e *Escrever*, uma espécie de livro-diário onde Duras deposita sua experiência e sentimentos, como amor e dor, desespero, destruição e salvação,

---

<sup>6</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.86.

que estão intimamente relacionados ao ato e ao significado de escrever em sua vida. Esse livro nos acompanhará e servirá como um oráculo, desvendando, ao mesmo tempo em que vela, os enigmas da escrita.

Embora saibamos que em todos os romances de Duras sempre encontraremos fragmentos, referências a outros livros escritos pela autora, os dois primeiros livros citados acima são de especial importância, uma vez que, colocando-os lado a lado, fazendo-se uma leitura conjunta, ou talvez na sequência (apesar de não terem sido escritos em continuidade), permitem-nos acompanhar todos os procedimentos referidos anteriormente, a saber: a decantação e o esgarçamento da linguagem em direção à letra, a ruína das palavras, da história, e a presença, cada vez mais importante e insistente, dos silêncios e vazios.

O livro *Amor*, também revela, em sua escrita, uma perigosa aproximação ao vazio e impõe à escritora, após seu término, dez anos de intervalo e “fuga no cinema”.<sup>7</sup> A despeito desse fato, a escritura desse livro é um momento de grande liberdade da escritora e da linguagem, que se permitem ir além, ultrapassar os limites, como S. Thala: seguindo ainda para depois das margens do rio.

Assim, o texto que aqui se apresenta, fruto de um intenso trabalho de depuração, de extração, é, também ele, circular, incompleto e infinito. É difícil delimitar um começo e um fim, pois esses dois pontos acabam se encontrando num texto que retorna, repete e avança, na tentativa de contornar, de bordejar os vazios das terras distantes: a liturterra de Duras. Talvez, para essa jornada, pudéssemos pegar de empréstimo o título de um dos contos de Jorge Luis Borges, “Ruínas circulares”, não apenas por percebermos na obra de Duras um livro dentro de outro livro (e assim sucessivamente, como nas figuras em abismo – *mise-en-abyme*), mas também por tratar-se aqui de trabalhar com os restos, com a *littura*, com as ruínas sempre além, “a uma volta da linguagem”.

Dessa forma, no primeiro capítulo, abordo, sobretudo, alguns traços biografemáticos<sup>8</sup> da vida da autora, incluindo os aspectos que a própria escritora revela em seus livros e que reproduz, em um ambiente artificial, conforme explica Badiou,<sup>9</sup> situações de perdas, dores, sofrimento. Esse procedimento da autora de trazer recortes, passagens e fatos de sua vida privada aos livros parece fazer parte de um movimento de torção que converte impotência

---

<sup>7</sup> LABELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.215.

<sup>8</sup> Mais adiante trataremos melhor desse conceito criado por Roland Barthes em seu livro *Sade, Fourier e Loiola*.

<sup>9</sup> BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p.239.

em impossibilidade. E a impossibilidade, neste caso é, justamente, não ser possível recuperar o que foi perdido, apenas recriá-lo. É isso que Duras faz: recria o vazio.

Além de seus próprios livros, dos quais Duras diz dispensarem mais biografias, opto por utilizar, ainda, relatos da vida da autora feitos por outras pessoas, sejam elas próximas, como seu amante, sejam biógrafos de fato. Isso se justifica não para se compreender melhor a autora – pois penso que, tal como Lol, Duras não se quer compreendida –, ou para psicologizar sua obra, mas, sobretudo, para investigar que outros destinos, para além da escrita, Duras deu ao seu gozo e qual a utilidade e os efeitos da escrita no tratamento desse gozo.

No primeiro capítulo, tento, ainda, estabelecer as *litoralidades* (ou seriam literalidades?) entre a obra de Marguerite Duras e a psicanálise, a partir das perspectivas freudianas e lacanianas.

No segundo capítulo, desenvolvo e aprofundo alguns conceitos psicanalíticos importantes para a leitura de Duras, investigando sobre o feminino, o que dele se dá a ler e o que permanece velado. Assim, torna-se necessário abordar a letra e sua distinção do significante. Com essa finalidade, fez-se imprescindível a passagem pelo conto de Edgar Allan Poe, bem como pelo texto laciano sobre a “carta roubada”. Busco, ainda, estabelecer certa distinção entre furo, buraco e vazio, palavras que, de tanto serem repetidas, desgastaram-se ao longo deste trabalho e, às vezes, me soam estranhas, como se o sentido quisesse se perder.

Os romances de Duras são aqui retomados e lidos sob a perspectiva da letra, do feminino, do buraco, da escritura e, então, entendemos o porquê do grande interesse dos psicanalistas pela obra dessa escritora.

Lacan foi contemporâneo de Duras e teve em suas mãos o livro do *arrebatamento*. Ele próprio ficou arrebatado. Chegou a interpelar pessoalmente a escritora, indagando sobre a origem da personagem Lol, que muito o instigara, porque expunha, em seu funcionamento, o que ele próprio, no *Seminário*, livro 11, havia trabalhado, a saber, “a esquizo do olho e do olhar”. Ficou surpreendido ao escutar da boca da escritora que ela não sabia lhe dizer de onde lhe surgira Lol. Portanto, em 1965, Lacan lhe presta uma homenagem. Em primeiro lugar, porque ela descobrira, por seu próprio caminho, o que a

psicanálise ensinava e, segundo, porque ela evidenciava que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente”.<sup>10</sup>

A partir daí, vários foram os psicanalistas que enveredaram pelos descaminhos de Lol ou de outros personagens dos vários livros (mais de oitenta títulos entre livros, roteiros de cinema e peças de teatro) escritos por essa autora, o que demonstra as infinitas leituras e efeitos que elas provocam. Por isso também achei interessante passar por eles, pelos leitores, e pelos efeitos sofridos com a leitura, mas, sem deixar de lado, é claro, os efeitos da escritura sobre a própria escritora, pois sem ela Duras “teria se tornado uma alcoólatra incurável”,<sup>11</sup> ou ficaria presa, eternamente, no buraco, porque de lá “só a escrita poderia nos salvar”.<sup>12</sup>

Nesse percurso, o feminino foi sendo revelado (e re-velado). Porém, o curioso é que não era possível lê-lo facilmente, uma vez que ele se situa no *para além* da linguagem, no intervalo da língua e quiçá fora dela, nos silêncios, nos vazios. O feminino, assim como *A Mulher*, só se dá a ver contingencialmente, na própria escritura. É o que tentarei demonstrar.

É no terceiro capítulo que se dá o encontro com o vazio, que, por ser sem substância, moldável e reversível, adquire diversos nomes. A princípio, o reconheceremos pelo nome de *A Coisa (Das Ding)*, conforme trabalhado por Lacan em seu *Seminário*, livro 7, ou seja, um *nihil*, um *nada* do qual todos padecemos. Esse vazio original, estrutural e estruturante, estaria no centro da criação, seria sua fonte eterna, sua inspiração. É nesse ponto que tento responder à pergunta lançada, ainda no projeto, sobre o fato de Duras, com sua escritura, bordar, contornar e, assim, expor o vazio de *Das Ding*.

Outro nome atribuído ao vazio é *A mulher*, significante faltoso, que não encontra representação no inconsciente e que revela, por sua vez, a inexistência da relação sexual. Um dos desdobramentos desse significante, ao longo do capítulo, será *o feminino*, mais propriamente, *a escrita feminina* (d’*A Mulher*), essa escrita da (in)significância, que apresenta um Gozo Outro, suplementar, para além da linguagem.

A *solidão* é mais um nome que surge para o vazio, dessa vez inserido, principalmente, no campo literário. Tanto Duras quanto Blanchot se aventuraram por ela e escreveram sobre sua importância para realização da obra. É só a partir da solidão, de uma

---

<sup>10</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.200.

<sup>11</sup> DURAS. *Escrever*, p.21.

<sup>12</sup> DURAS. *Escrever*, p.19.

*solidão essencial*,<sup>13</sup> ou seja, da “solidão da obra”, que escrever torna-se possível. Segundo Duras: “a solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz (...)”.<sup>14</sup> Sobre essa palavra substituta e sua importância, Duras deu seu testemunho em *Escrever*, livro essencial à minha elaboração acerca da aproximação proposta entre o vazio e a solidão.

A multiplicidade de nomes atribuídos ao vazio, sua dificuldade de apreensão ajudam a preservar sua intimidade, sua obscuridade, seu enigma. A maneira como me aventurei a abordá-lo, portanto, foi via escritura, mais propriamente via a escrita particular de uma artista: Marguerite Duras. Sobre esse aspecto, cabe ainda observar um ponto: são os escritores que escrevem o vazio, ou ele que insiste em escrever a si mesmo? Essa é uma das questões trabalhadas neste capítulo.

Ainda na direção de apreender o vazio, de abordá-lo em suas possibilidades, e examinar suas inserções na obra durasiana, desenvolvo, suportada pelos textos freudianos e lacanianos, a noção de *sublimação*. Para mim, neste momento, muito mais importante que a articulação da sublimação aos “destinos felizes” da pulsão – que longe estão de significar uma saída para a felicidade –, está sua proximidade e intimidade com o vazio, com *Das Ding*. É isso que tento avaliar, tanto do lado da escritora, quanto da parte do leitor de suas obras.

E, quanto ao infinito (este outro nome do vazio), aquele que chamamos com Blanchot de *infinito literário*, ou *Aleph*, poderá ser lido ao longo de todo o percurso deste trabalho, porque é lá que está a literatura, é lá que estão o mundo e o livro, refletidos um no outro. É lá também que encontramos o impossível de onde a escritora retira sua obra.

Tentar conter o vazio nas palavras, no traço da letra, este foi o trabalho de Marguerite Duras que procurei, com estas bordaduras, acompanhar.

---

<sup>13</sup> Abordaremos mais adiante o conceito desenvolvido por Blanchot em seu livro *O espaço literário*: “solidão essencial”.

<sup>14</sup> DURAS. *Escrever*, p.14.

**I**  
**DURAS: AMOR(DOR)DA ESCRITA**

**Escrever...**

Escrever.  
Não posso.  
Ninguém pode.  
É preciso dizer: não se pode.  
E se escreve.  
M. Duras, *Escrever*

Marguerite Duras, escritora, reescritora.

Duras segue o ditado de que se escreve apenas um livro no intervalo de uma vida. Os outros, que porventura existam, são reescrituras daquele primeiro. Afirma sobre sua escrita: “Essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca.”.<sup>15</sup> Com esta frase, Duras aponta para a grande importância desse ofício em sua vida, pois a escrita era sua “razão de ser”,<sup>16</sup> seu fio de Ariadne que a guiava salvando-a do “fundo de um buraco, de uma solidão quase total”.<sup>17</sup>

Portanto, percorramos esse fio, ou, se preferirmos, essa banda de Möebius, sem começo nem fim, sem dentro ou fora, eterno retorno ao mesmo, movimento próprio já delineado na escritura de Duras, que nos aponta o caminho a traçar. Aprendamos com esta autora o caminho da reescritura, não para buscar a verdade por trás da ficção, como propõem as biografias, pois “não há nada de verdadeiro no real, diz Duras, nada”,<sup>18</sup> mas para compor “biografemas”, que são, segundo Barthes,

pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples “plural de encantos”. A vida não como destino ou epopéia, mas como texto romanesco, “um canto descontínuo de amabilidades”.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> DURAS. *Escrever*, p.15.

<sup>16</sup> DURAS. *Escrever*, p.18.

<sup>17</sup> DURAS. *Escrever*, p.19.

<sup>18</sup> LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.183.

<sup>19</sup> PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: o saber com sabor*, p.9-10.

Sobre a proposta da escrita de uma possível biografia, Duras haveria dito com um sorriso irônico: “O que vou fazer com uma biografia escrita a meu respeito? Meus livros deveriam bastar”.<sup>20</sup> Portanto, não se pretende aqui ser biográfico, mas “ser bio”, como diria Clarice Lispector,<sup>21</sup> sublinhando aquilo que, da vida, marcou o trajeto da escrita percorrido por Marguerite Duras.

Muito já foi dito e escrito sobre essa importante autora francesa do século XX, inclusive pela própria Duras. E nós, tecendo as bordaduras nesse vazio que se escreve, em torno do qual um ponto sempre permanece opaco, guardando no enigma a grandiosidade da obra e dessa autora, também reescreveremos, pisando sobre os pés daquela que nos precedeu e deixou suas marcas. É na reescritura da história, na escrita da memória dessa autora, que tentaremos encontrar o sujeito que se manifesta, segundo Lacan, no lapso entre um significante e outro, nesse espaço vazio e evanescente de um momento.

Reescrever, bordar, tecer margens em torno do vazio daquilo que já não está lá, mas que foi um dia, e deixou suas marcas, os sulcos profundos na vida de Marguerite Duras. Esse é o procedimento durasiano em sua escritura da memória, tal como um *mise-en-abyme*, figura que se desdobra nela mesma em direção ao infinito, a um ponto, um traço mais além. Trata-se de uma escrita sem começo nem fim, presa nela mesma, insistente, por onde a autora se extravia, já que, como diria Blanchot,

o lugar do extravio ignora a linha reta; nele não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido (...).<sup>22</sup>

Esse é o destino dessa mulher labiríntica que se chamou Duras, “destinada à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa que sua vida”.<sup>23</sup> Marguerite Duras traz em sua escrita este movimento, escreve, reescreve, sobram restos, talvez traços, palavras (letras?)... que nos remetem a um núcleo, a um centro, ou seria a um buraco? Aquela “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

---

<sup>20</sup> LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.12.

<sup>21</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p.7.

<sup>22</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.137.

<sup>23</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.137.

possível fazê-la ressoar”.<sup>24</sup> Que ressoe, pois, sua história, porém sem nos esquecermos que o vazio é próprio do processo da memória, e que o instrumento, por excelência, que possuímos para acessar esse vazio, a ausência, é a linguagem. Só ela possibilita nos aproximarmos dele, tocá-lo, bordejá-lo sem, contudo, encobri-lo.

O que seria a memória senão uma reconstrução pela linguagem daquele espaço vazio, da ausência do que *já foi um dia*? A memória trata de uma construção do sujeito que tenta, por esse ato, reviver o desaparecido, recuperá-lo. E, por que não dizer, elaborá-lo? Não foi sem qualquer razão que, em sua visita ao psicanalista, num momento de grande angústia, Marguerite Duras foi rapidamente dispensada com a seguinte recomendação: “A solução para senhora é escrever”.<sup>25</sup> A escrita foi o tratamento encontrado por Duras para o ato de enfrentar, não simplesmente as lacunas da memória, mas, principalmente, tentar apreender a “coisa” significada “que escapa no ato mesmo de significar”.<sup>26</sup> E assim fez: com a escrita suportou as dores e enfrentou os amores. Escreveu muito, mais de 80 títulos, entre livros, roteiros de cinema, peças para teatros. E em todos nós nos deparamos com o movimento próprio dessa escrita da memória, qual seja, o bordejamento, o contorno de um furo, de um vazio, onde habita o ímpeto criador.

## **A literatura e a vida**

A escrita vem como o vento, nua, é de tinta,  
a escrita, e passa como mais nada passa na  
vida, nada, exceto ela, a vida.  
M. Duras, *Escrever*.

Marguerite nem sempre foi Duras. Antes era Donnadiou. Nasceu num oriente distante, num “sul longínquo”<sup>27</sup> chamado Vietnam, no subúrbio de Saigon, cercado pelo rio Mekong que marcou sulcos eternos na vida da escritora. O lugar era colônia francesa no início do século XX. Marguerite era filha de professores, o pai era matemático, Émile Donnadiou, e a mãe professora primária, Marie Donnadiou. Teve mais dois irmãos, Paul e

---

<sup>24</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

<sup>25</sup> LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.162.

<sup>26</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.32.

<sup>27</sup> Significado do nome *Vietnam*.



Pierre, que sempre lhe despertaram emoções muito diversas, amor, ódio, inveja. Tudo isso leremos, mais ou menos claramente, em seus textos.

É na Conchinchina de sua infância que serão encenados vários de seus romances, senão todos, pelo menos os mais importantes e marcantes de sua carreira. É sob o sol, às margens do rio, ou próximo do mar do oriente, que será possível imaginar S. Thala, cidade que cerca alguns de seus escritos sem nunca “estar lá”,<sup>28</sup> não em um lugar preciso, porém em todos os lugares. Como a própria escritora afirma em *Amor*, “aqui é S. Talah, até o rio”.<sup>29</sup> E acrescenta: “depois do rio é ainda S. Talah”. Se, no nome da cidade, escutamos o estalar de “thalassa”, que significa *mar*, em grego, também poderíamos, numa licença poética, aproximar esse nome do português, no qual escutaríamos que algo “está lá”. Quem “está lá”? Duras? Lol V.? Amor? A escrita? Somos, portanto, convidados pela leitura a entrar no mundo de Duras, onde a escritora é evanescente, está em todo lugar e em lugar algum, não se deixa captar completamente. Percorrer suas idas e vindas, seguindo o que poderíamos chamar com Blanchot de “exigência da obra”, sobre a qual o autor diz:

A essa exigência chamemo-la então pintura, chamemo-la obra ou arte, mas assim chamá-la não nos revela de onde ela tira sua autoridade, nem por que essa “autoridade” nada pede àquele que a suporta, atraindo-o todo e abandonando-o todo, exigindo dele mais do que pode ser exigido por qualquer moral, de qualquer homem, e ao mesmo tempo não o obriga a nada, não se relaciona com ele embora o solicite para sustentar essa relação – e assim o atormenta e agita com uma alegria desmedida.<sup>30</sup>

Marguerite sempre fora atormentada por essa exigência, sabia que apenas ela poderia salvá-la e, por isso, escreve: “Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar”.<sup>31</sup> Estava perdida, para sempre, tal qual Goethe em sua conversa com o demônio, quando inicia sua escrita, “Pois bem, agora você está perdido.” – “Devo então parar?” – “Não, se você parar estará perdido”.<sup>32</sup> Duras também se perdeu.

---

<sup>28</sup> Fazendo certo jogo por homofonia com o significante, podemos ouvir em *S. Thala*, em português, o “está lá”.

<sup>29</sup> DURAS. *Amor*. In: ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução* em Marguerite Duras, p.40-41.

<sup>30</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.43.

<sup>31</sup> DURAS. *Escrever*, p.19.

<sup>32</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.43.

A mãe, Marie, nunca a quisera escritora, essa era sua vergonha, e isso a dirá sempre. Desta nunca receberá o reconhecimento. Já o pai não esteve presente: morreu ainda em sua infância. No lugar de sua ausência, deixa apenas uma marca, a terra (litureira?), que virá compor o nome de escritora: Duras. É nesta região da França, Duras, “fortaleza nesse lugar”,<sup>33</sup> à margem do mar, que jaz o pai ao lado da primeira esposa. Essa terra Marguerite conhecerá apenas na sua juventude.

Durante vários anos, resignada ao desejo materno, mortifica seu próprio desejo de escrita, o qual só retoma em ocasião de intenso horror mundial, ao final da Segunda Grande Guerra. Nesse período também sofre uma importante perda: seu primeiro filho, morto durante o parto. A palavra falta-lhe nesse momento, a dor a invade ainda mais profundamente. É nessas circunstâncias, cujas palavras serão sempre insuficientes para representar o doloroso real vivido, que Duras iniciará sua escrita. E, certamente, as marcas dessa época se farão notar para sempre nesse seu ofício, seja em sua escrita do vazio, da falta de representação, na sua fidelidade à dor, seja na *palavra-buraco* que contamina todas as outras, deixando o silêncio, o grito preso na garganta.

Já contava com 29 anos quando escreveu seu primeiro romance, *Les impudentes*, em 1943. A partir daí sua produção foi volumosa e intensa. Já nesse primeiro livro percebe-se, na tessitura da história, que Duras transita entre relatos autobiográficos e ficção, sendo, por vezes, difícil delimitar a fronteira entre eles, pois que a escritora leva ao extremo o formulado por Barthes sobre o processo da escrita:

Escrever é hoje se fazer centro do processo da fala, é efetuar a escrita afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afecção, é deixar o escritor no interior da escrita, não a título de sujeito psicológico, mas a título de agente da ação.<sup>34</sup>

Esse movimento é bastante perceptível em suas obras posteriores, seja em *Uma barragem contra o Pacífico*, livro que recupera, em parte, a saga de sua mãe para deter a invasão do mar em suas terras distantes, seja em *A vida tranquila*, escrito após a morte de seu irmão Paul, e que traz marcas dessa perda, seja ainda em *O vice-cônsul*, que recupera algumas pessoas e fantasias presentes na sua infância, vivida na Indochina. Ou mesmo nos livros posteriores e bastante aclamados como *O amante*, *A dor*, *O deslumbramento*, algo de sua história é tecida junto com os aspectos ficcionais. Em cada um de seus livros é possível

---

<sup>33</sup> Significado do nome em língua occitana. LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.68.

<sup>34</sup> BARTHES. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*, p.24.

percebermos traços de memória, certa coincidência entre o *eu* e o *ele*, entre a personagem e a autora. Esse é, sem dúvida, um dos encantos de sua vasta obra, que nos seduz e nos confunde entre os restos das ruínas da lembrança e a ficção.

Certamente esses não são efeitos casuais, mas provocados por essa autora de modo insistente em seu procedimento de escrita, que a expõe e a traveste ao mesmo tempo, restando o enigma, que lança o leitor desavisado à busca da verdade, num caminho em que fatalmente se perderá. Talvez seja por isso, por esse efeito de leitura, que várias tentativas de biografias foram feitas, em busca de revelar a autora, mas o que fizeram foi, ao pé da letra, (re)velar, velar mais um pouco aquilo que já era suficientemente nebuloso. E alguns mistérios permanecem.

Estamos de volta ao terreno da memória, mas, sobretudo, àquele da autonomia, da liberdade da obra, que já não pertence ao artista, mas lhe é independente, mesmo tendo no artista aquilo que a vincula ao mundo. Como diria Blanchot sobre a escrita de Proust, cujos ecos são percebidos na escrita de Duras,

Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga “EU”, não é mais Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta.<sup>35</sup>

Ora, se a escrita memorialista tradicional pretende ser um retrato fiel do passado, trazendo as recordações de maneira intacta, completando as lacunas deixadas pelo tempo, não é essa escrita que nos interessa. Aqui se adota a concepção da memória como um duplo gesto, ou seja, a memória que contempla o esquecimento e tece em seu entorno as malhas da fantasia. A memória não é estática e precisa. Ao contrário, está sempre em construção, pois,

se o que resta do vivido são apenas traços, inscrições, e se o esquecimento se incumbiu de apagar as sucessivas escritas (...), recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, edificar os traços que restaram.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.21.

<sup>36</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.38.

É este o paradigma da escrita durasiana. E esse movimento vai se intensificando ao longo de sua trajetória em direção ao que poderíamos chamar de “decantação da escrita”, seu caminho rumo ao mínimo necessário, ao resto e, por vezes, ao silêncio, ao vazio de palavras. Se, no início, seus livros seguem a ordem prosaica, demonstram certa unidade, linearidade, e a memória ainda está preservada, no decorrer de sua escritura esse movimento vai se desgastando, a visão torna-se mais turva e, da memória, ficam as ruínas. A escrita mostra-se mais corroída, árida, perde sua unidade e as interrupções, os silêncios são mais constantes. Assim, a imagem é convocada ao texto, uma vez que as palavras são insuficientes.

É no ano de 1958, quando receberá a visita de Alain Resnais, que se dará sua inserção formal no mundo das imagens, do cinema. Em menos de 15 dias escreve o roteiro de *Hiroshima mon amour*, escrita que julgava impossível, pois só lhe restava o silêncio diante do horror por que se passou. É disso que trata essa obra, da impossibilidade: “Tudo que podemos falar é da impossibilidade de falar de Hiroshima”.<sup>37</sup> Assim, o caminho escolhido para revelar essa impossibilidade é, precisamente, o amor – relação amorosa sempre impossível. Talvez a isso se devam os nomes cuidadosamente escolhidos da localização *Hiroshima-Nevers* (na qual podemos ler Hiroshima-Nunca mais), ou mesmo perceber a marca do “*Nevers*”(nunca) na relação amorosa para sempre perdida. Para isso a escrita é insuficiente e as imagens são chamadas a falar.

Diz-se aqui “falar” no sentido literal, pois, em seu cinema, Duras propõe certa legibilidade e presença constante da voz, da narrativa, fazendo de seu filme uma “escritura do cinema”, conforme explica César Guimarães,<sup>38</sup> a voz autônoma em relação à imagem “mostrando o que o olho não vê”. Se esse roteiro para o cinema aborda o horror e as dores da guerra, sua impossibilidade de falar algo, isso é sentido no cinema, no qual Duras preserva a “concisão, o silêncio, ou a representação propositadamente *posada*”.<sup>39</sup> Nossa rápida passagem pelo cinema se faz, pois, necessária, principalmente porque este foi um dos tratamentos dado pela autora à sua escrita, e que influenciou toda sua obra posterior.

Em um dos livros escolhidos como objeto desta dissertação, *Amor*, é impressionante a força da imagem na construção da escrita. Esse texto, escrito em 1971, é uma espécie de reescritura do seu aclamado sucesso *O deslumbramento*, escrito em 1964, e amplamente reconhecido pelo público, pelos críticos, teóricos e psicanalistas.

---

<sup>37</sup> DURAS. *Hiroshima mon amour*, citada por KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*, p.209.

<sup>38</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.212.

<sup>39</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.212.

Mas se no *Deslumbramento* a lógica, a articulação e linearidade do texto ainda são conservadas, o mesmo não podemos dizer do que acontece em *Amor*. Neste último, como bem observa Paulo de Andrade, há uma perda da ordem prosaica, a “escrita já se mostra corroída pelo seu próprio movimento de composição, abrindo-se ao anonimato das personagens (...) à mudez das imagens sem qualidade”.<sup>40</sup> Em *Amor*, percebemos a presença da “imagem escrita”, o texto sendo amplamente suportado pelas imagens, com palavras que só servem para constituí-las e logo se perdem, restando apenas elas, as imagens. A escrita se dá como *takes*, em cenas, como um cinema que se realiza nas páginas em branco.

A escritura de Duras é, pois, afetada e modificada conforme sua experiência, sua história, seus encontros com o Real. Nessa trajetória, outros elementos vão sendo, necessariamente, incorporados a sua escrita, o que não significa extensão, soma, mas, ao contrário, subtração, redução em direção a um ponto. Desse modo Duras vai se aproximando daquele ponto que, conforme Blanchot, é buscado e temido por toda escrita: o ponto do seu desaparecimento. Talvez esse desaparecimento possa ser entendido como a própria impossibilidade que, por vezes, essa escritora tentou enfrentar, ou melhor seria dizer, alcançar lançando mão das imagens: a impossibilidade de falar, a impossibilidade da escrita, a impossibilidade do amor. Mais uma vez a escrita e o amor aparecem lado a lado, pois, para a escritora, essas duas palavras serão, para sempre, conjugadas juntas.

Porém, voltemos um pouco no tempo, ainda em 1958, recuperemos o momento em que a mudança em sua escrita se anuncia e sua relação com o livro toma outros rumos. Como sua história é sempre marcada pelos amores, esta não poderia ser diferente. Duras escreve *Moderato Cantabile* após um rompimento amoroso, e aqui percebemos a aproximação desses dois campos: tal como o amor se foi, a escrita também caminha nesse sentido, em direção ao seu desaparecimento. Nesse livro conserva-se, da memória, da história vivida, apenas seu esqueleto, sua estrutura, ou, quem sabe, os restos.

Segundo Labelley, “é a partir de *Moderato* que Duras se vê diante do perigo da escrita, até o momento, apenas pressentido: anular-se completamente diante da que escreve. Fora do estado de crise, o livro não se fará mais”.<sup>41</sup> Essa mudança se conservará ao longo de sua escrita, e possibilitará que se construa o que chamamos hoje de “estilo Duras”.

---

<sup>40</sup> ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.11.

<sup>41</sup> LABELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.162.

## A palavra amor existe

Vens.  
É preciso falar de nosso amor.  
Vamos encontrar as palavras para isso.  
Não há palavras talvez.  
M. Duras, *É tudo*.

A palavra amor encontra, na obra de Marguerite Duras, um estranho e enigmático lugar. Embora o amor não possua em sua obra o caráter de um tema privilegiado, esta palavra ressoa no interior de seus livros ou nos títulos dos mesmos, por vezes se fazendo ouvir nos nomes das personagens, e se lança ao desvendamento, à pergunta: “que amor é esse? Do que se trata quando Duras fala de amor?”

De fato, a autora não parece articular a palavra *amor* aos amores convencionais, àquele dos encontros complementares e totalizantes entre os amantes. Ao contrário, para falar de amor, Duras fala de desencontro, de assimetria, de loucura, da destruição, da morte. E, outras vezes ainda, a escritora silencia-se, marcando a impossibilidade de dizê-lo, ou, quem sabe, marcando aquilo que Lacan chamou de *não existência da relação sexual*,<sup>42</sup> ou seja, a não complementaridade entre os sexos. Duras denuncia em sua escrita que não existe o encontro perfeito entre um homem e uma mulher, um encontro sem furos. E esse furo se escreve. Diríamos, então, de um amor da escrita?

Quando Duras fala de amor, chama, imediatamente, essa outra palavra, que se aproxima e se mistura a ela: escrever.<sup>43</sup> Assim, o dizer lacaniano “amar é dar o que não se tem” toca o dizer durasiano “escrever não se pode”. É na impossibilidade que amor e escrever se aproximam. Não dizemos, contudo, ser impossível amar ou escrever. Disso Lacan e Duras nos dissuadem, apontando que não se trata de uma impossibilidade de amar ou escrever, mas de escrever e amar em sua própria impossibilidade. É no instante que nada se tem a dar, em que não é possível escrever, que se escreve. Segundo Duras, “a partir

---

<sup>42</sup> Para Lacan, não haveria proporcionalidade entre o gozo masculino, caracterizado por ser todo fálico, e o gozo feminino, que, embora tenha uma parte situada do lado fálico, possui outra não-todo fálico, suplementar, sobre o qual a mulher pouco sabe dizer, “só sabe que acontece”. Portanto, a relação sexual é marcada pela não complementaridade, seria aquilo que não cessa de não se escrever. Nesse sentido a escrita poderia vir nesse lugar suplementar, fazendo existir algo no lugar vazio, na “folha em branco em que nada se inscreve”. Cf. LACAN. *O seminário*, livro 20, p.49.

<sup>43</sup> Em sua tese de doutoramento, Paulo de Andrade defende a correspondência entre o amor e a escritura de Marguerite Duras. Cf. ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.273.

do momento que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve”.<sup>44</sup> Indo ao mais além, é em sua essência, no nada contido e oferecido nessas palavras “sem ninguém dentro”, que amor e escrever traçam seu caminho rumo à ruína, ao desaparecimento. Elas almejam o nada.

Talvez seja esta a grande busca também de Duras: “construir uma ruína para a palavra amor”,<sup>45</sup> para que ela renasça “como um lírio pode nascer de um monturo”, tarefa esta possível apenas via escrita, e parece que alcançada em seu limite no livro *Amor*, texto que expõe os restos em sua função principal: “pode-se dizer que todos são restos...o que os outros chamariam de restos. Visto de fora poderíamos falar de restos, o que para mim é o principal”.<sup>46</sup>

Da palavra amor Duras lança mão, sempre, e se aventura a dobrá-la e desdobrá-la, manuseá-la como os oleiros com seus vasos, retirando os excessos, deixando os restos, enfim, criando o vazio. Duras vai tecendo, com sua escritura, as bordaduras do nada que constitui a palavra *amor*. Como escreverá Lucia Castello Branco sobre a autora e suas articulações entre amar e escrever: “amar a escrita. Escrever o amor. Escrever o nada que o amor é. Amar o nada em que consiste o escrever”.<sup>47</sup> A essa tarefa, Duras entregou-se, sob o risco de perder-se, porque este é o destino das palavras (da escrita?): perder-se, já no momento em que são pronunciadas.

E Duras se perdeu. Foi muito longe, deixou-se encantar pelos amores, se entregou a todos os possíveis (e aos impossíveis) do amor. Acompanhamos suas (des)aventuras amorosas, bem como as de suas personagens que possuem, sempre, uma marca biografemática, em seus romances, no roteiro de seus filmes, enfim, em toda sua produção. O amor em todas as suas formas, da menina e de seu amante chinês (*O amante*), da esposa pelo marido raptado (*A dor*), do encontro petrificado em um instante para sempre repetido (*O deslumbramento*), do amor em pedaços, despido das vestes imaginárias (*Amor*), do amor pela escrita (*Escrever*).

A *palavra amor existe*, possui materialidade, e ressoa: a escutamos frequentemente em seus escritos, mas também a sentimos em toda sua dureza. Deter-nos-emos, aqui, em dois de seus romances: *O deslumbramento* e *Amor*. Com relação ao primeiro, Duras

---

<sup>44</sup> DURAS. *Escrever*, p.21.

<sup>45</sup> Tal qual nos ensina Manoel de Barros. BARROS. *Ensaio fotográficos*.

<sup>46</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas: conversa sem compromisso*, p.51.

<sup>47</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*: Llansol, a letra, Lacan, p.110.

afirmaria que foi ali que a “experimentação, a experiência dos brancos”,<sup>48</sup> dos silêncios e espaços vazios começou a se fazer presente. No segundo, essa experiência atinge seu limite: os brancos, os buracos são mais frequentes. Nesse momento, “as palavras são mais importantes que a sintaxe” e é justamente essa “recusa violenta da sintaxe”<sup>49</sup> que constitui o furo. Neles, o amor não aparece como o que esconde, como o que oblitera a falta com suas vestes imaginárias. O amor revela pela escrita o que ocorre quando retiramos o véu que encobre a cena e ela se apresenta em toda sua nudez, deixando à vista, diante do olhar arrebatado do leitor, o *Unheim*,<sup>50</sup> aquilo que desestabiliza a cena, incomoda, angustia: o vazio.

Retiremos o primeiro véu, ou, neste caso, o melhor seria tirar o vestido (*dérobé*) que encobre “o indizível da nudez”<sup>51</sup> da cena? Olhemos o que está em baixo, não sem angústia. Fiquemos, pois, arrebatados.

O amor escrito em seu nome marcará para sempre sua história. Lol V. nos revela “o que acontece com o amor, ou seja, com essa imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que quando dessa é desinvestida a deixa”.<sup>52</sup> É no momento que algo é desinvestido, desvestido, que surge um ponto, uma mancha, o *unheim*, o estranho, que marcará essa história.

Marguerite Duras nos permitirá um lugar privilegiado, no corpo do texto, para observar o que se passa quando se perde a consistência imaginária do corpo e se descobre que não se está onde se acreditava estar.

Sendo o amor aquilo que pode dar consistência imaginária a um corpo, quando ele se retira, resta o buraco. É aí que está Lol: nesse furo, como a “mancha no campo de centeio”, “o primeiro modelo do olhar”.<sup>53</sup> De Lol é retirado o olhar: ela é desinvestida de seu objeto de amor, sendo, neste momento, despossuída de seu corpo, restando sem consistência, sem palavras, sem nada. Entretanto, resta uma cena, ocorrida antes de seu arrebatamento, de uma dança. Essa cena solda, sob o olhar de Lol, o casal composto por seu noivo e a mulher que o raptara na noite de seu noivado. E é essa cena que Lol buscará reconstituir para reatar o nó desfeito e recuperar sua consistência de corpo, porém no corpo de uma outra

---

<sup>48</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas*: conversa sem compromisso, p.14.

<sup>49</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas*: conversa sem compromisso, p.11.

<sup>50</sup> Segundo Freud, o *Unheim* é o (in)familiar, aquilo que um dia esteve ali, mas já não está. Cf. FREUD. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.17, p.275-318. Segundo Lacan, o *unheim* é quando a “falta vem a faltar”, causador de angústia.

<sup>51</sup> LACAN. Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.201.

<sup>52</sup> LACAN. Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.201.

<sup>53</sup> LACAN. Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.202.



mulher. Para tal, Lol ocupará o mesmo lugar de antes, ou seja, aquele do não-olhar, do *unheim*, estranho que não deveria aparecer, mas que aparece e desestabiliza a cena.

Lol, é pintada por Duras, no mesmo lugar em que Lacan coloca seu objeto *a*,<sup>54</sup> ou seja, em seu estado de objeto puro, aquele que, ao mesmo tempo que é importante para a composição da cena em sua ausência, a desestabiliza em sua presença. Duras compõe, por sua escrita, um romance que coloca em funcionamento, diante do nosso olhar arrebatado, a constituição da imagem, do corpo, das estratégias do amor em fazer um a três.<sup>55</sup> E Lol V. (*love*) é a peça fundamental dessa engrenagem.

Em *Amor*, espécie de reescritura do *Deslumbramento*, novamente nos deparamos com o *Unheim*, no lugar onde Freud se pôs a interrogá-lo, qual seja, daquilo que nos foi familiar e retorna causando certo estranhamento<sup>56</sup>. Nesse livro, algo de familiar da história de Lol é trazido à tona: o baile, o olhar, o amor (em uma frase). Contudo, sem referências explícitas a ele. A cena está degradada, perdida, em ruínas, e, com ela, a linguagem, que sofre perturbações. Não verificamos uma desintegração completa e desordenada da linguagem. Porém, mais uma vez, “a suspensão do fluxo de palavras, impondo-lhe uma ruptura, um silêncio”,<sup>57</sup> e a escrita se mostra corroída, havendo um empobrecimento, um esgarçamento da linguagem.

*Amor* é um texto limite, que marca a história da escrita de Marguerite Duras. Ali ela “escreve completamente”, pois “só se pode escrever completamente ultrapassando (...) a

---

<sup>54</sup> Aborda-se, aqui, o conceito de objeto *a* conforme elaborado por Lacan em seu *Seminário 10*, que discute sobre a angústia. Nesse momento do ensino de Lacan, o objeto *a* é concebido como um pedaço (de corpo) heterogêneo, e não especularizável, que não se transmite para a cena do mundo (lugar ordenado segundo as leis do significante) a não ser como objeto faltante. Esta falta é imprescindível para compormos nosso corpo integrado e recuperarmos certo equilíbrio homeostático. Para explicar seu conceito, Lacan propõe o *esquema ótico*, através do qual ensina, usando das leis da ótica, como constituímos nosso corpo. No seu esquema, Lacan demonstra, num jogo de espelho, que, a partir de dois objetos de natureza heterogênea, forma-se uma terceira imagem, com a ilusão de serem compostas da mesma substância e se encaixarem “anatomicamente”. Contudo, para que isso ocorra, depende-se ainda de mais um detalhe, a posição do observador, pois conforme seu “ponto de vista” uma determinada imagem de corpo surgirá, desintegrado ou unificado, e uma cena se formará. Como exemplo, lembremos da obra de Marcel Duchamp, *Etant donné*, que exige uma localização ótima do observador para que a imagem articulada se dê, mesmo que restem ainda alguns elementos estranhos que nos remetam a algo que não está ali (*objeto a*), e abram caminho para diversas interpretações. E é por um buraco, espaço emoldurado de falta, que essa imagem integrada pode ser apreendida pelo olhar. Assim, o objeto *a* é aquele estado de objeto puro, irrepresentável, responsável – em sua falta – pela unificação de uma imagem e, no simulacro de sua presença, pela angústia.

<sup>55</sup> Refiro-me, aqui, ao procedimento de Lol para adquirir consistência de corpo, restabelecendo certa unidade corporal pela via amorosa, através da construção de uma fantasia, após a vivência do arrebatamento. Para isso, Lol ocupará a posição de objeto-olhar, ou seja, aquele observador que vê a cena para que ela se constitua. E, ainda, necessitará de Jacques Hold, pois este lhe servirá como articulador simbólico (no lugar do “eu penso”), e Tatiana (no lugar de “eu sou”), como prótese de corpo de mulher (invólucro), e, assim, fará *um*, no sentido de dar unidade a seu corpo.

<sup>56</sup> Cf. FREUD. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.17, p.275-318.

<sup>57</sup> ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.24.

linguagem, ou a escrita propriamente dita”.<sup>58</sup> Não é sem propósito, pois, que este texto – amplamente marcado pelos silêncios, ou melhor, pelo nada ali escrito – traga como seu título a palavra *Amor*. Afinal, se amar é dar o que não se tem, dar o nada, é disso que se trata nessa escritura. O amor e a escrita rumo ao impossível, não ao impossível de se escrever e se amar, mas ao escrever e amar em sua impossibilidade.

Depois de *Amor*, Duras suspende a escrita por dez anos e começa a fazer cinema. Para alguns, essa foi uma estratégia de fuga, para preservar sua escrita do desaparecimento, uma vez que ela se tornara por demais “grave” e arriscada. Para outros, Duras, em sua busca pelo “completamente escrito”, necessitava ultrapassar a escrita, encontrar novos recursos. Talvez se trate da soma desses fatores acrescidos da experiência um tanto quanto destruidora da qual ela precisava se recuperar, pois se “construir é uma destruição enorme”,<sup>59</sup> o que se dirá de construir uma ruína para a palavra amor?

### **Duras: a escritura da dor**

A dor é uma das coisas mais importantes de minha vida. A palavra “escrito” não seria adequada. Encontrei-me diante de páginas metodicamente repletas de uma letra extraordinariamente regular e calma. Encontrei-me diante de uma fenomenal desordem do pensamento e do sentimento que não ousei tocar, e comparada à qual a literatura me envergonha.

M. Duras, *A dor*.

Se a palavra *amor* é uma constante nos textos de Duras, seja no interior de seus livros, nos temas abordados, seja nos seus títulos de seus romances, se concordamos com Paulo de Andrade que o amor é o outro nome para a escrita durasiana,<sup>60</sup> devemos, por coerência, acrescentar àquelas palavras uma outra: a dor, que assume igual importância e relevância em sua escrita.

A dor, tal como a escrita, não a abandonou nunca, estando presente em todos os seus romances, roteiros, teatro, ao longo de toda sua obra. De fato, como revela o trecho citado acima, a dor foi *uma das coisas mais importantes de sua vida*. Foi nesse sentimento que

---

<sup>58</sup> DURAS citada por ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.218.

<sup>59</sup> DURAS citada por ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.218.

<sup>60</sup> Cf. ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.273.

encontrou a força propulsora de sua escrita e, nesta, paradoxalmente, a salvação para sua dor.

Não é sem razão que nos deparamos com uma escrita cada vez mais recheada de silêncios, de interrupções, de arrebatamentos e palavras que faltam. A dor, a angústia são, por definição, sem objeto, de acordo com o defendido pela psicanálise: elas estão no registro do real, daquilo que escapa à representação, que não se presta à simbolização. Então como captá-las? Como escrevê-las? Essa é uma das artes de Duras: “fazer surgir o impossível no lugar onde havia impotência”.<sup>61</sup>

A operação realizada por esta escritora em sua obra segue no sentido apontado por Badiou: a *lógica do trabalho poético*, que é também a lógica do desaparecimento. Portanto, se no início o que existe é a impotência diante do real vivido – a dor, a angústia, o mal-estar – e isso é amplamente observado no texto durasiano, a sua escritura vem proporcionar um outro movimento: de reconstrução, de uma reorganização que aponta para a impossibilidade. A impossibilidade é propriamente a de recuperar o que foi perdido (causa da dor), não por que se é incapaz, mas por isso ser impossível, pois o objeto está para sempre perdido. Assim, há que lidar com a falta, com o buraco que permanece. E, todavia, ele é possível de ser contornado pelas bordaduras da escrita.

É no movimento de sua escrita que a autora recupera o objeto, não por meio do objeto real, mas via repetição da perda, do desaparecimento. Esse é o tratamento dado por Duras a sua dor, isto é, a repetição do evento, no ambiente artificial de seus romances, por meio de sua escrita. Segundo afirma Badiou, “há uma capacidade criadora na própria repetição (...). Estamos certos de que uma repetição natural não tem nenhum poder criador, é a repetição formal, artificial que tem poder criador”.<sup>62</sup>

Assim, Duras repete, sempre de outra maneira, sua história. Deixa os leitores perdidos em meio à profusão de recordações, ao mosaico que constrói com os pedaços de memória e de ficção. Em seus livros, encontramos as marcas da difícil relação com a mãe, que não lhe dirige seu olhar terno, que mantém Marguerite apartada do seu desejo, desejo este voltado particularmente ao irmão. É nas páginas em branco que Duras deposita as letras que irão ajudá-la a lidar com esse abandono, domar seu sofrimento. Repetir e também criar, refazer, recontar, reescrever... Até o ponto de tornar possível conviver com essa dor, sem ser aniquilada por ela. É também sobre elas, sobre as folhas, que expia sua

---

<sup>61</sup> BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p.239.

<sup>62</sup> BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p.242.

inveja e seu rancor dirigidos ao irmão mais velho, por ser este o eleito por sua mãe como centro de seus olhares. É via “repetição controlada” que é possível enfrentar o horror da guerra (ápice da impotência dos recursos simbólicos), o desespero da perda de um filho ou de um amor.

Contudo, não podemos dizer de uma superação da dor, do desaparecimento desse sentimento, de uma redenção ou cura pela escrita, mas talvez de uma sublimação,<sup>63</sup> no sentido da transformação em outra Coisa, da construção de um produto que permanece e faz dessa dor algo mais além da dor.

Julia Kristeva aborda a escritura da dor em *Duras* sob os nomes de “estética da inabilidade” e “literatura não catártica”, e articula a esses dois conceitos uma “retórica do mal-estar”, referindo-se à capacidade de a escritora domesticar a dor e a morte, porém sem aboli-las.

Por “estética da inabilidade”, Kristeva entende um discurso da “dor embotada”, que não se auto-analisa. Ou seja, há uma fidelidade ao mal-estar, à angústia, que se reproduz naqueles que leem seus livros. Isso não se dá por uma falha na lógica da narração, que também poderia gerar esse efeito de angústia, mas por essa escrita sustentar o vazio, a falta de palavra, de ação. É assim na mudez de Lol no baile, cujo grito quase sai da boca do leitor, mas de nada adiantaria, ou na angústia e incompreensão de Jacques Hold diante do entrelaçamento no qual se encontra seguro (Hold).<sup>64</sup> Esperamos o desfecho, mas o que encontramos é o vazio, a ausência de sentido, a dor. Ou, mesmo no livro que traz já no título *A dor*, espécie de diário que relata a espera de uma esposa angustiada por seu marido raptado pelas forças nazistas na segunda Guerra. Portanto, deparamo-nos sempre com a

---

<sup>63</sup> Em seu *Seminário 7*, quando Lacan aborda “o problema da sublimação”, ele formula que sublimar é: “elevar um objeto à dignidade da Coisa”. Assim, para entender esse aforismo lacaniano é necessário um breve esclarecimento sobre o que é a Coisa. Para este autor, a Coisa é apresentada na representação psíquica como um nada, um vazio, portanto, pode ser entendida como aquele objeto para sempre perdido e acessível somente via outras coisas. Desta forma, a aproximação da Coisa, via escrita (objeto), e sua consequente sublimação, não necessariamente, proporcionam uma redenção ou cura, mas criam outros sentidos, outras finalidades para os objetos (escritos, textos), diferentes dos inicialmente estabelecidos, que os colocam em relação direta com o vazio da Coisa, no entanto, de maneira mais aprazível, suportável e aceita socialmente. A arte, a escrita, permitem, pela via da modelagem (representação) dos significantes, colocar outras coisas no lugar da Coisa e organizar o vazio que define o humano. Adiante, o tema da Coisa e da Sublimação serão mais amplamente trabalhadas e esclarecidas. Cf. LACAN. O problema da sublimação. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.111-202.

<sup>64</sup> Talvez, o melhor seria traduzir *Hold* como *amarrado*, preso ao laço de Lol, pois é isso, precisamente, o que acontece a este personagem. Ou, ainda, aquele que enlaça, amarra os elementos para que se mantenham juntos. Jacques Hold é amante de Tatiana e se apaixona por Lol. Não compreenderá sua importância na vida de Lol, que consistirá em ser amante de Tatiana, tê-la em seus braços, e se fazer visto por Lol. Isto é: a Hold cabe o papel de mediador da relação entre Tatiana e Lol. É no lugar do olhar (dirigido a Hold e Tatiana, juntos) que Lol se realiza, que se constitui como corpo. Hold tenta apreendê-la, compreendê-la, mas isto lhe é impossível, pois a Lol não convém a compreensão. Diante disso, Jacques Hold sofre, angustia-se.

palavra, mesmo aquela subtraída, com tamanha materialidade, tamanha potência, que seu dizer nos fere e o não dizer (que se dá, muitas vezes, pela impossibilidade de dizer) nos deixa completamente desamparados, atordoados. Como observa Kristeva, os livros de Duras

nos fazem beirar a loucura. Eles não a mostram de longe, não a observam nem a analisam, para com ele sofrer a distância, na esperança de uma saída, por bem ou por mal, um dia ou outro... Bem pelo contrário, os textos domesticam a doença da morte, tornam-se um com ela, nela estão no mesmo nível, sem distância nem escapatória. Nenhuma purificação nos espera no desfecho desses romances ao nível da doença, nem a de um estar-melhor, nem a promessa de um além, nem mesmo a beleza encantadora de um estilo ou de uma ironia, que constituiria um prêmio de prazer além do mal revelado.<sup>65</sup>

À estética da inabilidade Kristeva ainda acrescenta a não catarse, isto é, ao invés do nada de sentido (desestabilização da relação significante/significado que produziria um a mais de gozo), estamos diante do sentido do nada, da não articulação; o nada como centro, o vazio, o silêncio, “esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar”.<sup>66</sup> Assim, Kristeva afirma que, na escritura sem catarse de Duras,

a crise conduz a escrita a permanecer aquém de qualquer torção do sentido, atém-se ao desnudamento da doença, ela a cultiva e domestica, sem jamais esgotá-la. Sem catarse, esta literatura encontra, reconhece, mas também propaga o mal que a mobiliza.<sup>67</sup>

Por literatura sem catarse não entendemos literatura sem ressonâncias. Ao contrário: o que nos resta é aquele som ensurdecido do canto das sereias soando em nossos ouvidos atentos, ou seja, o silêncio absoluto em que a ausência se realiza, a ausência de palavras, de representação.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> KRISTEVA. A doença da dor: Duras. In: *Sol negro: depressão e melancolia*, p.206.

<sup>66</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.33.

<sup>67</sup> KRISTEVA. A doença da dor: Duras. In: *Sol negro: depressão e melancolia*, p.208.

<sup>68</sup> Para Maurice Blanchot, em seu texto “O canto das sereias”, o que era insuportável, elouquecedor para Ulisses no seu encontro com as sereias não era seu canto, mas o seu silêncio, este sim mortal. Segundo o autor, o canto silencioso provocava “um encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído,

Embora a escrita passe a ser pensada como uma forma de tratar a dor, que poderíamos chamar de sublimada, a dor permanecerá, pois Duras a fará durar. Assim parece dar-se seu encontro com o álcool: ela bebe, muito, pois na bebida espera encontrar algo que a ajude suportar a dor. Como a própria escritora revela: “o álcool é Deus (...) ajuda a suportar o vazio do universo, esse vazio que descobrimos num dia de adolescência e do qual nada pode ser feito que nunca tenha acontecido”.<sup>69</sup> O saber (nem o sabor) não a salva desse encontro mortífero. Saber que o álcool nunca preencherá seu vazio, não o torna mais suportável, e assim se entrega a ele: ao sabor do álcool, tal qual à escrita.

O álcool e a embriaguez passam a lhe acompanhar em sua escritura. Dura escritura: Duras. Nesse percurso são várias as internações para desintoxicações (seria do álcool, ou da dor que não a abandona?), vários momentos em que nem sequer consegue segurar uma caneta, em que sua letra torna-se irreconhecível, em que a morte se aproxima vertiginosamente. E Duras persevera, dura. Nesses momentos, não escreve com sua “caneta em punho”, mas dita, e, ao som de sua própria voz, o livro vai se tecendo: “quando uma certa música está presente sei que o texto está avançando. Quando a música pára, eu paro. Quando recomeça, recomeço eu também.”<sup>70</sup>

Talvez esteja aí a explicação da importância cada vez maior do som, da voz, tanto em sua escrita quanto em seu o cinema, da “clivagem entre os corpos e as vozes concedendo a estas uma corporeidade inesperada, que solicite do espectador [ou do leitor] um ouvido musical, capaz de distinguir as diferenças de timbre, de acento”.<sup>71</sup>

Portanto, se para o cinema o chamado “estilo Duras” possibilitou que se “lessem as imagens”, na literatura o movimento que se deu foi o inverso, permitindo que se visse durante a leitura.

Esse processo só faz tornar a dor, o sofrimento, mais intenso, mais consistente. A dor irradia, atingindo em cheio o leitor desavisado, que é contaminado por ela. É nessa ciranda que o leitor é arrebatado: são-lhe retirado o fôlego, as palavras, e resta, então, o silêncio, o vazio para o qual cada um tecerá suas bordas, suas bordaduras.

---

barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto”. BLANCHOT. *O livro por vir*, p.3-13.

<sup>69</sup> DURAS. *A vida material*, p.22.

<sup>70</sup> DURAS citada por LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p.186.

<sup>71</sup> ROPARS-WULLEMIER citada por GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.212.

## A literatura dursiana e a psicanálise: litorais

A análise não é nem uma consolação, nem propriamente uma cura, no sentido banal da recuperação da saúde: pode-se dizer que ela é uma vitória sobre o desaparecimento.

Alain Badiou, *Por uma estética da cura analítica*.

Para pensarmos, inicialmente, as relações entre a literatura e a psicanálise, tomaremos de empréstimo a Lacan a ideia do litoral, usada por este autor no desenvolvimento do conceito de letra em sua obra, que demarcaria uma região entre dois campos híbridos, mas que se tocam e se modificam, quais sejam: o simbólico e o real.<sup>72</sup>

Litoral nos remete, inicialmente, a uma possibilidade de encontro (mar e terra), mas, ao mesmo tempo, o impossível desse encontro, uma vez que as substâncias em contato são heterogêneas e, portanto, têm elementos próprios e distintos de cada lado. Assim, podemos pensar os encontros da literatura e da psicanálise, marcados por certo fracasso, que não deve ser concebido em sua dimensão de falha, mas, sim, sob o aspecto de impossibilidade de uma leitura totalizante, que desvende completamente os textos literários a partir da psicanálise, ou de uma literatura que contemple e deixe à mostra todos os mistérios da mente humana.

Sabemos haver um impossível no universo literário, pois algo sempre escapará à representação. Desse mesmo impossível compartilha a psicanálise. É nessa impossibilidade, comum a cada campo e entre eles, que podemos localizar, precisamente, a relação estabelecida entre a literatura e a psicanálise. Portanto, é no ponto mesmo do desencontro, da impossibilidade de encontro, que este se dá.

Se o litoral, a aproximação entre a Literatura e a Psicanálise pode ser percebida desde suas origens – pois têm na linguagem sua substância comum, seja ela escrita ou falada,

---

<sup>72</sup> Lacan, em seu texto “Lituraterra”, elabora a noção de Letra como *litoral*. Segundo ele, a letra seria, precisamente, o espaço de litoral, que delimita por um lado o saber (pois a letra constituirá o significante, que sempre significa algo – saber) e de outro o gozo (aquilo que escapa ao semblante, à representação, do qual nada se pode dizer, e que mantém o enigma). Portanto, a letra – que serve como “instrumento apropriado à escrita do discurso”, que designa também “a palavra tomada por outra, ou até por outro, na frase, e portanto para simbolizar certos efeitos significantes” – é litoral entre a literatura e a psicanálise. A literatura, como prática da letra, é a “acomodação de restos”, “litura”, ou a “borda do furo do saber”. E a psicanálise lança luz e ocupa-se, justamente, desse furo, daquilo que resta, do gozo que é evocado ao romper-se o semblante do significante. Cf. LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.15-25.

significante ou letra, prosa ou poesia –, ela também obedece aos ritmos e humores das ondas do mar que vão e vêm nos seus encontros e desencontros com a terra, que poderíamos chamar aqui de encontros “litorários”. Vários são os momentos em que percebemos maior proximidade entre a literatura e a psicanálise. Todavia, também são muitos os equívocos sobre seus pontos de interseção, perceptíveis nas tentativas, sempre frustradas, de uma leitura completa.

A psicanálise, desde seu início com Freud, busca, no campo da literatura, suporte à sua teoria, seja por ela participar da organização de alguns de seus conceitos, seja por expor, em seus textos, pontos instigantes que nos iluminam acerca das questões subjetivas do homem e, por isso, da clínica. Assim, com Freud, as obras de arte ou os textos literários foram lidos e analisados de maneira a ajudá-lo a formular, aclarar ou dar universalidade aos seus conceitos. Lembremo-nos de *Édipo-rei*, peça de Sófocles, e sua importância para a formulação do complexo de Édipo, conceito fundamental à psicanálise, e da *Gradiva*, de Jensen, para pensarmos o processo dos sonhos, do recalque, do funcionamento do inconsciente. Ou, ainda, o conhecido caso Schreber, todo construído a partir da leitura de um livro, *As memórias de um doente dos nervos*, de Daniel Schreber, texto que permite a Freud a construção de suas idéias fundamentais acerca da psicose. Ressalte-se, porém, a advertência de Lacan que deve ressoar em nossos ouvidos:

Quanto à psicanálise estar pendurada no Édipo em nada a habilita a se orientar no texto de Sófocles. A evocação de um texto de Dostoievski por Freud não basta para dizer que a crítica dos textos, reserva de caça, até hoje, do discurso universitário, tenha recebido da psicanálise mais alento.<sup>73</sup>

Entendamos: Lacan faz, com esse comentário, sua crítica a psicobiografia, e aponta que, por mais que os saberes literários e psicanalíticos se cruzem, se interponham em determinados momentos, eles são distintos. O texto de Sófocles (e outros) está, sob certo aspecto, além da psicanálise, bem como a psicanálise se desvincula, em outros momentos, do texto literário e vai além. Ou seja, não esperemos reciprocidade, mas “litoralidades” entre esses dois campos do saber.

Durante anos, iludidos por uma vontade de leitura totalizante, seja dos textos literários, seja dos textos humanos, os psicanalistas entenderam o interesse de Freud pelas obras literárias (não sem responsabilidade deste teórico) como um dever interpretativo da

---

<sup>73</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.16.



obra, do autor, do personagem, etc. Pensava-se que havia um sentido outro por trás do texto, uma verdade, algo que demandava um desvendamento, que precisava ser descoberto. Assim, o texto virou apenas depositário de provas “inequívocas” de patologias, desejos, fantasias, frustrações de um autor, narrador, personagem; a linguagem, as palavras em sua materialidade (como objetos) foram se perdendo pelas proliferações de significados. Esse procedimento, como nos aponta Ruth Silviano Brandão, “sutura o texto com sua interpretação, fechando-o”,<sup>74</sup> impondo dificuldades a uma leitura mais fina e aguçada do texto literário; bem como propicia uma leitura apressada e imprecisa das questões psicanalíticas. Essa leitura, ao permitir a proliferação (interminável!) das significações, se esquece de que o encontro entre a literatura e a psicanálise se dá no ponto que escapa à representação.

Se, desde Freud, e ainda hoje, estamos familiarizados a aplicar a psicanálise à literatura, lendo o texto literário à luz dos conceitos psicanalíticos com fins interpretativos, percebemos ser esta uma leitura limitada do procedimento freudiano. Como nos aponta Mandil, Freud

jamais teve o objetivo de transformar ou reduzir a obra ao ponto de mera ilustração dos conceitos analíticos. Se de algum modo a Literatura, para Freud, antecipa as descobertas da invenção analítica – mesmo à revelia da intenção dos escritores –, é justamente porque nela se supõe um saber do qual a psicanálise poderá extrair uma orientação para sua prática do inconsciente.<sup>75</sup>

Os primeiros textos da obra de Freud apoiados em escritos literários nos mostram, desde o início – numa época em que Saussure ainda não tinha desbravado os caminhos das relações significantes (semióticas/semiológicas) –, como aquele autor se detinha em uma leitura cuidadosa. Freud se propunha uma leitura não restrita aos significados, à interpretação, mas também voltava sua atenção à materialidade das letras, à relação entre as palavras, às pequenas marcas da letra nos textos. E foi nesse caminho que prosseguiu Lacan: rumo àquilo que escapa à representação, ao encontro traumático com a linguagem e ao vazio que separa “as palavras e as coisas”.

Portanto, propomos aqui uma leitura que subverta a habitual. Partamos rumo à literatura como fonte de importantes materiais para o avanço da psicanálise, uma vez que o

---

<sup>74</sup> SILVIANO BRANDÃO. Gradiva, personagem de Freud. In: SILVIANO BRANDÃO, CASTELLO BRANCO. *Literaterras: as bordas do corpo literário*, p.31.

<sup>75</sup> MANDIL. Literatura e psicanálise: modos de aproximação, *Aletria*, n.12, p.45.

escritor, “no rigor de seu trato com a língua e com a satisfação a ela atrelada, vai, a seu modo, na mesma direção do que de melhor uma psicanálise pode almejar no seu fim”.<sup>76</sup> Sabemos que tanto a literatura quanto a psicanálise não são campos estanques de conhecimento e estão sempre em processo de renovação na mesma medida do desenvolvimento do homem. Daí o grande ganho desse encontro, pois que ele permite repensar, re-significar o homem e re-elaborar os conceitos.

Tecer bordas de um furo com a escrita, privilegiar o olhar ao vazio, fazer uma escrita da memória que leve em consideração suas infidelidades, a falta e o que se coloca nesse lugar incerto. Marcar com a escrita os sulcos, deixar rasuras, rastros nas terras literárias, inscrever-se no litoral, num entrelugar. Estas são características do texto durasiano que as aproximam da psicanálise, e em especial de alguns de seus conceitos, principalmente os desenvolvidos por Lacan, ao seguir os caminhos já apontados por Freud. Esses conceitos – o de Letra, de lituraterra, de objeto a, de não relação sexual –, entre outros, serão fortemente convocados para a leitura dos textos durasianos, e serão abordados mais adiante, neste trabalho.

Duras teve seu primeiro contato com a psicanálise em uma época bastante conturbada de sua vida (final de 50 e início dos anos 60), que marcou profundamente sua história e, conseqüentemente, sua escritura. A morte do irmão mais novo, o término de um relacionamento amoroso intenso, a separação do filho, o questionamento sobre o sentido da escrita, são estas as preocupações que habitam a vida da escritora, quando opta pela visita a um psicanalista para lidar com a angústia vivida. O que encontra, porém, não foi de todo apaziguador. O analista a escuta e em seguida a dispensa do tratamento, com a recomendação de que sua saída seria a escrita. No fundo, Duras já sabia disso e se põe a fazer o que sabe: escreve. É a partir disso que se verifica uma mudança essencial em sua escrita, “uma curva rumo à sinceridade”,<sup>77</sup> que se pode entender como um anúncio do movimento da literatura durasiana em direção à lituraterra. Ou seja, Duras busca outras terras para sua escrita, não mais aquelas marcadas apenas pela representação, mas que escapem a ela, que atinjam a própria coisa. Sua escrita, agora, aproxima-se da fala, do corpo, da voz, e preserva o caráter “material da letra, de impressão: porque é capaz de

---

<sup>76</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p.19.

<sup>77</sup> DURAS citada por LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida que se conta*, p.162.

imprimir marcas no sujeito (...) rasura o corpo do sujeito falante”.<sup>78</sup> E, por isso, privilegia também os buracos, o vazio, o silêncio da ausência de representação.

Se, desde *Moderato Cantabile* – romance de 1958 –, percebemos o movimento rumo à vacuidade da representação, a uma maior atenção ao caráter material da letra, é em *Amor*, texto publicado em 1971, que essa forma de escrita atinge seu ápice. Nesse intervalo, diversas outras obras são produzidas e chamam a atenção de vários teóricos, tanto do campo das artes (cênicas, literárias) quanto de filósofos e psicanalistas. Duras, com seu estilo próprio de escrita – que privilegia as imagens (com seu cinema escrito e sua escrita imagética), a voz, e, sobretudo, o silêncio –, encanta.

É *O deslumbramento*, publicado em 1962, que primeiramente atrai o olhar interessado da psicanálise. Sobre esse romance, Lacan escreve um texto, uma “*homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein*” e se revela, ele próprio, arrebatado por Duras expressar, sem o saber, parte de sua teoria acerca da cisão da visão entre o olhar e a imagem, marcando precisamente a constituição do primeiro modelo do olhar. Lacan também observa, na escrita durasiana, que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente”,<sup>79</sup> apontando, pois, para a presença da letra na obra dessa autora. Entende-se por esta afirmativa de Lacan, que a letra manifesta-se independentemente de um saber epistemológico sobre ela, mas, sobretudo, por um *savoir-faire*, um saber prático, poético, que alguns escritores, em seus textos, conseguem manejar e transmitir.

Duras produziu textos litorâneos, ou talvez pudéssemos dizer: textos de borda ou femininos. Livros que expõem o litoral, entre “centro e ausência, saber e gozo”.<sup>80</sup> Sua escrita ousou aproximar-se da borda da letra e vislumbrar o buraco. Arriscou. Pois, neste buraco, há uma força, um centro, para o qual todas as palavras poderiam ser atraídas, arrastando com ela o escritor sucumbido. Esse ponto é justamente aquele que Blanchot chamou de “centro do livro”, aquele “que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”.<sup>81</sup>

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro este que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o

---

<sup>78</sup> NICOLADIS citado por CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.59.

<sup>79</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.200.

<sup>80</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.21.

<sup>81</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.49.

mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso.<sup>82</sup>

Nesse processo de encontro com esse buraco, o furo da própria palavra, Duras testemunhará sobre o perigo, o medo dessa escrita, mas, ao mesmo tempo, sobre sua salvação. Dirá: “O medo começou com Lol V. Stein, e, a bem da verdade, com *Moderato*. Foi muito grande com *détruire*, e até um pouco perigoso”.<sup>83</sup>

Contudo, para se chegar até este centro, o buraco, trabalhou-se muito. É a própria Duras que afirma: “Os buracos... (...) foi preciso escrever muitos livros para chegar até esse ponto.”<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> BLANCHOT citado por ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.12.

<sup>83</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas: conversa sem compromisso*, p.13.

<sup>84</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas: conversa sem compromisso*, p.12.

## II

### PASSO A LER: O FEMININO REVELADO

#### O que não se lê: a letra

O modo como leio uma Carta – é assim –  
Primeiro – fecho a Porta –  
E, a seguir – aperto-a com os dedos –  
Para assegurar o transporte –

Então me afasto o bastante  
Para qualquer chamado evitar –  
Abro minha pequena Carta  
E a penetro devagar –

Lançando um olhar oblíquo à parede –  
E olhando assim o chão  
Para a firme Condenação de um Rato  
Não exorcizado até então –

Leio o quanto sou infinita  
Para ninguém que Você – conheça –  
E suspiro pela falta do céu – mas não –  
Que Deus não o ofereça –  
Emily Dickinson, *Poema 636*.

No caminho, ou nos descaminhos, em direção à escrita feminina, deparamo-nos, inevitavelmente, com a Letra. Poderíamos também ler esta sentença invertendo-a, dizendo, pois, que no trajeto em direção à letra acabaremos por encontrar a escrita feminina (ou seria do *feminino*?). Resta-nos a pergunta: por que a letra e o feminino estariam tão próximos? Precisamos dar um passo além, um passo a ler, mais ainda, um não-a-ler, para descobrirmos o quê dessa relação os aproxima. Intuímos que nela (na relação) há uma impossibilidade, que nem tudo sobre ela poderá ou quererá ser dito. Mas observamos tanto nos escritos psicanalíticos que inauguram a investigação acerca da letra quanto na escrita de alguns autores, sobretudo, autoras, a efetividade dessa articulação: letra-feminino.

Falar desses termos, da letra e do feminino, gera algum desconforto, uma sensação de impostura. Primeiro, porque usaremos a letra para nos referirmos a ela mesma, lançando

mão da questionável metalinguagem, e por isso poderemos ser interpelados sobre a confiabilidade de um método que é também objeto de estudo. Pois será que a letra não usaria de alguns artifícios para não se dar a ler, para manter-se, em certa medida, enigmática? De fato este parece ser, por um lado, um problema e, por outro, nossa salvação, como veremos mais adiante.

Depois, porque tratar do feminino é igualmente complexo. Fora o risco de equivocadamente sermos acusados de nos utilizarmos de um discurso sexista (apesar de, literalmente, ser do *sexo* que se trata),<sup>85</sup> ainda poderíamos adicionar a dificuldade de definir esse termo, uma vez que ele não é coincidente com o ser mulher (no sentido biológico), mas também não está completamente apartado dele.

Para alguns autores, o feminino encontraria maior equivalência à noção de passividade (Freud), enquanto que o masculino estaria vinculado a uma postura mais ativa. Portanto, essa divisão teria mais a ver com uma posição subjetiva que propriamente com seu sexo. Porém, outros autores acrescentam ao feminino o aspecto enigmático, uma vez que seu conceito “é construído no vazio, na ausência, na lacuna”<sup>86</sup>, tal como uma peça de renda, bordada – bordejando. Assim, o feminino estaria, decisivamente, do lado d’*A* Mulher –<sup>87</sup> para além daquela biologicamente marcada pela ausência –, aquela da impossibilidade de se dizer completamente, aquela da falta da palavra, aquela não-toda.

É esse feminino enigmático que nos interessará aqui, pois é nesse ponto da impossibilidade de se fazer inteiro, absoluto, completo, compreensível, que seu caminho parece cruzar-se ao da Letra.

A expressão “a letter, a litter” (carta/letra, lixo), originária dos escritos de James Joyce, aparece pela primeira vez no texto de Lacan, segundo Mandil, no momento em que “ele [Lacan] expõe a razão pela qual, no conto de Poe, a qualificada polícia parisiense não conseguiu recuperar a carta roubada dos aposentos da Rainha pelo ministro D”.<sup>88</sup> A análise

---

<sup>85</sup> Ou seja, da impossibilidade de existir a relação sexual.

<sup>86</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.63.

<sup>87</sup> Lacan, em seu seminário 20, propõe uma nova maneira de se escrever a mulher, colocando esse *A* maiúsculo e barrado que, ao contrário de defini-la e universalizá-la – como se poderia supor com o emprego do artigo definido – indica que há um impossível em dizê-la, que *A* mulher é não-toda, que ela não existe. Ou seja, *A* mulher não existe situada inteiramente na norma fálica – esta da comunicação, do laço social, da generalização – ela a extrapola, vai além, descobre um Gozo Outro, para além da norma, para além da linguagem, do qual nada se pode dizer dele, sabe-se apenas que existe.

<sup>88</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.25.

lacaniana do conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”,<sup>89</sup> introduz, além das primeiras elaborações sobre a letra/carta, que extrapolam a noção de letra/carta como significante, isto é, como portadora e transportadora de uma mensagem, a noção de letra/carta como objeto, e sua articulação ao feminino – pelo efeito feminizante naquele que se apossa da letra/carta.

Este conto narra o percurso e percalços de uma carta/letra, da qual nunca saberemos a mensagem, por ser o que menos importa. Afinal, como indicou Lacan, há uma precedência do significante em relação ao significado.<sup>90</sup> Acompanharemos, no conto, apenas o movimento da carta, seus destinos. Inicialmente, estará em posse da Rainha que, para não fazer notar o que tinha nas mãos diante do Rei, deixa a carta, displicentemente, sobre a mesa. O ministro D, que entra no gabinete, percebe, “com seus olhos de lince”, a carta em cima do móvel, reconhece a letra e deduz o destinatário, percebe também o constrangimento da Rainha e apossa-se, sorrateiramente, da carta. A fim de tentar resgatá-la, a Rainha aciona o prefeito da Polícia de Paris, mas, como este não tinha a seu alcance mais (ou menos) reflexão do que o óbvio e esperado da lógica de um homem comum, não consegue ver o que se coloca, claramente, diante dos olhos. Não encontra a carta, mesmo após meses de busca. Dupin é acionado e deduz que a carta estaria em local cuja simplicidade ofuscaria sua percepção. Em uma visita ao ministro D, Dupin descobre a carta, mas ela havia sofrido algumas modificações quanto a sua aparência exterior, desde o aspecto do papel até o sobrescrito que se mostrava. Lá onde o selo era vermelho e pequeno, havia sido colocado um grande e negro; no lugar do nome da Rainha, encontrava-se o do ministro; ao invés de letra masculina, percebia-se a feminina. A partir dessa descoberta, para reaver a carta, Dupin faz outra manobra: produz carta de igual aparência daquela comprometedor e a substitui, num momento de distração do ministro D. Na carta deixada por Dupin encontram-se os seguintes dizeres que visam identificar o autor da troca: “Um destino tão funesto/ Se não é digno de Atreu, é digno de Tieste”.

Esse conto é paradigmático para percebermos esses movimentos: primeiro, da passagem da letra/carta de significante, mensagem, para um objeto, um resto, a *litter*, um papel, amassado, dobrado e desdobrado. Isto é notado quando, inicialmente, a Rainha se despoja da carta/letra em cima de um móvel, tentando dar a crer que se tratava de um

---

<sup>89</sup> POE. A carta furtada. *Ficção completa, poesia e ensaios*, p.171-186. Não me atarei aqui a relatar o conto integralmente, por não se tratar de objeto deste estudo, mas apenas alguns pontos que se fizerem necessários à melhor compreensão dos conceitos aqui abordados.

<sup>90</sup> Cf. LACAN. O seminário sobre ‘a carta roubada’. In: *Escritos*, p.32.

objeto pouco importante, um resto. Mas, sobretudo, pela maneira como ela é manuseada, trabalhada como objeto pelas mãos do ministro D, e também de Dupin. E, segundo, por explicitar, também, de maneira brilhante (no sentido daquilo que há de ofuscante no brilho da luz),<sup>91</sup> o efeito feminizante sofrido por todos aqueles que se apossam da carta. Sobre isso Lacan pontua que o ministro, ao forjar para si uma carta de mulher, numa escrita de traços delicadamente femininos, e empregar nela, na carta/letra, seu próprio brasão, fazendo confundir, por isso, destinatário e remetente, coloca-se numa posição feminina. Lacan afirma, no sentido do enlaçamento carta/letra/feminino, ser “significativo que a carta que em suma o ministro endereça a si mesmo seja a carta de uma mulher: como se por convenção natural do significante, essa fosse uma fase pela qual ele tivesse que passar”.<sup>92</sup> Lemos, ainda em Jeferson Pinto, que “a feminização induzida pela letra/carta se refere também a uma posição de gozo enigmática. ‘O texto da carta, seus efeitos de significação, o próprio relato, nada do que se diz nele dá conta do enigma dessa posição’”<sup>93</sup>. Vamos mais além, ainda na companhia de Lacan, que compara a carta/letra roubada a um grande corpo de mulher, esparramado no gabinete do ministro, um corpo obscuro, enigmático, indecifrável e esburacado: o corpo d’*À* Mulher tal qual o corpo da letra.

Curiosamente, o texto de Lacan ao qual nos referimos encontra-se nos *Escritos*, que, segundo o próprio autor, é um título que porta em si certa ironia, pois “é bem sabido que eles não se leem facilmente (...). Eu pensava, e talvez chegue mesmo a isso, eu pensava que eles não eram para ser lidos”.<sup>94</sup> Nesta frase podemos entender que os textos ali reunidos destinam-se a não serem lidos de forma convencional, direta, óbvia, mas sim levando em consideração aspectos outros: da marca, da letra, do objeto. Trata-se, portanto, de escrever para não ser lido, mas para ensinar a ler. Essa nos parece ser a proposta de Lacan: a de escrever e se fazer ler no ponto de *p*,<sup>95</sup> no ponto da letra.

A princípio isso pode soar paradoxal – um escrito “que não é para ser lido” –, mas não o é, pois não se trata aqui exatamente do ilegível, mas do incompreensível, entendido como o que de uma relação não é estável, esperado e óbvio entre os significantes e seus significados. Trata-se de outra maneira de leitura, *abordando* a marca, a materialidade,

---

<sup>91</sup> LACAN. O seminário sobre ‘a carta roubada’. In: *Escritos*, p.35.

<sup>92</sup> LACAN. O seminário sobre ‘a carta roubada’. In: *Escritos*, p.39.

<sup>93</sup> PINTO. *A mulher e a letra*, p.6.

<sup>94</sup> LACAN. A função do escrito. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.38.

<sup>95</sup> Segundo Lúcia Castello Branco, o ponto de *p* é: “o ponto poético da palavra e da redução da palavra a seu ponto de letra, [em que se] pode renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta.” CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*: Llansol, a Letra, Lacan, p.21-22.



expondo o que há de buraco, de enigmático naquela relação, recuperando a dimensão da linguagem, da palavra em seu estranhamento, daquilo que pode surpreender, ou seja, a abertura a novas possibilidades de leitura.

Em “Lituraterra”, outro texto relacionado às funções e rastros da letra, Lacan já de início faz uma ressalva ao título, observando que, antes de uma associação etimológica, essa palavra lhe surgiu por assonância (ou, talvez pudéssemos dizer, por uma dissonância) com “literatura”, a partir da influência sofrida com a leitura dos textos joycianos. Nessa palavra, segundo o autor, estão condensadas, nos moldes do chiste, “litura”, “liteira”, “terra”, “liturarius”, mas podemos derivar ainda outras como: “litoral”, “literal”, que marcarão essa “cartografia” na terra das letras, da literatura.<sup>96</sup> Assim, já nesse ponto é possível vislumbrarmos o que nos espera a seguir: uma nova maneira de fazer com a linguagem, com a língua, com a letra, recebendo novos sentidos, deixando marcas, criando o inédito, uma outra forma de falar. A partir daí, vemos surgir uma nova escrita e, com ela, uma nova leitura.

Posteriormente, nesse texto, Lacan elabora a noção da letra como litoral, que seria distinta da ideia de fronteira. Como explica Lacan, para diferenciar esses dois conceitos: “A fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem os transpõe, que há entre eles um denominador comum.”<sup>97</sup> O litoral seria aquele lugar no qual “um campo inteiro serve de fronteira para outro, por serem eles estrangeiros a ponto de serem recíprocos”.<sup>98</sup> É a própria visão de um litoral, onde se dá o encontro da água com a areia: são campos heterogêneos entre si, que não se misturam, mas que, por vezes, se tocam, se interpõem.

A letra seria litoral entre simbólico e real, entre saber e gozo. Nas palavras de Lacan:

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta.<sup>99</sup>

A letra, que conjuga dois universos heterogêneos, contém, pois, elementos tanto de um lado – que tocariam o gozo, o objeto *a* – quanto de outro – que estariam no campo do saber, permitindo a formação de uma cadeia (S1 – S2). E o lugar apontado por Lacan que,

---

<sup>96</sup> Cf. CASTELLO BRANCO, SILVIANO BRANDÃO. *Literaterras: as bordas do corpo literário*, p.15.

<sup>97</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.18.

<sup>98</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.18.

<sup>99</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*, p.22.

segundo ele, melhor designaria a articulação desses aspectos da letra contendo as duas bordas seria a escritura (que abrangeria certas literaturas e a caligrafia). A escritura oferece duas formas de tratamento da letra: a primeira como sendo a vertente significante, do sentido, da produção; e a segunda contemplaria o gozo, o prazer, uma vez que a escritura não obliteraria o gozo (como o faz a ciência).

Caminhando nesse sentido, Eric Laurent afirma, em suas elaborações sobre o texto “Lituraterra”, que ele se encontra centrado em dois aspectos da letra: o que faz furo e o que faz objeto *a*.<sup>100</sup> O primeiro corresponde à função da letra como foi tratada no conto “A carta roubada”, de Poe, cuja função extrapola a transmissão da mensagem. Trata-se do significante podendo ser lido fora de sua correspondência ao significado (considerando a barra que existe entre eles, a independência de um em relação ao outro), a partir de seu lugar de letra, de seu aspecto material. A letra funcionaria, então, como operador do mal-entendido, do furo no sentido (saber), do que resta concreto, manipulável, enigmático. Ainda que considerando, em última instância, sua articulação ao campo simbólico, pois percebemos que há a função de transmissão da mensagem como um dos objetivos da carta a partir dos efeitos que ela produz em quem a possui. Aqui podemos, também, entrever o lugar litoral da letra enquanto aquilo que faz furo, que põe em contato dois campos distintos que se atravessam, que é o que a imagem do furo nos indica. Lacan afirma:

A borda do furo no saber, não seria o que ela [letra] desenha? E como a psicanálise poderia negar esse furo – uma vez que isso que a letra diz ao “pé da letra” através da sua boca, ela não deveria desconhecê-lo –, como poderia ela negar esse furo, se, para preenchê-lo, ela recorre aí à invocação do gozo.<sup>101</sup>

Para Laurent, esse conto é o primeiro apólogo de Lacan, momento em que a letra é tomada como escritura em sua “vertente alfabética”, (in)significante.

O segundo ponto se refere à letra como objeto, traço, rasura, lugar de gozo, de objeto *a*. Nesse momento, a letra se converte em literal, se descola do significante, e é despojada de significado, reduz-se a seu elemento material, tipográfico, de traço que escava, que produz um furo, uma sulcagem.

Esse aspecto corresponde ao segundo apólogo de Lacan e aborda a escritura em sua vertente ideográfica. É a visão – do alto de seu avião – da planície siberiana, branca,

---

<sup>100</sup> LAURENT. La carta robada y El vuelo sobre La letra, p.145.

<sup>101</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.18.

marcada com seus sulcos de rios, o ravinamento das águas, que lhe desperta para o escoamento do significado pelo efeito da escritura.<sup>102</sup> Assim, haveria uma operação de decantamento, de depuração do significante, em direção a um traço que rompe o *semblante* (aquilo que há de significado no significante) e libera o gozo ali contido. Ou seja, se, num primeiro momento, o que teríamos seria o significante como *semblante* por excelência, lido a partir da metáfora das nuvens, carregadas de significações, de interpretações, num segundo momento, com a decantação do significante e o rompimento dessas nuvens, observaríamos a precipitação de algo, das letras, que vão sulcando a planície, produzindo rasuras, deixando suas marcas sobre solo branco.<sup>103</sup> É nesse processo de ruptura do *semblante* que se libera gozo. Segundo Lacan,

O que se evoca de gozo ao se romper o semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.

É pelo mesmo efeito que a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca este último, mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala. Ela só remonta a isso se disso receber um nome, como sucede com os efeitos entre as coisas que a bateria significante denomina, por havê-las enumerado.<sup>104</sup>

Embora Laurent apresente as duas funções da letra separadamente, percebemos tratarem-se de faces opostas de uma mesma borda. Percebe-se aqui, novamente, a letra fazendo litoral entre o semblante, residente no campo do simbólico, e como *litura*, rasura que liberaria gozo e, portanto, estaria do lado do Real. Cabe aqui ressaltar que Lacan aborda a questão da letra a partir da escrita, apontando para certa distinção entre esse campo e o da fala. Assim, a literatura (como escritura) seria o lugar, por excelência, em que seria possível tanto encontrar a letra como semblante quanto a letra como “vazio escavado pela escrita”.<sup>105</sup> É sobretudo esse segundo aspecto que irá nos interessar aqui.

Lacan nos advertia, em seu seminário sobre a função do escrito, que “é justamente por considerar que as coisas são espontâneas que não vemos nada do que, no entanto, temos diante dos olhos, diante dos olhos no que concerne à escrita”.<sup>106</sup> Aponta, assim,

---

<sup>102</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.22.

<sup>103</sup> Essa imagem remete-nos, de imediato, ao que foi anteriormente tratado sobre a escritura de Marguerite Duras, sua materialidade, como se as letras fossem “objetos caídos sobre a folha branca”.

<sup>104</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.22

<sup>105</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.24

<sup>106</sup> LACAN. A função do escrito. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.47.

justamente, para aquilo que, da escrita, escapa ao semblante, ou seja, que está lá como marca, sulco, “rasura de traço algum que lhe seja anterior”,<sup>107</sup> literal. Assim, a escritura, partindo se seu ponto de letra, no que se propõe a não tomar as coisas de maneira espontânea, vai além, extrapola-a, toma-a a partir do furo, do buraco, e pode, dessa maneira, nos re-ensinar a ler, uma leitura que nos relança “não apenas ao ‘não sentido’, mas a um suplemento de sentido, um ‘a mais de sentido’”.<sup>108</sup>

Finalmente, é sob a perspectiva da letra na borda do buraco, escavado pela escritura, e tomada como Real; e do feminino como algo que se aproxima e contempla o buraco, que a articulação e a relação (de não-equivalência)<sup>109</sup> entre a letra e o feminino se farão possíveis. Portanto, a escrita feminina (ou do feminino) seria aquela que se daria na borda, no litoral, pois, ao mesmo tempo em que preserva seu aspecto comunicacional, dado pelo que há de semblante no significante que constitui o discurso a partir da norma fálica (do todo, universal), ela o ultrapassa, por estar, em parte, inserida no buraco, por ser não-toda (fálica). Então, é no lugar daquilo que não se lê, pelo menos não a partir da lógica totalizante, universalizante, que constatamos a presença do feminino. E é nesse lugar, da escrita feminina, que outros arranjos da letra, da língua, são possíveis, produzindo-se um a mais, um além, ou um Outro Gozo.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.21

<sup>108</sup> CASTELLO BRANCO. *Um passo de letra*, p.5.

<sup>109</sup> A noção de equivalência foi retirada do texto lacaniano *O seminário*: livro 23, no qual Lacan afirma que “a não relação deriva da equivalência, a relação se estrutura na medida em que não há equivalência. Há, portanto, ao mesmo tempo, relação sexual e não há relação.” (p.98). Isso significa que, estando o homem e a mulher inseridos na norma fálica, isto é, marcados pela castração, eles seriam equivalentes e, desta forma, não haveria relação sexual. A partir do momento que a letra e o feminino permitissem uma outra inscrição, para além do fálico, produzindo um gozo não-todo fálico, mesmo que contingencialmente, a relação sexual poderia se dar. Sobre o papel da contingência na relação sexual, Lacan explica, com base em seu aforismo escrito no seu *Seminário*: livro 20, que “a relação sexual não pára de não se escrever”. Assim, “(...) a aparente necessidade da função fálica se descobre apenas como contingência. É enquanto modo do contingente que ela pára de não se escrever. A contingência é aquilo no que se resume o que submete a relação sexual a ser, para o ser falante, apenas o regime do encontro.” (p.127). Talvez, então seja possível, com a letra, escrever, contingencialmente, a relação sexual.

<sup>110</sup> O conceito de gozo em Lacan surge a partir da sua leitura de Freud acerca da pulsão de morte e da libido. Essa noção seria equivalente à “satisfação pulsional” e contemplaria ao mesmo tempo prazer e sofrimento. O gozo indicaria ainda o que estaria para além dos limites, o indizível, o Real. “Em suma, o que é o gozo? (...) É algo que significa a escamoteação do limite, a abolição do limite. Quanto ao prazer, constitui uma forma comedida de eclipse momentânea do limite, onde entra em causa apenas o prazer e todo o circuito do desejo que o repõe em jogo. O gozo propriamente dito, enquanto inacessível, enquanto realidade, enquanto impossível, é exatamente a abolição do limite” (LECLAIRE citado por CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.76). Partindo desses princípios, o Outro Gozo estaria para além do corpo, para além do gozo sexual, além da norma fálica, fora da linguagem. Esse Outro Gozo, ou gozo d’A mulher, seria um gozo suplementar (pois, a mulher é não-toda inserida no registro fálico) do qual nada se pode dizer dele a não ser que é experienciado por algumas(uns). Segundo Lacan: “Há um gozo dela, esse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta –

Daí também se derivou a aproximação entre a literatura de Duras e a literaterra de Lacan. Duras faz da literaterra – do “a mais de sentido” (ou do “fora do sentido”), dado pela literalização da letra em sua escritura, tomando a palavra como objeto – sua literatura, criando novos arranjos entre significante e significado (e entre as letras) e, por vezes, apontando para a hiância instaurada entre eles, para o buraco da palavra, para a palavra-buraco.

### Um longo percurso de extração

Furo, buraco ou vazio? Com qual desses três termos designaríamos melhor os efeitos provocados pela escrita durasiana? Em busca dessa resposta, examinaremos cada um deles separadamente, levando em consideração, além de seu aspecto semântico, do uso prático e corrente na língua, também suas especificidades e efeitos provocados em uma leitura mais atenta. A importância dessa distinção para a escolha do termo deve-se, primeiro, à frequência pela qual transitaremos entre eles. Isto porque falar da borda, da bordadura da escrita, implica, necessariamente, falar sobre aquilo que é circunscrito, bordejado (pela palavra, pela letra), isto é, um furo, um buraco ou um vazio. Depois, é preciso haver cuidado diante da proximidade de sentidos que eles evocam, o que pode gerar certa confusão quanto ao que se deseja abordar neste percurso através da escrita durasiana.

Tanto no que se refere aos significados disponíveis nos dicionários – este “lugar onde as palavras fazem coleção, podem ser alistadas” –<sup>111</sup> quanto no uso cotidiano, esses três termos se aproximam e se confundem, mas também guardam sutis diferenças. Por exemplo, no *Houaiss*, o verbete *furo* designa diretamente “buraco, orifício”,<sup>112</sup> mas em seu uso corrente observamos algumas particularidades, como sua utilização para indicar perfuração, atravessamento e “o encontro com uma superfície ou plano heterogêneo”.<sup>113</sup> É também uma palavra mais neutra, ou, se pudéssemos dizer, menos carregada de afetos. A palavra *buraco* remete, em seu significado, a um “espaço vazio, cavidade, oco”,<sup>114</sup> além de

---

isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas”(LACAN. *O seminário*: livro 20, p.100).

<sup>111</sup> LACAN. A Jakobson. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.29.

<sup>112</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.1407.

<sup>113</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.214.

<sup>114</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.529.

portar o sentido de “local menos nobre, pouco desenvolvido”, e até mesmo de “morte”. Esta palavra, por sua vez, é mais dura, mais intensa em relação aos afetos a ela associados, de tal modo que parece despir-se de suas vestes representativas e aproximar-se mais da coisa representada, do Real.<sup>115</sup>

Já a palavra *vazio* é das três a que mais se distingue. No entanto, em suas significações – “o espaço que não contém nada”, “ausência de conteúdo, oco, vazio” –<sup>116</sup> ela acaba perpassando entre o *furo* e o *buraco*. Portanto, há um ponto em que as três palavras se enlaçam, se tocam, sendo que, às vezes, se torna impossível distingui-los. Este entrelaçamento, especialmente entre as palavras *buraco* e *furo* nota-se mais precisamente na palavra correspondente em francês, *trou*. Esta palavra agrupa, de certa maneira, todas as significações acima, permitindo que ela seja traduzida como *furo* ou como *buraco*, dependendo do efeito que se busca atingir.

No livro *O deslumbramento*, Duras utiliza “*un mot-trou*”, traduzida com eficácia para o português como *palavra-buraco*, pois porta o sentido de algo escavado, aberto, exposto, morto, de uma palavra que toca a coisa em seu ponto mesmo de silêncio. A *palavra-buraco* é aquela que, com tamanha materialidade, corporeidade, Duras compara a um “cão morto da praia em pleno meio dia, esse buraco de carne”.<sup>117</sup> Essa palavra, bem como o efeito provocado por sua utilização, parece situar-se no litoral (ou mesmo no literal) entre os dois campos heterogêneos – o da representação e o da coisa. Pode-se notar aqui certa subversão da função da palavra, que deixa de ser a morte da coisa em nome da representação, para se tornar a morte da representação na decantação do significante, no traço da letra. Ou, caso se prefira: a precipitação da letra, que sulcará a carne, a partir da chuva significante (tomada como semblante).

Assim, não se objetiva aqui desatar o nó que articula esses termos, a saber, *furo*, *buraco*, *vazio*, propondo um significado exclusivo para eliminar o possível trânsito entre eles. Ao contrário, contamos com a dupla face que cada termo contempla com a abertura da palavra às possibilidades de significação. Transitaremos entre esses significantes – *furo*, *buraco*, *vazio* –, dependendo do efeito que percebemos no que é provocado pela escrita de Duras: se *furo*, querendo apontar para a natureza perfurante e heterogênia de dois campos

---

<sup>115</sup> O conceito de Real, para Lacan, sempre esteve ligado à idéia de impossível de representar, do que está fora do universo simbólico, a algo “inacessível a qualquer pensamento subjetivo”. Enfim, o “real é assimilado a um ‘resto’ impossível de transmitir, que escapa à matematização”. Cf. ROUDINESCO, PLON. *Dicionário de Psicanálise*, p.644-646.

<sup>116</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.2834.

<sup>117</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

distintos que se tocam; se buraco, quando carregada de afetos e apontando para algo do Real, do corpo ou da morte; se vazio, quando nos referirmos à possibilidade de criação, à construção. Trata-se, tanto na escrita de Duras quanto em nossa leitura, de um longo percurso de extração.

Todavia, às vezes encontraremos os três termos numa mesma frase. Porém, eles não deverão ser tomados como simples sinônimos, mas sim como um enlaçamento, uma articulação de suas várias possibilidades de sentido. Conforme aprendemos com Lacan, o significado, normalmente, “nada tem a ver com o que o causa”,<sup>118</sup> isto é, com o significante. Há uma barra entre eles. Dessa forma, as coisas que o significante “serve para aproximar, restam justamente aproximativas”:<sup>119</sup> próximas, mas intocadas. Podemos dizer, então, que não há relação simétrica, unívoca, entre significante e significado, apesar de sempre termos a expectativa de que essa relação entre o que causa o significado (significante) e o Real exista. Lacan ainda observa: “isto [a relação] só se obtém depois de um tempo muito longo de extração, de extração para fora da linguagem”.<sup>120</sup> E isto é o que parece ter sido buscado e alcançado por Duras, essa depuração da palavra – como observamos na *palavra-buraco*, silenciosa, inexistente – em direção ao Real.

### **Lol: A palavra-buraco**

Teria sido uma palavra ausência, uma palavra-buraco,  
escavada em seu centro para um buraco,  
esse buraco onde todas as outras palavras  
teriam sido enterradas.  
M. Duras, *O deslumbramento*.

Falar dos buracos na escrita durasiana é trazer à pauta a discussão sobre uma escrita da impossibilidade (não da impossibilidade da escrita), da falta de representação, do Real, segundo preferirá a psicanálise. Isso pode soar bastante paradoxal, pois, como a escrita, que parece se propor representativa desde sua concepção, poderia não representar, tocar o real, o irrepresentável? Na tentativa de responder a essa pergunta seguiremos os rastros

---

<sup>118</sup> LACAN. A Jakobson. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.31.

<sup>119</sup> LACAN. A Jakobson. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.31.

<sup>120</sup> LACAN. A Jakobson. In: *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.31.

apontados pela própria Marguerite Duras, particularmente em dois de seus textos, *O deslumbramento* e *Amor*.

Duras afirma que o medo da escrita começou com Lol V. Stein, talvez porque tenha sido nesse momento que sua escrita aproximou-se, de maneira mais decisiva, do buraco, de um furo. Seria o furo da linguagem? O buraco da letra? Parece-nos que sim, e a própria Duras o diz quando questionada em uma entrevista feita por Xavière Gauthier: “Não foi a partir de *Ravissement* que começou a haver o buraco?” E Marguerite Duras responde: “A experiência, a experimentação. É como você dizia; eu experimentava esse branco na sequência.”<sup>121</sup>

Duras revela, em outra ocasião: “Foi em Trouville que caí na loucura de me tornar Lola Valérie Stein”,<sup>122</sup> frase na qual podemos escutar que foi nessa cidade buraco<sup>123</sup> que Duras também foi arrebatada, provavelmente por seu encontro com Lol e com a palavra que não existe, a qual chamou de *palavra-buraco*. Sigamos o primeiro passo, junto com Lol, e vejamos aonde ele nos leva. Possivelmente nos levará à borda da letra que contorna perigosamente o buraco. Afinal, o próprio nome da personagem, essa palavra com um buraco no meio (O), já o anuncia.

Foi nesse livro que a autora lançou ao leitor algo que trataremos aqui como um conceito – a *palavra-buraco* –, pois ele define os limites da linguagem, sua impossibilidade de dizer tudo. Finalmente, como afirma a própria Duras: “Escrever (...)/ é preciso dizer: não se pode/ E se escreve”.<sup>124</sup>

Se um dia, até o final do século XIX, pensou-se poder dizer tudo, acreditando-se que a linguagem representava fielmente a natureza e o pensamento, como ensina Foucault,<sup>125</sup> com a invenção da psicanálise essa realidade é alterada. Descobre-se que a linguagem carrega em si seus limites (da morte, do Real não é possível dizer nada), que nem tudo é passível de ser representado, ou que o Outro da linguagem também é marcado por uma falta, por um furo, como ensinará Lacan. Daí a importância da *palavra-buraco* tomada como conceito de uma palavra que escapa ao registro da representação, pois se refere a uma palavra-ausência, ou à ausência de palavras vivida no encontro com o Real, conforme desvendado por Marguerite Duras em seu romance.

---

<sup>121</sup> DURAS, GAUTHIER. *Boas falas: conversa sem compromisso*, p.14.

<sup>122</sup> DURAS. *Escrever*, p.14.

<sup>123</sup> Não podemos deixar de escutar, ao pé da letra, a tradução de “Trouville” como “cidade buraco”. Seria isso um prenúncio?

<sup>124</sup> DURAS. *Escrever*, p.63-4.

<sup>125</sup> FOUCAULT. *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*.



É com essa *palavra-buraco* que Lol encontra-se inesperadamente no dia do baile em T. Beach e que “não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar”.<sup>126</sup> Talvez por isso fiquemos com o grito contido, escutando angustiados o silêncio de Lol – ensurdecedor, pois realiza a total falta de representação e deixa o ouvinte entregue ao puro estado de angústia.

Para uma melhor compreensão daquilo que tomamos como um conceito – a *palavra-buraco* –, será necessário que abordemos o texto referido e nos aprofundemos, com os ouvidos de analistas, nessa impressionante escritura das bordas de Duras: suas bordaduras.

O livro *O deslumbramento* relata a história de uma jovem, Lola Valérie Stein, “engraçada, gozadora inveterada e muito sutil, embora uma parte dela estivesse sempre desligada, longe do interlocutor e do momento”,<sup>127</sup> que apaixona-se, aos 19 anos, por Michael Richardson e deste torna-se noiva. Numa noite, num baile no cassino de T. Beach, Lol estava com seu noivo e uma amiga, Tatiana Karl, e vê uma mulher entrar pelo salão, Anne Marie Stretter, com sua filha. Essa mulher era magra, bela, e estava vestida de negro. Não apenas Lol a vê, mas também seu noivo, que dança com a desconhecida a noite toda e, ao final do baile, vai embora com ela, deixando Lol para trás, arrebatada. Diante do rapto, consentido, de seu noivo, Lol se cala, em busca de uma palavra que acreditava existir, mas,

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 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.<sup>128</sup>

Por fim, quando o casal se prepara para ir embora, Lol consegue emitir um som, um grito insensato, desarticulado, temendo o fim daquela cena, e, quando se vão, Lol desvanece.

---

<sup>126</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

<sup>127</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.8.

<sup>128</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

A cena do casal dançando sob o olhar de Lol, a articulação desse “nó de três”<sup>129</sup> é o ponto central do livro e insistirá até os momentos finais, mas também depois, nos outros textos que retomam, mesmo que de maneira parcial e disfarçada, a história de Lol. Segundo Cleonice Barreto, esse será o lugar onde se estancará a memória de Lol:

Sua memória se reduzirá à percepção visual do par Anne Marie e Michael, imagem única diante de seus olhos, brilhando de uma luminosidade excessiva que ofusca tudo mais, inclusive o próprio sofrimento, a dor que não teve como acontecer.<sup>130</sup>

E, em seguida, a mesma autora nos dá pistas para entendermos a insistência, a repetição dessa cena:

Lol é incapaz de nomear o próprio sofrimento e esse espaço em branco inabitado pela palavra é o ponto de partida da teia verbal que vai se tecer *sem cessar* nas bordas dessa ausência.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> A expressão “nó de Três” remete-nos à topologia dos nós amplamente desenvolvida no ensino de Lacan, em especial ao nó borromeano apresentados nos seminários 22 e 23, respectivamente, RSI e O Sinthoma. Com a figura do nó borromeano (que só pode ser pensado no enodamento de, no mínimo, três elos, sendo o terceiro aquele que conectaria os outros dois), Lacan buscava articular e homogeneizar, mas ao mesmo tempo criar uma relação entre os três registros, a saber: simbólico, real e imaginário, de modo que cada um deles teria a mesma importância na manutenção do nó. Isso significa que qualquer um que fosse rompido representaria a desconstrução do nó. Essa teoria, além de romper com certa hierarquia dos termos, possibilitou maior flexibilização e manejo das estruturas clínicas, uma vez que o nó poderia ser dado de várias formas, inclusive sendo atado por um quarto termo que foi designado como Sinthoma. Este último permitiria ao nó manter-se atado mesmo com o desenodamento de um dos termos. É interessante notar que o recurso ao nó foi uma maneira de *escrever* a relação entre os três registros, que se dá como uma costura, uma bordadura, ou seja, uma linha que vai se trançando em torno de um furo (que só pode ser verificado por suas bordas) e prendendo, amarrando, adquirindo consistência. Nesse sentido, temos, segundo Granon-Lafont, a seguinte articulação: a linha formando o nó como consistência, que é imaginária, ou seja, é ela que dá corpo, que cria certa homogeneidade da figura; o furo, que está situado no ponto mesmo de entrelaçamento e apenas visível por sua borda, como equivalente ao simbólico (“furo simbólico no simbólico”) – algo que jamais se saberá, a *palavra-buraco*, que põe em funcionamento o trabalho significante; e a existência, dada pela corda em si, existente, como o Real. Assim, temos o enlaçamento de três termos heterogêneos, em uma mesma estrutura (amarração) para constituição do sujeito (Cf. GRANON-LAFONT. *A Topologia de Jacques Lacan.*). A partir dessa breve introdução ao estudo da topologia lacaniana, poderemos entender melhor o “nó de três”, esse nó lógico, desenhado por Marguerite Duras em *O deslumbramento*. Para Lol, a cena do casal dançando permitirá atar o nó que se encontrava frouxo, o corpo da outra mulher substituirá o seu próprio, e dará consistência a ele. No entanto, no momento que a dança acaba, o casal desaparece, a consequência é o desatamento do nó (elo simbólico e imaginário se soltam) e o desaparecimento (morte imaginária e simbólica) de Lol, que fica entregue ao Real, à deriva, fora do engodo imaginário (porém, necessário) de uma consistência de corpo, e imersa no furo simbólico. Mais adiante no romance, o que veremos é a nova amarração que Lol tecerá de seu nó. Este será uma reedição do primeiro, e tomará por seu o corpo de Tatiana junto a Jacques Hold (atando novamente o elo imaginário aos outros). Isso fará com que Lol dê consistência ao seu corpo e “volte à vida”.

<sup>130</sup> MOURÃO. *A deriva do olhar*, p.27.

<sup>131</sup> MOURÃO. *A deriva do olhar*, p.27.

Pouco após o incidente do baile, Lol se casa com Jean Badford, e vai morar em outra cidade. Lá vive um longo período, dez anos, de estabilidade. Tem sua casa, marido e dois filhos, tudo em perfeita organização. Porém, ao retornar para a cidade natal, após uma promoção do marido, Lol começa a mudar seu comportamento. Vê, na rua, um casal num encontro amoroso e reconhece, na mulher, sua antiga amiga de infância, Tatiana Karl. Escuta uma frase que a capta: “Talvez tenha morrido”.<sup>132</sup> A partir de então, institui passeios diários e passa a seguir, à distância, os encontros desse casal, para olhá-los. Era apenas isso que queria: fazer parte da cena como espectadora. Assim, a mesma cena do baile, com novos personagens, se repete: Lol como aquela que olha o casal num encontro amoroso. Ela gosta de estar nessa cena, pois só assim pode estar viva de novo.

Lol procura a amiga sob o pretexto de retomar o contato, lembrar os velhos tempos, e conhece seu amante. Inesperadamente, o amante de Tatiana, Jacques Hold, se apaixona por Lol e deseja ajudá-la a expiar o suposto fantasma do abandono sofrido no passado, para, então, poder ficar com ela por inteiro (mas isto ninguém podia, não era possível captar toda Lol, prenunciará Tatiana). Decide, pois, ir com Lol ao mesmo lugar onde se realizou o baile e, nesse lugar, sem Tatiana como anteparo, ao tentar fazer amor com Lol, ela sofre nova crise.

Certos fragmentos da cena, do enlaçamento a três, a saber, Lol e o casal, chamam atenção devido a sua insistência, ao longo do romance, ao seu retorno, como se algo faltasse e buscasse reconstituir-se pela via da repetição. Contudo, com essa repetição há um esgarçamento, um desgaste, como se a palavra e a cena ressoassem tantas vezes que rompessem o sentido, se esburacassem. Trata-se de uma cena girando sobre ela mesma, apoiada num ponto, num centro. Não seria aquele centro onde se situa o buraco, deixado pela palavra que não existe, e para o qual todas as outras palavras seriam atraídas (enterradas)?

Duras tecerá de modo impressionante, com sua escrita, as bordas desse buraco, costurando cuidadosamente sua narrativa sem que, no entanto, o buraco seja obliterado. Em nenhum momento do livro perceberemos o rompimento da lógica da narrativa, embora, por vezes, o leitor sinta-se um pouco perdido, impactado por frases deslocadas, causando certa confusão acerca do narrador da história. A linearidade do romance, no entanto, se

---

<sup>132</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.28.

mantém. A narrativa é a própria linha que vai contornando os buracos, fazendo rendas,<sup>133</sup> dando formas ao vazio, que vai sendo construído intencionalmente.

É-nos avisado, desde o início, para não haver surpresas, quem será narrador: Jacques Hold. No entanto, o narrador se desloca, mistura-se, e às vezes parece habitar a própria Lol. Nesse momento, o que temos é uma tal sensação de estranheza que podemos vislumbrar que falta algo. Por mais que Jacques Hold tente, com sua narrativa, aparentemente inteira, amarrar, interligar os fatos, dar sentido à história, suturar os furos, estes insistem.

Em outros momentos, porém, quando a narrativa parece assumir outra identidade – a feminina, que aceita a existência de “um ponto de intradutibilidade que a rememoração sempre comporta” –,<sup>134</sup> é como se nos fosse possível habitar a memória de Lol, e aí ficamos aturdidos, sofremos o efeito de incompreensão. É quando somos surpreendidos por espaços em branco, por parágrafos extremamente curtos, que parecem estar ali, no meio da página, apenas para que o vazio (a falta) das palavras, o buraco, apareçam. São algumas frases soltas, desarticuladas, que não incomodam por sua brevidade, mas fazemos aproximarmo-nos, ver pelos olhos de Lol, a cena fragmentada:

Ele [Jean Bedford] parou, pegou sua mão. Ela consentiu. Beijou essa mão, tinha um cheiro enjoado de poeira, em seu anular havia uma aliança de noivado muito bonita. *Os jornais tinham anunciado a venda de todos os bens do rico Michael Richardson e sua partida para Calcutá. A aliança brilhava intensamente.*<sup>135</sup>

Ou, em outra passagem, na cena do baile, quando Lol observa o noivo se dirigindo em direção à outra mulher. Não sabemos de quem é a voz que expressa o desejo de convidar a dama. Será o pensamento de Micheal Richardson? Será a fala de Lol?

Tinham caminhado para a pista de dança. Lol os tinha olhado; uma mulher de certa idade, cujo coração está livre de qualquer compromisso, olha assim seus filhos afastarem-se dela; ela pareceu amá-los.

---

<sup>133</sup> Ana Maria Portugal se refere às rendas como algo do *savoir-faire* da Mulher com o buraco, com a Coisa que é “opaca à significação” ou, indo um pouco mais além, seu “saber fazer” com a escrita em torno desse buraco. Segundo a autora, a renda é “essa peça de artesanato que enfeita as roupas. Peça dispensável do ponto de vista da utilidade, mas que, uma vez colocada, ‘faz falta que não esteja ali’. E o que é uma renda? Não mais que uma linha, cordão ou fita que contorna os buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam-se flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá”. PORTUGAL. *Mulher: da cortadura à bordadura*, p.31.

<sup>134</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 40.

<sup>135</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.20.

– *Preciso convidar essa mulher para dançar.*

Bem que Tatiana o tinha visto agir de sua maneira nova, adiantar-se, como no suplício, inclinar-se, esperar.<sup>136</sup>

Essa confusão gera um efeito interessante de amálgama, de entrelaçamento das personagens, de um agrupamento artificial, que deixa exposta a cola que os une. Ali, não conseguimos separá-los, pois Tatiana, Lol e o casal de amantes se condensam numa mesma voz, em um mesmo olhar, numa mesma imagem, e não se distinguem. E é na junção desses elementos, nesse nó de quatro<sup>137</sup> (e, posteriormente, de três) que a cena se forma, toma corpo, enquanto poderosa imagem preservada na memória de Lol. O efeito de enlaçamento imaginário, alcançado pela linguagem durasiana, de solapamento dos corpos – melhor seria dizer de constituição de corpo – também revela a fragilidade desse arranjo e a possibilidade de uma fragmentação, a qualquer momento, uma vez que temos artificialmente fundidos esses quatro elementos.

No entanto, percebe-se nesse livro que o destacamento do sentido não se realiza apenas quando a linearidade do discurso é rompida, mas também por meio de suas condensações, seus silêncios, dos buracos e dos vazios no texto. No livro *O deslumbramento*, não é o sentido do texto que se perde, provocando efeitos de furo com o rompimento da articulação entre significante/significado. O que se perde é o sentido de Lol, uma mulher inexplicável, que não pode ser compreendida, e que nunca está inteiramente presente, pois onde ela deveria estar o que se encontra é uma ausência, um buraco.

Lol, nossa heroína, contempla em si, na própria grafia de seu nome – na materialidade do significante que diz ao pé da letra – a *palavra-buraco*. Ela própria seria a palavra com o buraco no meio L(O)L, amparada por suas bordas (L), num equilíbrio frágil, que pode ser rompido a qualquer momento. Lol está esburacada: falta-lhe uma palavra, sem a qual não pode se fazer presente como corpo, como consistência. Ficando sem amarras, o que lhe resta é o buraco.

---

<sup>136</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.12.

<sup>137</sup> É interessante observar que o nó que se forma inicialmente com quatro elementos (Lol, Tatiana, Michael Richardson e Anne Marie Stretter), poderá ser lido posteriormente como um nó de três. Isto porque Anne Marie Stretter poderá ser lida como um duplo de Tatiana: “havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado. Com duas sobre-saias de tule igualmente pretas” (DURAS. *O deslumbramento*, p.10). Assim, teremos o nó reduzido a três elementos.

Portanto, se existe um lugar onde podemos localizar precisa e indubitavelmente o efeito de buraco, o furo da escrita, esse lugar é Lol. Porém, avancemos com cautela na construção dessa afirmativa.

### Os efeitos de buraco

Aproveitemos a duplicidade semântica provocada pelo ressoar da palavra efeito – a saber: efeito, como aquilo que é produzido, causado; mas também, numa escansão, como o que *é feito*, ou seja, aquilo que é constituído por algo –, para pensarmos sobre o lugar coincidente de Lol com o furo da escritura.

O efeito de buraco pode ser notado sutilmente no contexto do próprio romance, da história, na qual Lol é arrebatada, retirada da cena, deixando uma vacuidade, uma ausência para sempre marcada no lugar dessa personagem. Esse buraco se dá porque resta um enigma do lado do leitor – do qual se escuta apenas a interjeição Ó, saída de sua boca aberta –, que está arrebatado. O que se passou com Lol? Por que ela preferia o lugar do olhar, ao invés de ser vista? O que faltava a Lol? Onde está Lol? O mais próximo que se poderia chegar das respostas não passaria de suposições, nunca certezas. Não há uma explicação para Lol, pois, como disse Lacan, “ser compreendida não convém a Lol”.<sup>138</sup>

O que há em *O deslumbramento* é um efeito de incompreensão, no que concerne a Lol, essa mulher inexplicável (como a maioria das mulheres!) para a qual não encontramos palavra que defina, a não ser a ausência.<sup>139</sup> Ausência de significado, ausência de palavra, ausência de Lol. Há uma espécie de fuga de sentido no que concerne a essa personagem, a sua história, que se dá na própria forma que Duras trabalha a palavra, as letras com as quais a escreve. Segundo Kristeva, “não se trata de um discurso falado”, pois nesse perceberíamos a coerência, a linearidade, “mas de uma palavra superfeita de tanto ser desfeita”, a ponto de perder o sentido, soar insólita, inesperada e dolorosa.<sup>140</sup> É como se algo fosse repetido tantas vezes que a palavra repetida (e a história, pois também

<sup>138</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.203.

<sup>139</sup> Em momento nenhum do livro *O deslumbramento* se propõe um significado para o vivido por Lol, uma explicação totalizante e apaziguadora. O leitor espera que em algum momento lhe seja revelado algo da história de Lol que o fará compreender, inequivocamente, as reações da personagem (ela é assim porque...), mas essa explicação nunca vem. Ao contrário, é no lugar do não-toda compreendida que Lol é intrigante e desejada.

<sup>140</sup> Cf. KRISTEVA. A doença da dor: Duras. *Sol negro: depressão e melancolia*, p.205.

observamos esse efeito na cena que se repete) causasse efeito de estranhamento, de perda de sentido, levando o efeito de buraco ao lugar de seu significado. Lol – o nome, a cena – é essa palavra. Mesmo que a Jacques Hold ainda reste a esperança de amarrar Lol, suturar seu furo, apreendê-la ou compreendê-la, isso não terá efeitos: o enigma será mantido.

Contudo, se há ainda um lugar no qual o efeito (ou, melhor seria dizer, o *é feito*) de buraco far-se-á mais perceptível, este será na palavra Lol. Trata-se de um nome próprio, cuidadosamente desenhado por Duras, que talvez possa ser lido nos moldes dos ideogramas chineses, que condensariam significante e significado, abolindo a barra entre eles.

A partir do que é ensinado pela psicanálise lacaniana, há uma hiância ou um *décalage* (distância) estrutural entre significante e significado e é isso que permite a existência de múltiplas possibilidades de leitura.<sup>141</sup> No entanto, o homem ocidental tentaria insistentemente abolir essa distância, decalcando o significante ao significado. Esse decalcamento é, em grande parte, responsável pela comunicação e compreensão do que é enunciado, pois manteria uma correspondência inequívoca entre os dois termos e reduziria a angústia causada pela falta de significação. Já na cultura oriental, com a escrita do ideograma – que seria “um conjunto de signos feitos de traços estruturados em torno de um centro, segundo certas regras, mas com variedades infinitas” –<sup>142</sup> seria possível condensar num traço, numa palavra, ao mesmo tempo o significante e o significado, sem decalcá-los, pois que essa palavra, esse traço, contemplaria, pela flexibilidade de seus caracteres, e pela maneira como é constituído, todos os significados possíveis. A palavra traria em si, em sua grafia, em seu desenho, a própria coisa representada, aproximando-se de uma escrita do Real. Segundo Fenollosa: “Lendo o chinês não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as *coisas* enquanto elas vão tecendo seu próprio destino”.<sup>143</sup> Daí a aproximação entre os ideogramas e o nome Lol: esse nome cujo buraco é feito de letras.

Lol traz o buraco em seu centro (O), seja aquele da palavra que falta, da boca aberta em um grito mudo, ou mesmo das rendas, das amarras, que ela tenta finamente tecer para dar forma, contorno, a seu vazio, garantindo consistência a seu corpo esburacado. Motivados ainda pelo nome de Lol, poderíamos metonimicamente rumar ao infinito das

---

<sup>141</sup> Cf. MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.134.

<sup>142</sup> CHENG. Lacan e o pensamento chinês. In: *Lacan, l'écrit, l'image*. Trad. Yolanda Vilela.

<sup>143</sup> FENOLLOSA. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, p.115.

significações que esse traçado provoca, mas acrescentemos apenas mais duas, inspiradas pelas letras de Erté:<sup>144</sup> o zero, que define a mulher como ausência, como lugar de falta; e também o movimento circular (O) de Lol, de eterno retorno ao mesmo ponto de partida.

Há ainda na escrita chinesa uma outra característica importante: considerar o som da palavra também para a constituição de seu significado. Segundo Fenollosa, em seu estudo sobre esta escrita ideogramática: “ela fala de imediato com a vividez da pintura *e a mobilidade dos sons*”.<sup>145</sup> Nesse sentido, também o som do nome de Lol, e as articulações para pronunciá-lo, remetem-nos ao furo, ao buraco, com o O forçando-nos a abrir a boca, produzindo e deixando à mostra nosso próprio furo. E ainda podemos ouvir em seu nome, homofonicamente, a palavra *amor* (Lol V.: *Love*), o que se encontra intimamente engendrado à história da personagem, mas também nos remete à falta, à incompletude, à busca insistente de fazer o UM e seu eterno fracasso. Afinal, como interpretou Lacan através da leitura do mito de Poros e Penia (o nascimento do amor), contado por Diotima, no *Banquete*, de Platão: “O amor é dar o que não se tem”.<sup>146</sup> Portanto, Lol engaja, numa escrita arrebatadora do buraco, a imagem – no traçado das letras – e o corpo.

Lol, porém, não é apenas o furo (pois, assim ela não sobreviveria, ou pelo menos não estabeleceria qualquer laço, não seria possível dizê-la): ela contém o furo. Lol é escrita, é litoral (e literal) e como tal nos revela os dois movimentos: o do furo, e também o da borda. Nas bordas de Lol nos deparamos com essas duas muletas nas quais ela se apóia, ou seja, o L das extremidades formaria em seu traçado uma espécie de moldura ao buraco. Essa moldura, ou L, possuem diversos nomes possíveis: Anne-Marie Stretter, Michael Richardson, no primeiro momento; Tatiana, Jacques Hold em substituição ao primeiro par. São esses arranjos que permitem a Lol sustentar-se e adquirir consistência de corpo e, assim, existir, enquanto personagem e, mais ainda, enquanto discurso, inserida no laço social.

Enfim, os efeitos produzidos pela escrita de Marguerite Duras, que traz ao pé da letra o buraco, o furo, e o bordeja com seus significantes, serão sentidos pelo leitor. Ele sofrerá junto com Lol o arrebatamento, pela força da letra, e ficará sem fôlego, de boca aberta, quase desfalecido. Poderá se perder ante os efeitos de buraco causado pela superposição de sentidos que destacarão, unirão, misturarão os significantes, e os significados, não a ponto

---

<sup>144</sup> BARTHES. Erté ou ao pé da letra, p.97-116.

<sup>145</sup> FENOLLOSA. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, p.115.

<sup>146</sup> LACAN. *O seminário*, livro 8: a transferência, p.125.



de romper a sintaxe (pelo menos não nesse momento), mas provocando uma desestabilização do sentido, do sentido de Lol. Não obstante, o leitor colherá, em seu próprio corpo, os efeitos de esburacamento da letra, quando ele próprio, em seu movimento de leitura/fala, será esburacado. E, como diz Kristeva: “coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali [no buraco] de verdade”.<sup>147</sup>

### **O buraco em *Amor***

Se em *O deslumbramento* nos deparamos com os efeitos de buraco menos associados à perda de sentido do texto e mais relacionados à personagem Lol, pela maneira como essa mulher é escrita, isto é, pelo furo, em *Amor*<sup>148</sup> esse buraco ou furo se fazem ainda mais decisivos – mesmo que situados em outro lugar, ou seja, no percurso da escrita –, pois a ordem prosaica é rompida, o sentido é corroído, as palavras assumem tamanha concretude que ficamos perdidos, sem saber se elas pertencem ao mundo das representações ou dos objetos, das coisas. A escrita segue pelo caminho de seu desvanecimento, parecendo atingir o intervalo, o ponto de indefinição (litoral?) situado no entre-lugar, que tem, de um lado, a representação, e, do outro, a coisa. A escrita retorna ao seu ponto de origem: o furo característico da linguagem.

Conforme dissemos anteriormente, *Amor* é um livro limite na obra de Marguerite Duras, um momento em que ela se arrisca em uma escrita para além do sentido, para além da sintaxe, para além da escrita. Nele poderíamos ler as ruínas de um outro livro, *O deslumbramento*, escrito sete anos antes. Ruína da história, ruína da linguagem, ruína da palavra, enfim, ruína do amor. Percebemos nesse livro a ação do tempo que passa, que desgasta, que destrói e deixa seus destroços, e é com eles que nos deparamos: com o resto da cidade, com o resto da mulher, com os silêncios e os buracos, com o resto das palavras: a letra.

O tempo que decanta a escrita em direção à letra/resto (*letter/litter*) deixa seus rastros impressos nas páginas do livro. Nelas, nos deparamos, frequentemente, com os espaços em

---

<sup>147</sup> KRISTEVA. A doença da dor: Duras. *Sol negro: depressão e melancolia*, p.207.

<sup>148</sup> Nesta dissertação utilizamos a tradução de *L'amour (Amor)* feita por Paulo de Andrade em sua tese de doutoramento intitulada *Nada do dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, defendida em 2005. Portanto, a paginação se refere à tese e não ao original francês.

branco, os vazios dos parágrafos sem sentido, as frases curtas estruturadas em estrofes, tal como uma poesia que deixa na longa margem branca do papel o lugar de criação para o leitor imaginativo. Já as palavras que recheiam, cuidadosamente, a página em branco, são como “objetos caídos sobre a folha branca”,<sup>149</sup> como observa o teórico e poeta Paulo de Andrade, e vão tecendo as bordas do buraco. São elas que abrem e margeiam os caminhos que levam até o rio – aquele que deixa seu traço único, os sulcos, seu rastro, sua “rasura de traço algum que seja anterior” –,<sup>150</sup> mas também o ultrapassa: “Aqui é S.Talah, até o rio. (...) Depois do rio é ainda S. Talah”.<sup>151</sup>

A leitura também convoca as imagens, parece buscar nelas uma ancoragem, uma maneira de não se perder, de não desaparecer, à medida que se inscreve num plano outro, virtual. Duras realiza, então, uma “escritura das imagens”, de modo que se não nos fosse dito tratar-se de um livro, poderíamos julgar ler no texto um roteiro de cinema, ou até mesmo um filme. Um filme ao estilo daqueles de guerra, nos quais, após as explosões, o que se vê são apenas os destroços, as ruínas, as crateras que restaram das palavras caídas, sozinhas, sobre a folha branca. Não obstante, *Amor*, com sua escritura cinematográfica, possibilita ao texto certa coesão, certa consistência que parece faltar às palavras, criando, num espaço virtual, um campo onde tentamos, malgradadamente, suturar o furo da linguagem, e encontrar na imagem o sentido até então inacessível pela via simbólica. Segundo Lacan, “o sentido está no campo entre o imaginário e o simbólico. Não podemos esperar colocá-lo em outro lugar, pois nos limitamos a imaginar tudo o que pensamos”.<sup>152</sup> Contudo, nem sempre esses campos estão amarrados propriamente, ocorrendo, por vezes, desse nó estar frouxo, ou mesmo solto, e o sentido não se fixar. É o que verificamos na escritura de Marguerite Duras, que expõe a insuficiência do simbólico, da linguagem (a fissura entre significante e significado), e convoca os outros sentidos – olhar, voz, pensamento – para nos arremessar para além deles. A autora lança o leitor para fora do texto, ao espaço virtual próprio do imaginário – também insuficiente – onde as imagens são constituídas em busca de um sentido para sempre perdido. Assim, Duras, de maneira surpreendente, por meio da escrita, produz e dirige um filme projetado na memória e no imaginário do leitor. Porém, essa escritura que é também imagem, texto, voz, olhar, não mantém esses elementos enodados, produzindo uma unidade. Ao contrário; preserva a

---

<sup>149</sup> ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.11.

<sup>150</sup> LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*, p.21.

<sup>151</sup> DURAS. *Amor*, p.40-41.

<sup>152</sup> LACAN. *O seminário*, livro 23: O sinthoma.

autonomia de cada um deles, sua disjunção, caminhando em “busca da depuração, da constituição de uma economia significativa voltada para o mínimo, mas essencial, uma escritura livre do relato e até mesmo da imagem”.<sup>153</sup>

Em *Amor*, a escrita preserva em seus traços, o mínimo necessário para continuar sendo escrita. Ou como observa a própria Duras: “uma escrita da não-narrativa. (...). Um escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem apoio de uma gramática. Extraviadas. Ali, escritas. E logo deixadas de lado”<sup>154</sup>. A escrita segue o caminho rumo à sua origem, ao seu ponto de partida, em direção à letra – esse objeto mínimo da palavra, feito de “combinações de algumas retas e de algumas curvas”<sup>155</sup> que bordejam, contornam o buraco da palavra, o furo próprio da linguagem.

Talvez o que se almeje nesse texto seja atingir uma escrita “que não seria do semblante”,<sup>156</sup> isto é, uma escrita da letra, ou seja, que não seria a da representação, mas que pudesse tocar, de alguma maneira, a própria coisa, o Real.

### **Os efeitos de nomeação: o buraco**

Diferentemente de *O deslumbramento*, livro no qual verificamos a importância e os efeitos da nomeação – e considerando que nomear é consentir em afastar-se da coisa –, em *Amor* segue-se o anonimato das personagens, que não se prestam à nomeação, que não se encerram em um nome próprio, rejeitando o caráter ficcional (representativo) da linguagem.<sup>157</sup> Elas estão aquém (ou além?) do nome. As personagens são descritas – o viajante, a mulher e o louco que caminha – e, muitas vezes, são designadas apenas pelos pronomes pessoais – Ele e Ela –, que se multiplicam ao longo da obra. Mesmo que essa descrição/designação se assemelhe à nomeação, os efeitos provocados são diversos, pois não determinam o sujeito de quem se fala. Ao contrário, lançam o leitor num circuito de indeterminação, de transitoriedade. Isso porque é dada às personagens a possibilidade de

---

<sup>153</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.214.

<sup>154</sup> DURAS. *Escrever*, p.63.

<sup>155</sup> BARTHES. O espírito da letra. *O óbvio e o obtuso*: Ensaio crítico III, p.93-96.

<sup>156</sup> Faço aqui uma referência ao *Seminário 17* de Lacan, intitulado: “De um discurso que não seria do semblante”, no qual Lacan discute a possibilidade de se atingir a Coisa através da linguagem, que em sua origem e finalidade seria da ordem da representação.

<sup>157</sup> Segundo Derrida, um nome verdadeiramente próprio é aquele que indica “sem ambiguidades e sem recorrer ao circuito das significações um indivíduo concreto”. DERRIDA citado por MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.197.

alternarem seus papéis, dependendo do momento e do lugar em que se encontram no triângulo constituído<sup>158</sup> por Duras. O que se nomeia não são as personagens, mas suas posições nesse polígono, que tem em seus vértices: o olhar, o não-olhar e aquele que caminha (o movimento, a passagem). Portanto, as personagens transitam: às vezes trata-se daquele que caminha, às vezes do olhar, e, em outras, da ausência desse olhar. Esse é o procedimento adotado por Duras que permite a alternância dos lugares, a “dança das personagens”.

Observemos esse movimento, seguindo o louco que caminha:

O homem que caminha não olha, nada, nada senão a areia diante dele. Sua marcha é incessante, regular, longínqua. (p.29)

Mais adiante, no próximo vértice, temos o olhar:

O homem que caminha... Ele pára. Volta-se, vê, também ele olha, espera, olha novamente, parte, vem. (p.37)

Seguindo um pouco mais, o encontraremos no próprio lugar da ausência do olhar:

Ele chega. Pára em frente àquele que está encostado no muro, o viajante. Seus olhos são azuis, de uma transparência esmagadora. *A ausência de seu olhar é absoluta.* (p.37 grifo nosso)

Nesse seu trajeto de caminhante, a personagem passa por cada um dos vértices do triângulo construído, propositadamente, pela autora. Um triângulo que se forma, “se deforma, se reforma, sem se quebrar jamais”.<sup>159</sup>

O mesmo movimento será feito por aquele que a escrita se propõe nomear: o viajante. Contudo, nomeia-se sem evocar um nome próprio, que daria ao ser nomeado uma maior concretude, particularidade, enfim, uma identidade.

---

<sup>158</sup> Duras propõe, ao modelo de um matema laciano, um triângulo em que cada vértice poderíamos localizar uma posição – representando determinada função –, e um elemento que a ocupa originariamente, mas que não é fixo, podendo alternar-se. Assim temos, nas posições, os seguintes elementos: a posição do olhar (viajante), a do caminhar (louco), a da ausência do olhar (mulher). Essas posições determinam uma função, independente de quem a ocupe. Temos uma variação das posições pelas personagens em cada momento do texto: eles transitam pelos vértices do triângulo. Portanto, não é um nome que as determina, mas a posição que ocupam nesse circuito.

<sup>159</sup>DURAS. *Amor*, p.29.

Nomearemos esse homem o viajante – se por ventura for necessário – devido à lentidão de seu passo, à perdição de seu olhar.<sup>160</sup>

O nome, nesse caso, não decalca a coisa. Aos moldes da letra, do símbolo, ele é reversível, móvel, evanescente. Passa-se, então, do estatuto de nome próprio para o de nome comum – aquele que circula, não designando univocamente um ser, ao contrário, permite formarem-se, metonimicamente, várias articulações significantes em torno desse nome. Dessa forma, o viajante será, em alguns momentos, um homem que olha, em outros, poderá ser qualquer um, um sujeito indeterminado.

Poderíamos ainda dizer que a narradora, mesmo não atribuindo à personagem um nome próprio, acrescenta-lhe detalhes, características exclusivas àquele indivíduo. No entanto, isto não procede. A explicação atribuída à nomeação nada explica, não fornece qualquer especificidade daquela personagem. Ao contrário, fornece qualificações comuns a todas elas – “lentidão de seu passo”, “perdição de seu olhar”. Portanto, temos novamente a personagem transitando entre os vértices do triângulo.

O viajante tem, como lugar original no vértice, a posição de olhar (coincidente com o pensamento, com o *cogito*):

Um homem.  
Ele está de pé, ele olha: a praia, o mar.  
(...)  
Ele não se move. Ele olha. (p.28)

Porém, mais adiante, ele caminha:

O passo recomeça.  
Irregular, incerto, ele recomeça.  
Ele pára, agora.  
Recomeça agora.  
O homem que olhava passou. (p.32)

Em um dado momento, ocupa a posição do não-olhar:

Deixa de olhar o que quer que seja, a praia, o mar, o homem que caminha, a mulher de olhos fechados.

---

<sup>160</sup> DURAS. *Amor*, p.34-35.

Por um instante ninguém olha. Ninguém é visto. (p.32)

No vértice que designamos como *a ausência do olhar*, encontra-se a mulher. É interessante o fato de ser uma mulher a ocupar esse lugar. Inicialmente, porque o lugar do não-olhar (não ver) é, precisamente, aquele do olhar, tal qual designado por Lacan, em que na “nossa relação com as coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido”.<sup>161</sup> Ou seja, o lugar do olhar não é coincidente com o do ver, não se apreende pela imagem nem pelo pensamento, já que estes pressupõem a interferência do Outro, uniformizando, designando e determinando o que é visto. O olhar é o lugar onde podemos nos despojar do Outro, criar nossas próprias representações, sendo, portanto, o lugar da indeterminação, da mancha, do objeto que falta (*a*) e que, por isso, desliza por diversos objetos. Segundo Lacan,

o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* (...) o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, e que ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função puntiforme, evanescente (...).<sup>162</sup>

Ademais, esse lugar negativo (no sentido da não existência) também é o lugar d’ $\bar{A}$  mulher (ou de Deus), aquela a qual falta algo que a defina, que a capte inteiramente e a aprisione no interior de uma representação. Poderíamos, ainda, fazer equivaler esse lugar a Lol – aquela a quem não convém a compreensão – agora, em *Amor*, sem nome, designada apenas por mulher, de quem o viajante diz:

– Objeto do desejo absoluto, diz ele, sono da noite, a esta hora em geral, onde quer que ela esteja, aberta a todos os ventos – ele pára, retoma – objeto de desejo, ela é de quem a quiser, ela o porta e o embarca, objeto do absoluto desejo. (p.71-72)

Embora seja a posição do não-olhar que convenha à mulher, ela também circula nos outros vértices do triângulo, como podemos acompanhar, a seguir, sua trajetória.

Primeiro, no lugar do não-olhar:

---

<sup>161</sup> LACAN. A esquizo do olho e do olhar. *O seminário*, livro 11, p.74.

<sup>162</sup> LACAN. A esquizo do olho e do olhar. *O seminário*, livro 11, p.77.

O triângulo se fecha com a mulher de olhos fechados. (p.29)

Segundo, a encontramos no vértice do olhar:

Ela abre os olhos. Ela o vê, olha. (p.35)

Depois será, também, aquela que caminha:

Ela se levanta, segue-o. Seus primeiros passos são titubeantes, muito lentos.  
Depois se equiparam.  
Ela caminha. Segue-o. (p.41)

Enfim, constituir um nome próprio significa inserir a coisa ou pessoa nomeada no circuito da linguagem, da determinação, da representação. Mas parece que o objetivo de Duras não era esse: ela buscava uma escrita para além do nome (ou seria aquém dele?), para além daquilo que fixa o significante e determina um sujeito. Duras propõe uma escrita sem sujeito – daí o risco de perder-se –, uma escrita que encontra na palavra, no significante, não seu repouso, sua fixação, mas a possibilidade de ultrapassá-la, retornando à sua origem, ao traço da letra. Traço este que, ao mesmo tempo em que delimita um contorno, uma borda, expõe o furo, o próprio buraco da linguagem.

A escrita, a partir de um processo de decomposição, de esgarçamento no seu estranho movimento de retorno, despojando-se de suas vestes, da maquiagem, dos excessos, fica nua, conforme revela Duras: “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida”.<sup>163</sup> Preserva-se da escrita o som, um ruído (anterior à linguagem), o traçado da letra.

Segundo a análise de Paulo de Andrade, em sua tese de doutoramento, em *Amor* o uso abusivo dos pronomes pessoais – que ao invés de ajudar o leitor a precisar o referente, o desorienta, lança-o numa vacuidade, provocando um efeito que poderíamos nomear como uma “quase despersonalização” –, assinala o caráter mais musical que semântico da escrita durasiana.<sup>164</sup> Essa musicalidade, esse ruído emitido em *Amor*, anônimo, repetitivo, parece nos revelar o aspecto gozoso dessa lalação, do balbucio de quem experimenta a língua sonora e corporeamente.

---

<sup>163</sup> DURAS. *Escrever*, p.48.

<sup>164</sup> ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.23.

Essa não seria a definição da *lalangue* lacaniana? Ou seja, uma pré-linguagem, uma linguagem aquém do verbo, da sintaxe, que não busca um sentido e que porta em si a pulsão, o gozo dos sentidos corporais, da voz, do olhar?<sup>165</sup> O mais interessante é que esse efeito é atingido à custa de uma obediência exagerada às regras gramaticais, à lei, o que poderia soar bastante paradoxal, não fosse o fato de sabermos, com Lucia Castello Branco, que “não há como escrever o silêncio, a lacuna, a assimbolia, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem”.<sup>166</sup> Portanto, usa-se a lei, a língua do pai, para escrever-se fora dela.

Duras, em sua escrita, resgata uma língua materna, mais próxima do registro do Real, deixando à mostra o fragmentado, o incompleto, o buraco. Porém, essa língua está modulada pelo registro do pai, da gramática, da lei. A autora utiliza-se da lógica fálica (das regras e normas) para revelar, precisamente, o que está para além dela, o que escapa à representação, à lógica. Enfim, uma escrita que nomearemos, em consonância com Lucia Castello Branco, de *feminina*.

### **O feminino revelado pelo que não se lê**

Por arbatamento entendemos, em português, em consonância com o Houaiss, “puxar, levar com força, arrancar”, mas também “raptar, sequestrar”.<sup>167</sup> De fato, pode-se, perfeitamente, ler Lol a partir desse ponto do rapto, do sequestro, ou mesmo encontrar neste ponto o sentido da experiência do leitor ao ser surpreendido e enlaçado na trama de Lol. Todavia, a palavra francesa *ravissement* nos revela um “a mais de sentido” que muito nos interessa.<sup>168</sup> Segundo o Larousse, *ravissement* deriva de *ravir*, que teria em sua acepção teológica o sentido de “ser transportado fora de si pela contemplação”, “ação de elevar uma pessoa...”, ou “encantar” e, ainda, “êxtase”.<sup>169</sup> Nessa direção, somos remetidos às místicas e suas experiências de êxtase, seus encontros com o divino, ou ao gozo Outro

---

<sup>165</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.88.

<sup>166</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.86.

<sup>167</sup> HOUAISS. *Dicionário da língua Portuguesa*, p.298.

<sup>168</sup> Também podemos encontrar este sentido na língua portuguesa, em consulta ao Houaiss, *arreatar*: “experimentar sensação de êxtase, enlevar-se, maravilhar-se”, porém achamos importante ressaltar o francês por ser a língua originária do texto.

<sup>169</sup> LAROUSSE. *Dictionnaire de la langue française*.



d'À Mulher, abordado por Lacan. Portanto, encontramos, ainda, um outro efeito de buraco: o impossível de dizer. Desta vez, porém, no campo do escritor.

Em seu seminário 20, Lacan afirma sobre a dificuldade em se tirar algo das mulheres sobre esse gozo Outro, pois, sobre ele, as mulheres e os místicos nada sabem dizer. Esse gozo está para além da compreensão, da cognição, ele está do lado da experiência, de um *savoir-faire*. Lacan afirma que “o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele”.<sup>170</sup> O autor conta, em outro momento de sua obra, que “(...) Marguerite Duras me fez saber por sua própria boca que não sabe, em toda sua obra, de onde lhe veio Lol (...)”,<sup>171</sup> dando certo testemunho de seu gozo. Sabe-se, todavia, que esse gozo Outro se localiza para além da linguagem, da transmissibilidade, do verbo. Talvez possamos encontrá-lo, então, nos vazios, nos silêncios, naquele buraco onde a palavra falta, na *palavra-buraco*, revelada por Duras, por meio de Lol, assim:

Essa palavra que não existe e que, no entanto está aí: espera você a uma volta da linguagem, desafiando-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados (...).<sup>172</sup>

Decididamente, Marguerite Duras não se situa do lado da mística, no sentido de dirigir-se ao exterior, elevar-se, num encontro com o Outro/Deus. Porém seu escrito “existe”, coloca-se fora, ou de fora da questão da comunicação, num ponto de real, de vazio, de silêncio, aquele em que se encontra L(o)l, com o buraco no meio, diante da palavra que não existe. Há um ponto de incomunicabilidade na escrita de Duras, daquilo que só se toca a partir da experiência e, certamente, esse ponto da escritura que aponta o vazio (em torno do qual a obra se constrói, borda), é aquele cujas pretensões “*ex trapolam*”, ou seja, se colocam fora do âmbito da compreensão. Sua escritura visa um mais além, “uma prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo e às produções mais sutis da arte”.<sup>173</sup>

Assim, ao pensarmos na escritura como prática de gozo, não poderíamos deixar de incluir também a leitura como parte nesse processo. Não é sem razão que Lacan, em seu texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, afirma que somos nós, leitores, os arrebatados.

---

<sup>170</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20: mais, ainda, p.103.

<sup>171</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p.200.

<sup>172</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

<sup>173</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.152.

Conforme explica Barthes e, na mesma direção, Derrida,<sup>174</sup> a escritura não poderia ser pensada separadamente da leitura sob risco de transformarmos a teoria literária em “teoria da expressividade, do estilo, da criação ou um canto à linguagem como instrumento”.<sup>175</sup> Barthes propõe que ao leitor não seja designado apenas o lugar de “primo pobre” do escritor, como se o autor fosse “o proprietário eterno da obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários”,<sup>176</sup> mas que a ele, leitor, seja reservado um papel mais ativo, certa autoria sobre o texto, pois ele também participa dessa escritura.

Barthes, no seu texto *sobre a leitura*,<sup>177</sup> deixa claro que a leitura é da ordem da experiência – bem como o gozo que se acessa. Lê-se com o corpo, e os efeitos dessa leitura são sentidos sobre esse mesmo corpo: chora-se, ri-se, angustia-se, arrebatase durante uma leitura. A leitura, sem dúvida, afeta o legente,<sup>178</sup> por isso Barthes declara tratar-se de uma aventura, referindo-se ao prazer (ou, às vezes, gozo) vindo ao leitor por meio da obra. E ainda acrescenta:

a leitura é condutora do desejo de escrever (...); não é, de modo algum, desejar forçosamente escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é simplesmente o desejo que o *scriptor* teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor quando escrevia, desejamos o amar-me presente em toda escrita.<sup>179</sup>

É em torno da experiência, da experiência de prazer/Gozo, que se encontram escritor e leitor, amalgamados, inseparáveis, por mais distantes que estejam. Em cada escritor reside um leitor, que é ele próprio e outros, como afirma Duras sobre essa aproximação “(...) ler nossa própria escritura, esse primeiro estado de nosso escrito ainda indecifrável para os outros”.<sup>180</sup> Da mesma maneira, em cada leitor existe um escritor do texto que se está lendo, pois a cada leitura um novo texto é produzido, um texto bem particular.

Vale lembrar, contudo, que alguns textos, algumas obras, entre elas a de Marguerite Duras, não são compostas apenas por letras e frases legíveis, organizadas sintaticamente e

---

<sup>174</sup> Derrida afirma, em *A farmácia de Platão*, que “se há uma unidade da leitura e da escritura, como hoje se pensa facilmente, se a leitura é a escritura, esta unidade não designa nem a confusão indiferenciada nem identidade de todo repouso; o é que une a leitura à escritura deve descosê-las”. DERRIDA citado por MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.173.

<sup>175</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.154.

<sup>176</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p.28.

<sup>177</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p.33.

<sup>178</sup> Palavra cunhada por Maria Gabriela Llansol para referir-se ao leitor de sua obra, sem perder o aspecto dinâmico e ativo desse processo da leitura.

<sup>179</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p.36.

<sup>180</sup> DURAS. *A vida material*, p.27.

visando à comunicabilidade, à transmissão. Elas se situam no para além da mensagem, do sentido. São da ordem do *pas-à-lire*, isto é, daquilo que não se dá a ler, mas que ao mesmo tempo revelam o além da leitura, o *passo-a-ler*, que está logo ali, “a uma volta da linguagem”. Segundo Mandil, é “somente ao abandonar a idéia de escritura como *écriture*, como simples transcrição de mensagens, é que se pode depreender seu valor de gozo”.<sup>181</sup> Ou seja, quando o sentido é retirado da escritura o que permanece é o corpo, o gozo do corpo.

Neste sentido, Barthes elabora a distinção entre “texto de prazer” e “texto de gozo”. Para este autor, o *texto de prazer* seria aquele “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”, enquanto o *texto de fruição (gozo)* é aquele que

põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.<sup>182</sup>

Ainda que não nos interesse fazer dessas categorias uma classificação dos textos durasianos, podemos localizá-los, sem grande dificuldade, do lado da fruição, do gozo, daquele gozo Outro d’A Mulher – intransmissível, impossível de dizer e, apenas, experienciável –, seja do lado do autor que, por vezes, não sabe o que diz/sente, seja do lado de leitor que sofre as consequências dessa leitura. Assim, embora autor e leitor estejam unidos em um bloco, inseparáveis, eles não são, necessariamente, coincidentes, permitindo, portanto, que se leia o impossível de se escrever e se escreva o impossível de ler. Isto se dá porque a escritura sempre nos remete a um “para além da escritura”, seja pelo processo de leitura, feita nos silêncios, nos buracos (que estão além da letra, da linguagem), seja pela própria escrita, que revela aspectos, por vezes, inapreensíveis até mesmo ao escritor, pois este nem sempre é leitor de sua obra, nem sempre sabe daquilo que escreve, só sabe que escreve.

Duras, em sua escrita feminina, vai tecendo suas bordas, bordaduras da escrita, colocando o leitor sob seu fio, seu traço de letra que contorna o vazio, o buraco, deixando o

---

<sup>181</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.155.

<sup>182</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p.20.

leitor entregue a vertigens, revelando o que não se lê, mas que provoca efeitos. E desses efeitos podemos dar nosso testemunho: somos todos arrebatados.

### III

#### BORDADURAS: O VAZIO QUE SE ESCREVE

Para começar, o autor se pergunta  
que silêncio é esse ao redor de si.  
M. Duras, *Escrever*.

Silêncio.

Eis que as primeiras palavras se formam.

Como falar do vazio senão a partir de seu preenchimento, da criação, da borda? Fomos raptados, elevados, subimos ao céu, e agora a queda se apresenta. Se não sucumbirmos, o passo seguinte é a criação. Estamos perigosamente no limite, porque é para lá que a experiência de leitura dos textos durasianos nos leva.

Este é o movimento da criação: se por um lado o que encontramos é o silêncio, o vazio, o branco, é também aí que a palavra surge: contornando-o, contendo-o, fazendo aparecer algo, suas bordas. É só a partir do vazio que se introduz a perspectiva de seu preenchimento. É a partir do branco, mais propriamente, da folha em branco, que o traço se instaura e que ao homem é concedido “ser o artesão de seus suportes”,<sup>183</sup> de seus significantes, da linguagem. Essa é a aposta da escrita.

Segundo Lacan, o homem, por via da modelagem dos significantes, tem acesso a representações da Coisa, sem de todo tocá-la. A Coisa é apresentada em seu ensino como a “existência do vazio no centro do Real”,<sup>184</sup> o que significa dizer que há, no homem, um vazio estrutural do qual todos padecem. Esse vazio, o sentimos como perda e, de fato, algo foi perdido (recaído) para sempre (parcela de gozo),<sup>185</sup> mas só o sabemos a partir dos reencontros com outros objetos que nos rememoram essa perda. Esse objeto é, sempre, um objeto “reachado”, mas nunca encontrado. Isso não nos impede de continuar procurando

---

<sup>183</sup> LACAN. Da criação ex nihilo, p.150.

<sup>184</sup> LACAN. Da criação ex nihilo, p.153.

<sup>185</sup> Inicialmente, poderíamos pensar a criança e sua mãe como uma unidade, encerradas em si mesmas, alienadas, indiferenciadas numa relação de satisfação completa a qual poderíamos chamar de gozo totalizante (quantidade excessiva de prazer). Para adentrar-se no mundo simbólico da linguagem é necessária a intervenção de um terceiro: do nome-do-pai, da lei, sobre o desejo da mãe, no sentido de promover uma separação entre ela e seu bebê. Para que isso se dê é exigido ao sujeito abrir mão de algo, de uma parcela de gozo – de parte daquela quantidade de satisfação proporcionada pela ilusão totalizante da simbiose com a mãe –, submeter-se à lei do pai, ou seja, consentir a castração, a incompletude, a falta originária, o fato de nunca podermos dizer tudo.

um objeto que possa preencher esse espaço, esse vazio, e nos levar em direção ao que Freud chamou de princípio do prazer,<sup>186</sup> ou seja, ao equilíbrio homeostático do aparelho psíquico.

Só é possível acessar o vazio situado no meio da Coisa via outras coisas, pois, segundo Lacan: “(...) esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se efetivamente como um *nihil*, como nada”.<sup>187</sup> Portanto, a única forma de conceber a Coisa é via outras coisas, outros objetos que a representem, que a tangenciem, mas que não serão, nunca, a Coisa.

Esses outros objetos alocados no lugar da Coisa revelam um movimento paradoxal próprio, que se alterna entre a presença e a ausência, criando uma espécie de miragem da Coisa, de anamorfose,<sup>188</sup> em cujo processo o objeto aparece e some, mas deixa a marca do vazio que sempre estará ali. E, quando o objeto aparece, ou melhor, é criado, a sensação é a de que se está sobre alguma coisa, um vazio, e aquele objeto não é mais do que uma representação daquilo que não se encontra mais ali. Segundo Lacan, “um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado”.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Freud propôs o termo *princípio do prazer* pela primeira vez em seu texto “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” (1911) em oposição ao *princípio de realidade*. O princípio de realidade estaria relacionado, inicialmente, às necessidades internas, tais como fome, sede, dor, etc. Posteriormente, este seu conceito foi ampliado para a realidade e exigências impostas pelo mundo externo. Segundo Lacan, o princípio da realidade estaria associado, sobretudo, aos processos da consciência e da pré-consciência, posto que seria da ordem do discurso refletido, articulável. Já com o termo *princípio do prazer*, Freud quis designar o esforço que o homem faz em direção a evitar o sofrimento, a buscar sempre o prazer, “a manter a atividade psíquica afastada de qualquer evento que possa causar desprazer” (p.278), reduzindo a tensão do aparelho psíquico. O princípio do prazer, para Freud, “é uma tendência que opera a serviço de uma função, cuja missão é libertar inteiramente o aparelho mental de excitações, conservar a quantidade de excitação constante nele, ou mantê-la tão baixa quanto possível.” (p.83). O princípio do prazer, para Lacan, funcionaria, pois, do lado do inconsciente, uma vez que está associado à ficção criada pelo sujeito para orientar-se em relação ao mundo real (processo do pensamento/ao imaginário) e, por conseguinte, articulada ao desejo (LACAN. *Das Ding. O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.64)

<sup>187</sup> LACAN. *Da criação ex nihilo*, p.153.

<sup>188</sup> A anamorfose nas artes plásticas, segundo o Houaiss, é: “representação de uma figura (objeto, cena, etc) de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo”. Na ótica, trata-se da “deformação de uma imagem obtida por um sistema ótico que permite variação da ampliação transversal relativamente à ampliação longitudinal”. HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.203. Lacan lançou mão do conceito de anamorfose na ótica, bem como de seus exemplos nas artes plásticas, para tratar da imagem, mais propriamente da cisão da visão entre a imagem e o olhar. Para esse teórico, o olhar estaria mais próximo daquilo que não vemos, do não-olhar, do invisível. Seria como a primeira “mancha de onde deriva o radar”, aquela semelhante ao quadro dos *Embaixadores* de Holbein: uma espécie de fantasma (ou uma mancha estranha) que traria, simbolicamente, a dimensão da falta. Isso porque a imagem apresentada está ali distorcida, está num jogo de presença e ausência. Já a imagem estaria mais associada ao visível, àquilo que se oferece à visão no espetáculo do mundo. LACAN. *A anamorfose*, p.79-89.

<sup>189</sup> LACAN. *Da criação ex nihilo*, p.151.

O significante está inserido na ordem simbólica, e é entendido, pela psicanálise lacaniana, de modo bem sintético, a partir de duas indicações: a primeira se refere àquilo que “representa o sujeito para outro significante”.<sup>190</sup> Ou seja, trata-se de um elemento, de uma representação simbólica organizada em uma cadeia ( $S_1, S_2, S_q$ ) e, sendo possível coletivizá-lo, isto é, compartilhá-lo ao nível de fazer laços entre os indivíduos, permite a articulação de um discurso.<sup>191</sup> Por via do discurso, nos intervalos entre seus significantes (conhecidos desde Freud como os lapsos, mal-entendidos, escansões, entre outros), faz-se a “representação” do sujeito do inconsciente a outro significante.

A segunda indicação propõe que o significante é “aquilo que tem efeito de significado”.<sup>192</sup> Essa assertiva, antes de marcar uma conexão entre esses dois termos, aponta para o que os difere, para a barra que os separa. Embora a tendência do significante seja repousar sobre os efeitos de significado e buscar ali a estabilidade e uma certa harmonia, o que se nos apresenta é que esta relação é, para sempre, conflituosa, instável. Isso porque “o significante só se coloca como não tendo nenhuma relação com o significado”,<sup>193</sup> uma vez que o significado também nada tem a ver com o que o causa, ou seja, com o Real. O que quer dizer que o significante pretende representar o real conectando-se a um significado, pois espera que, desse modo, se tenha um retrato fiel do real, do objeto. Porém, verificamos o quão falaciosa é essa aceção, uma vez que a conexão entre esses dois termos é sempre falha e não garante a fidelidade ao objeto, pois este já foi perdido no momento mesmo de sua nomeação.

Sendo assim, enquanto o significado tem a ver com o que se lê, é efeito da manipulação e articulação dos significantes, o significante está mais próximo dos caracteres tipográficos, da materialidade da letra e, portanto, tem a ver com o que se ouve e com o que vem recheiar o significado, ou seja, seus efeitos de significância. Em resumo, os significantes são um modo que o humano encontrou de aproximar-se e lidar com o vazio central da Coisa pela via da representação. Ou, dito de outra maneira, “os significantes vão demonstrando sua falta de essência, a falta-a-ser do sujeito que se vê diante do puro nada”.<sup>194</sup> Dessa forma, a escrita, como modelagem dos significantes (ao pé da letra), pode

---

<sup>190</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20: mais ainda, p.68.

<sup>191</sup> Por discurso entendemos a articulação entre significantes e significados para se estabelecer a comunicação, no entanto, consideramos que esta articulação preserva sempre um impossível, pois há sempre a barra entre os dois termos (S/s).

<sup>192</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20: mais ainda, p.29.

<sup>193</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20: mais ainda, p.42.

<sup>194</sup> PINTO. Há algo novo no amor, p.85.

ser uma das maneiras de representação da Coisa, já que esta não pode ser atingida senão via outras coisas, via significantes.

Na tentativa, ainda, de elucidar essa articulação entre significante e a Coisa, Lacan propõe a metáfora do vaso como o primeiro significante modelado pelo homem. O vaso instaura o vazio e, conseqüentemente, a possibilidade de preenchê-lo. Lacan utiliza-se da imagem do oleiro que, com suas mãos, funda o vazio, tal qual o criador mítico,<sup>195</sup> *ex nihilo*, a partir do nada, do furo, e institui-se algo do humano – o significante. Assim, pelas mãos do oleiro, é possível atribuir ao vaso outra representação para além do utensílio doméstico. Essa mudança de relação com o objeto se dá no momento do desenvolvimento humano em que os homens percebem que há algo para além deles, maior, mais abrangente (podemos nomear esse além como linguagem, embora alguns prefiram “Deus”); quando os homens passam a acreditar que são criaturas divinas e almejam contato com essa divindade, tal como ocorria nos rituais primitivos; quando começam a significar seus objetos. Nesse instante, a modelagem do vaso adquire outra conotação: ela deixa de ser, simplesmente, o entalhe de um utensílio, de um objeto funcional, para assumir seu valor significante. Assim, finalmente, o homem insere-se no registro simbólico, passando a ser regido por ele. O vaso passa a ser, então, a representação da conexão do homem com seu criador.

Desse modo, o vaso articula-se a um significado subjetivo e coletivizado, a um discurso (inserido nos rituais coletivos, permitindo a instituição dos laços sociais), ao ser tomado em sua dupla orientação, conectando essencialmente o céu (divino) para o qual aponta uma das extremidades do objeto, e a terra (humano), onde situa sua base. Ou, segundo a concepção de Heidegger citado por Lacan: “para cima para receber, em relação à terra da qual ele eleva alguma coisa”.<sup>196</sup> Portanto, o oleiro, em seu ofício, constrói um objeto, constrói o próprio vazio, e, desse modo, cinge a Coisa, a bordeja, sem de todo tocá-la, domesticando-a apenas.

É no próprio lugar do oleiro que encontramos os artistas e os escritores, artesãos de significantes. Esses sujeitos conseguiriam estabelecer uma relação diferente com a Coisa e,

---

<sup>195</sup> Por *criador mítico* entende-se o que chamamos correntemente de Deus, o Criador, que, a partir do nada, criou o mundo, os homens e contemplou sua criação no último dia. Lacan faz coincidir o lugar de Deus com o do Outro, isto é, com o da linguagem e seus significantes, uma vez que estes se fundam sobre o vazio, o nada, sobre a ausência da coisa. Para Lacan, “o outro, o Outro como lugar da verdade é o único lugar, embora irreduzível, que podemos dar ao termo *ser divino*, Deus, (...) para chamá-lo por seu nome. Deus é propriamente o lugar onde (...) se produz o *deus-ser – o deuzer – o dizer*. Por um nada, o dizer faz Deus ser. E enquanto se disser alguma coisa, a hipótese Deus estará aí”. (LACAN. *O seminário*, livro 20: mais ainda, p.62). Daí convém lembrar o que a *Bíblia* revela: que “No início era o verbo”, ou seja, a ausência, o vazio, a palavra. (João O 1: 1. O evangelho segundo São João. *Bíblia Sagrada*).

<sup>196</sup> LACAN. Da criação *ex nihilo*, p.151.



ao invés de procurar objetos que a velariam de uma vez por todas, eles criam certos objetos que preservam o vazio no centro da Coisa, revelando-nos seus contornos. Lembremos, pois, a célebre frase de Picasso, citada também por Lacan: “Eu não procuro, acho”. É nisso que consiste a criação em sua vertente sublimatória, isto é, não se trata mais de procurar um substituto, mas de encontrar-se com esse vazio no centro do Real: a Coisa.

Marguerite Duras, ao invés do vaso nos deu a escrita, esta que nos arrebatava, nos lança para fora, para o vazio, numa outra relação com a linguagem, esta que nos “mantém em contato com o humano (...) embora, justamente, o humano nos escape”.<sup>197</sup> Duras nos apresentou sua *palavra-buraco*, aquela palavra que falta e que, “faltando, (...) estraga todas as outras, contaminando-as (...)”.<sup>198</sup> Nesse sentido, é interessante notarmos que, ao vivenciarmos essa condição de arrebatados, estamos, justamente, testemunhando nosso encontro com o vazio da Coisa ao qual a escrita faz borda.

Ora, se a escrita nos rapta, à medida que encontramos com a falta de uma palavra – aquela que idealmente organizaria sem falha o mundo e o homem, que poderia dizer tudo –, resta a sensação de um buraco, de um vazio, como se, antes, naquele lugar, existisse algo, um objeto, uma palavra que fora dali retirada. É nesse encontro com o vazio da falta da palavra que se dá, paradoxalmente, o encontro com o objeto, porém na condição de para sempre perdido. Sendo assim, é a mesma função do vaso – de borda – que atribuímos à escrita, sobretudo à escrita feminina, esta que abordamos no decorrer do nosso percurso, uma vez que observamos que ela se funda a partir do furo, desse vazio da Coisa com o qual estamos sempre tentando lidar.

## Desdobramentos

Lacan me deixava atordoada.  
E aquele 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 pela mulheres.  
M. Duras, *Escrever*.

---

<sup>197</sup> Se é a linguagem que marca o humano, Duras nos mantém em contato com ele, mas ao mesmo tempo nos lança para fora da linguagem, para a *palavra-buraco*, para o vazio característico dela que é, para sempre, incompleta, marcada pela falta, pelo impossível de dizer. Assim, por mais que a linguagem nos coloque em contato com o humano e o defina, este sempre nos escapa. LACAN. Da criação ex nihilo, p.157.

<sup>198</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

A borda, aqui, será desdobrada em bordaduras, que podem ser compreendidas como costuras em que cada ponto é formado por um pequeno nó. A esse nó chamaremos, mais propriamente, de nó borromeano,<sup>199</sup> nó naturalmente amarrado e trançado pelas mulheres, que seguem preservando seu vazio, o furo, mesmo que em seu entorno diferentes desenhos se apresentem – pois, a cada um é reservado o direito de criar suas bordas como lhe aprouver ou como lhe for possível. Esse é um importante norteador para pensarmos sobre o vazio que se escreve e sua aproximação com a escrita feminina de Duras.

De acordo com as elaborações psicanalíticas, desde Freud, e a seguir com Lacan, a mulher<sup>200</sup> possui maior identidade com o vazio e, conseqüentemente, com sua borda, uma vez que se encontra situada não-toda na função fálica, conforme exposto anteriormente.

Em uma breve digressão, lembremos que Freud, desde seu texto “Três ensaios sobre sexualidade (1905)” e, posteriormente, em outros ensaios,<sup>201</sup> já atribuía ao pênis uma importante função de organização psíquica e também social, uma vez que, o homem confunde o pênis com o Falo. O falo, na elaboração de Freud, seria distinto de sua imagem, o pênis, e é um importante significante organizador das relações humanas, posto sua posição privilegiada na economia libidinal.

A mulher, por não possuí-lo, precisaria encontrar outros caminhos para se organizar psiquicamente e lidar com essa falta. Lacan, nesse mesmo sentido, colocará o homem como todo, inteiramente situado no registro fálico (que é aquele da representação, do sentido, dos laços sociais), já que, para o lugar da falta estrutural, do objeto para sempre perdido, encontrou um bom substituto: o pênis/Falo.<sup>202</sup> Já as mulheres, não encontrando um substituto à altura, situam-se, então, do lado não-todo fálico. Como sua relação com o Falo é mais frouxa, a mulher tem que aprender a lidar com a falta, com a falta de

---

<sup>199</sup> Usamos aqui a terminologia da topologia lacaniana para apontar que algo além do fio é trançado. Segundo Granon-Lafont, um nó “é, com efeito, formado por um único fio que representa um trajeto suficientemente particular para não ser reduzido a um simples anel”. O nó borromeano é composto por três elos, e, se cortarmos qualquer um de seus anéis, todos se desligam e o nó se desfaz. É através desse nó que Lacan apresenta sua articulação entre os registros Imaginário, Simbólico e Real, representação característica da organização humana.

<sup>200</sup> Nesse ponto, concordamos com Lucia Castello Branco quando esta afirma que, mesmo que feminino e mulher não possam ser confundidos, entendemos que “dizer feminino relaciona-se às mulheres, em geral àqueles que ‘se alinham sob a bandeira das mulheres’”. CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.17.

<sup>201</sup> Freud aborda o tema do falo em diversos trabalhos. Dentre eles, citamos alguns mais importantes para este breve comentário: “Consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos” (1925), “A organização genital infantil” (1923).

<sup>202</sup> É importante, contudo, enfatizar que, por mais que tente fazer equivaler pênis e falo, eles são bem distintos. Conforme lembra Ana Lúcia Lutterbach, “o falo não coincide com o pênis, está onde não há órgão; é, portanto, significante de uma falta”. HOLK. *Patu: a mulher abismada*, p.62.

representação, a falta de definição, a falta de significantes no inconsciente para dizer o que é uma mulher.<sup>203</sup>

É claro, que os dois caminhos, o masculino e o feminino, conduzirão a diferentes conseqüências e, portanto, diferentes relações com a falta, com aquele vazio que se coloca no centro do Real (a Coisa). Essas diferenças, contudo, não nos autorizam a dizer “Todos”, ou seja, não nos autorizam a afirmar que *todos* os homens e *todas* as mulheres farão o mesmo percurso, pois algumas mulheres se posicionam do lado masculino e se travestem fálicas, como forma de obturar a falta, e alguns homens encontram um modo feminino de se apropriar desse vazio. São aqueles que aprendem a bordar, bordejar.

Retomemos, assim, o caminho da escrita, esse bordado de letras que, a exemplo da renda criada pela linha, é instaurada pelo traço; traço este que, ao ser puxado, desdobrado, poderá “retornar a sua condição de buraco, de espaço vazio”.<sup>204</sup> Nesse movimento de construção, desconstrução e reconstrução, intimamente relacionado ao processo da escritura, é-nos possível observar que há “uma identidade entre a modelagem do significante e a introdução no real de uma hiância, de um furo”,<sup>205</sup> ou mesmo de um vazio, o que quer dizer que não se pode pensar no traço que contorna a letra sem considerar o vazio que, nesse movimento, é instituído.

Na escritura há, portanto, o traço, o vazio, como a folha branca sobre a qual os objetos – letras – serão depositados. Cabe, portanto, ao homem a propriedade de manuseá-lo. Entretanto, só a alguns é reservado o dom de aproximar-nos, de fornecer-nos uma miragem da Coisa.

---

<sup>203</sup> Na tentativa de esclarecer um pouco mais o que foi dito acima, novamente evocaremos as referências de Ana Lutterbach quando explica que “o decisivo na castração não é que o sujeito tenha ou não o pênis, o decisivo é que a mãe não tem o falo e, porque ela não tem e deseja esse significante do desejo, o filho quer ser o falo, mas essa aspiração está condenada ao fracasso”. Adiante no texto, a autora retoma ainda as fórmulas lacanianas da sexuação para distinguir o lado masculino do feminino. Assim, o masculino é designado como aquele submetido à lei do falo, na qual para todo x “há um x para o qual a função  $\Phi x$  é negada” (LACAN, *O seminário*: livro 20, p. 107). O que significa dizer que há uma exceção, há um que não é castrado (o pai assassinado da horda primeva descrito por Freud no mito Totem e Tabu). Do lado feminino, a proposição de “não há mulher que não esteja submetida à castração” inscreve-a do lado não-toda fálica, portanto ela pode escolher “se colocar em  $\Phi x$  ou não”, pois não há exceção, “não existe a figura fundadora de um conjunto de mulheres [a figura da exceção], logo, não há “nem uma que não esteja submetida à castração” (HOLK. *Patu: a mulher abismada*, p.66). Ser não-toda fálica faz referência a certa inconsistência que não permite dizer a mulher em sua totalidade. Concluindo, “não é a função  $\Phi x$ , a lei fálica, que faz a diferença entre os dois sexos, é a posição subjetiva pela qual cada um se declara submetido a ela” (HOLK. *Patu: a mulher abismada*, p.68).

<sup>204</sup> PORTUGAL. Mulher: da cortadura à bordadura, p.31.

<sup>205</sup> LACAN. Da criação ex nihilo, p.153.

## A escrita não me abandonou, nunca

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.  
M. Duras, *Escrever*.

Até o momento abordamos a escritura de Duras no ponto em que faz aparecer o furo, a palavra esburacada, seja através da personagem Lol V. Stein e seu silêncio ante a falta da palavra (impossível) que acreditava existir, seja na escritura de *Amor*, na qual o que faz o furo é a própria linguagem em sua estrutura, na falta da sintaxe, no silêncio deixado por cada palavra não dita, cada nome não falado, como se a linha/traço estivesse sempre sendo puxada, retornando ao buraco. Nesse sentido, Andrade, em *Nada do dia se vê da noite esta passagem*, afirma sobre o livro *Amor*:

São frases sem ponto final (...), estranhas vírgulas que ora põem em dúvida a relação sintática entre os elementos da frase ora – indiferentes a qualquer possibilidade de relação, a toda regra gramatical – marcam apenas a suspensão do fluxo das palavras, impondo-lhes uma ruptura, um silêncio.<sup>206</sup>

Em *Escrever*, o buraco surge novamente, mas ali a escrita parece se construir na possibilidade de enfrentá-lo. Poderíamos, talvez, dizer: modelando-o, tecendo seus arabescos de renda e tornando-o mais aprazível, suportável. Ou, quem sabe, construindo em torno do buraco suas bordaduras.

Nesse livro, reconhecidamente biográfico, Duras revela o que foi o processo da escrita em sua vida e a intimidade necessária com a solidão. E afirma: “A solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, exangue, de tanto procurar o que escrever”.<sup>207</sup>

Essa solidão, para além daquela de se estar desacompanhado, recolhido, constitui o que Blanchot formula como “solidão essencial”:<sup>208</sup> “inviolável”, é a solidão da obra, a

<sup>206</sup> ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*, p.23-24.

<sup>207</sup> DURAS. *Escrever*, p.14.

<sup>208</sup> Blanchot, em seu texto “A solidão essencial”, afirma que para além da solidão do artista, seu recolhimento, existiria a solidão da obra, esta, sim, essencial para que a obra se constitua. A solidão da obra consistiria no fato de que à obra não poderíamos impor as categorias de acabado ou inacabado, *a obra é*.

solidão da escrita, sem a qual escrever torna-se impossível. Duras explica que, por mais que essa solidão, para ela, estivesse diretamente ligada ao estar só, sem ninguém por perto, não se tratava apenas disso. Segundo a autora, “a solidão não se encontra, se faz”<sup>209</sup> e é possível fazê-la a qualquer momento. A solidão implica a liberdade, a liberdade de criá-la em qualquer lugar e instante:

Em Trouville, porém, havia a praia, o mar, a imensidão do céu, das areias. E era isso a solidão. Foi em Trouville que contemplei o mar até o nada. Trouville é uma solidão para a vida inteira. Ainda tenho essa solidão, inexpugnável, à minha volta.<sup>210</sup>

A solidão significa também um despojamento, o despojamento do Eu em nome do Ele, da obra. Assim, Duras afirma:

Quando um livro chega ao fim – quero dizer, um livro que *se* terminou de escrever – não se pode mais dizer, ao ser lido, que este livro seja um livro escrito por você, nem que coisas estão escritas nele, nem em que estado de desespero ou em que felicidade, a de um achado ou de um fracasso de todo o seu ser.<sup>211</sup>

É interessante notar esse ponto, da solidão da obra, na escritura de Duras, uma vez que seus livros são praticamente inclassificáveis, no sentido de sempre restar a dúvida entre serem ou não relatos autobiográficos, pois o eu está disperso na obra, está em todo lugar e em lugar algum. Observamos, na obra durasiana, que o eu vai perdendo a consistência, sempre, mesclando-se ao ele, seja via escrita do indecível, que não revela o narrador, mas, ao contrário, se utiliza de artifícios para mantê-lo velado, seja em livros nos quais é, supostamente, a personagem que perde a consistência, enlouquece, deixando o eu esfacelado.

À solidão também poderíamos nomeá-la de encontro com o vazio, esse vazio que *se* escreve e do qual o escritor é apenas um condutor desse desejo infinito que a obra porta: o

---

Trata-se, dessa forma, de um infinito contido no espaço fechado de um livro. Outro importante ponto da solidão essencial refere-se à indeterminação da obra, no sentido de seu não pertencimento, da independência dessa obra em relação ao artista. Segundo Blanchot, quando o escritor abandona o “Eu” – porque “já não é ele mesmo, já não é ninguém” –, em favor do “Ele”, é essa a solidão “que sobrevém ao escritor por intermédio da obra”. BLANCHOT. *O espaço literário*.

<sup>209</sup> DURAS. *Escrever*, p.16.

<sup>210</sup> DURAS. *Escrever*, p.17.

<sup>211</sup> DURAS. *Escrever*, p.28.

desejo da escritura. Esse desejo comporta autor, leitor e a própria obra, nesse nó de três, borromeano, que se mantém junto e, sobretudo, que preserva o vazio em seu centro.

É em seu livro *Escrever*, dedicado inteiramente à solidão e à infinitude do escrever que Duras expõe o procedimento da escrita, seus artifícios e motivações, abordando, de maneira bem interessante, não aonde se pretende chegar com ela, mas, fundamentalmente, de onde se partiu: da solidão, do nada (*nihil*).

De seu título, *Escrever*, podemos derivar algumas interpretações possíveis. Primeiro o óbvio: tratar-se-á ali da ação de escrever, do que foi, para a autora, na sua vida, o ofício da escrita e as consequências dessa escolha. Mais adiante, já nas primeiras linhas lidas, retomamos e ressignificamos o título, e, desse ponto até as últimas letras do texto, percebemos que o título com o verbo no infinitivo não se reduz, simplesmente, à ênfase no verbo, no ato de escrever, mas sim, constitui o prenúncio do infinito que encontraríamos em seu interior. E não poderia ser diferente, pois escrever, segundo Blanchot, é um ato infinito, “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á em outro”,<sup>212</sup> em um movimento circular, contínuo, presente “num lugar fechado de trabalho sem fim”: o livro.

Em *Escrever*, de alguma forma, estão contidos todos os outros livros. Em suas páginas se encerra o mundo com todos os seus lugares, todas as personagens, todas as emoções e todos os outros livros. Lá estão: *O deslumbramento*, *Amor*, *O vice-cônsul*, *Uma barragem contra o Pacífico...*, mas há também Trouville, Neuphle-le-Château, S. Thala. Ainda encontramos, em suas páginas, Lol, o Vice-cônsul, Anne-Marie, Robert A..., o álcool, a dor, o desespero, o amor, e a própria Marguerite Duras desfilando ao lado de suas criações e confundindo-se com elas, aparecendo, como um holograma, uma miragem, no intervalo de um significante a outro. Mundo e livro remetem-se mutuamente e se desdobram, numa espécie de figuras *en-abyme*, seguindo, rumo ao infinito.

---

<sup>212</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.11.

## O paradoxo da sublimação

*De novo chegais, ó formas adejantes! Encontro-vos,  
Tão cedo à minha vista enevoadas brilhais!  
Tentarei uma vez mais vos apreender e vos cingir?*<sup>213</sup>

Diante dos afetos despertados pelas obras daqueles a quem chamamos artistas, e da maneira – como já dissemos aqui – que eles conseguem manusear o próprio vazio e nos oferecer algo repleto de emoções e sensações, retomamos uma afirmativa feita por Freud em seu texto “Moisés de Michelangelo”, ainda sob os efeitos da obra: “Esse estado de perplexidade intelectual [é] condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos”.<sup>214</sup>

Freud escolhe, não sem razão, a expressão “perplexidade intelectual” para dizer dos mais altos efeitos da arte sobre seu observador. E, se atentarmos, perceberemos que essa expressão nos remeterá, imediatamente, à outra já bastante explorada neste trabalho: o “arrebato”. Freud foi arrebatado pela obra de Michelangelo, deparou-se com a *palavra-buraco*, ou com a falta de palavras. Ou seja, é uma *exigência da obra* que o admirador seja subtraído, de alguma maneira, de seu ser e lançado para fora, para um vazio, para o nada onde a obra é, primeiramente, constituída.

Nesse lugar vazio, a palavra falta. Como afirma Freud, mais adiante, em seus escritos, tentando formular a experiência proporcionada pela obra: “Sentimo-nos cheios de admiração reverente por elas [obras de arte] e as admiramos, mas somos incapazes de dizer o que representam para nós”.<sup>215</sup> Freud encontra-se, pois, diante da impossibilidade da obra, qual seja, a de permitir ao sujeito elaborar, por meio de palavras intelectualmente organizadas e articuladas, o que se passa no interior do observador e, menos ainda, no interior do artista. E são nossos artistas contemporâneos que cantam em consonância com o teórico: “Procuro explicar o meu sentimento/ E só consigo encontrar/ Palavras que não existem no dicionário”.<sup>216</sup> Seria, pois, somente a interpretação (psicanalítica) dos efeitos da obra sobre o indivíduo que, segundo o psicanalista, poderia nos dar pistas sobre sua representação.

---

<sup>213</sup> GOETHE citado por FREUD. Discurso pronunciado na casa de Goethe em Frankfurt. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XXI, p.242.

<sup>214</sup> FREUD. O Moisés de Michelangelo (1914). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XIII, p.254.

<sup>215</sup> FREUD. O Moisés de Michelangelo (1914). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XIII, p.253.

<sup>216</sup> MONTE, ANTUNES, MENDES. Quatro paredes. *Universo ao meu redor*.

As indicações freudianas apontam para a seguinte perspectiva: inicialmente algo se passa com o artista e se repete no admirador da obra (no próprio momento de seu contato com ela), uma espécie de “contágio emocional”. Esses efeitos escapam completamente à linguagem, expondo suas limitações, pois que não conseguem atingir a obra. A linguagem pode, no máximo, cingi-la. Portanto, esses efeitos estão para além dos efeitos intelectuais, não pretendem ser compreendidos, mas sentidos, pois estão no domínio dos afetos. Ou seja, o artista conseguiria, por meio de sua obra, fazer despertar no receptor sensações próximas àquelas que o levaram a criar.

Falar sobre a criação implica, assim, necessariamente, adentrarmos nos terrenos anuviados, enigmáticos e, por vezes, controversos, da sublimação. Esse conceito foi desenvolvido, primeiramente, por Freud que assim o caracteriza:

[é] a solução pela qual a energia dos desejos infantis não se anula, mas, ao contrário, permanece utilizável, substituindo-se o alvo de algumas tendências por outro mais elevado, quiçá não mais de ordem sexual.<sup>217</sup>

Freud acrescenta que, na sublimação, seria possível “permutar o fim sexual por um outro mais distante e de maior valor social”,<sup>218</sup> de modo que este seria um fator fundamental para o desenvolvimento da sociedade. Isso porque, sendo a energia sexual aquela que impõe certa resistência à vida social, aos ideais civilizatórios, quando lhe é dado um destino diferente ao da repressão (recalque), ou seja, podendo-se sublimá-la,<sup>219</sup> “conquistaríamos maiores frutos para a sociedade”.

Tal afirmativa freudiana deu margem a uma série de mal-entendidos e interpretações questionáveis sobre a sublimação e suas relações com a arte, no decorrer da história e do desenvolvimento da psicanálise. O conceito de sublimação atravessou o solo das místicas, da religião, e foi deitar-se sobre os solos do vazio de *Das Ding. E*, ainda hoje, gera polêmica.

Algumas críticas às elaborações de Freud acerca da sublimação baseiam-se, inicialmente, no fato de que, nesta visão, a arte (executada a partir da sublimação de certa quantidade de energia) estaria profundamente atrelada ao valor que a sociedade atribuiria à

---

<sup>217</sup> FREUD. Cinco lições de psicanálise (1909). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.50.

<sup>218</sup> FREUD. Cinco lições de psicanálise (1909). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.50.

<sup>219</sup> Lembramos aqui que a energia ou representações que são reprimidas ou recalçadas tendem a retornar na forma de sintoma (neuroses), já o sublimado seria aquela energia completamente transformada, sem riscos de retornar, pois já teria se realizado, chegado ao seu fim.



determinada obra. Ou seja, só seria sublimada aquela obra que adquiriu valor social coletivo, que propiciou conciliação entre os desejos individuais e os anseios do social. E sabemos o quanto a arte, em vários momentos da história contemporânea, esteve intimamente conectada a movimentos revolucionários e contestadores. O que significa que ela provoca e, por vezes, almeja, diversos outros efeitos – surpresa, incômodo, estranheza, rejeição –, e não somente ser valorizada socialmente pela beleza estética, como parecem ter pensado alguns leitores e o próprio Freud no início de suas elaborações.

Além disso, como ele próprio declarou em outros momentos, os artistas conseguiriam, via obra, antecipar algumas importantes descobertas da psicanálise e isso não aconteceria sem se pagar um preço. Portanto, as obras de arte, no lugar de vanguarda e, muitas vezes, apontando para pontos de resistências dos indivíduos, nem sempre assumiriam elevado valor social. Esses seriam os primeiros paradoxos da sublimação e, a fim de clareá-los, vale lembrar que há uma grande diferença entre as idéias de satisfação e de bem estar, conforme veremos mais adiante

O fundador da psicanálise, no entanto, não pára por aí: ele continua, não recua ante aos impasses que se lhe apresentam. A partir da idéia de sublimação, Freud indica a capacidade plástica da pulsão,

(...) devemos ter em mente que os instintos [pulsões] sexuais, em particular, são extraordinariamente *plásticos* (...). Um deles pode assumir o lugar do outro, um pode assumir a intensidade do outro; no caso de a realidade frustrar a satisfação de um deles, a satisfação do outro pode proporcionar compensação completa. Relacionam-se uns com os outros à semelhança de uma rede de canais intercomunicantes cheios de líquidos (...).<sup>220</sup>

Contudo, Freud adverte que essa capacidade plástica da pulsão sexual não é ilimitada. Não é possível, portanto, sublimar toda energia sexual, apenas parte dela.

(...) assim como não contamos transformar em trabalho senão parte do calor empregado em nossas máquinas, de igual modo não devemos esforçar-nos em desviar a totalidade da energia do instinto sexual da sua finalidade própria. Nem o conseguiríamos. E se o cerceamento da sexualidade for exagerado, trará consigo todos os danos duma exploração abusiva.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> FREUD. Conferências introdutórias sobre a psicanálise (1916-1917). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XVI, p.403.

<sup>221</sup> FREUD. Cinco lições de psicanálise (1909). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.50.

É interessante notar, sobre a plasticidade da pulsão, que o autor fornece certas indicações que só seriam exploradas, e quiçá compreendidas, alguns anos mais tarde, no ensino de Lacan. Um bom exemplo disso é a propensão da libido humana aos deslocamentos significantes: a energia sexual deslizaria sobre os signos, uns podendo substituir os outros, como numa rede de “canais comunicantes”; todavia, parte da pulsão demandaria, pois, satisfação direta, sob ameaça de danos mais graves em caso de não cumprimento dessa exigência.

Para responder aos paradoxos apresentados pelo conceito de sublimação, Lacan lançou luz sobre outros aspectos da elaboração freudiana, em especial às relações da libido com o *objeto* e com *Das Ding* (a Coisa). Esse psicanalista não pretendia desfazer os paradoxos: ao contrário, contava com eles, pois percebeu a fundamental importância que tinham na construção do conceito.

Portanto, inicialmente, Lacan propõe outra interpretação, outra leitura, à afirmativa feita por Freud sobre a valorização social da obra, tendo em vista a articulação com as noções supracitadas. Para esse autor, o impulso sublimatório não estaria apenas vinculado à aceitação e utilidade social da obra, mas, principalmente, à articulação com a função imaginária do objeto e sua relação direta com *Das Ding*. Não nos ateremos aqui às especificidades dos dois conceitos, a saber, *objeto* e *Das Ding*, por não se tratar de nosso objetivo, mas apenas ao que deles poderemos extrair em relação aos problemas da sublimação.

Lacan lembra que, embora a pulsão sexual busque satisfação nos objetos,<sup>222</sup> há uma interdição para que essa satisfação se dê completamente em nome da manutenção da vida em sociedade. Assim, a pulsão, em seus desvios, buscará caminhos alternativos para encontrar a satisfação. São eles: os sintomas e a sublimação. No sintoma, a pulsão sexual encontrará alívio nas formações substitutas, na substituição significativa, de modo que o alvo da pulsão é apenas contornado, abrindo-se a possibilidade de seu retorno e provocando conseqüente sofrimento e mal-estar.<sup>223</sup> Nesse caso, o objeto será sempre um substituto da Coisa, e esta restará intacta.

---

<sup>222</sup> Segundo Lacan, o objeto “é um ponto de fixação imaginário dando, em qualquer registro que seja, satisfação a uma pulsão”. LACAN. O objeto e a Coisa. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.143.

<sup>223</sup> Conforme podemos constatar, a idéia de satisfação é distinta daquela do bem estar, de felicidade, e pode estar associada, inclusive, ao sofrimento, à angústia, ao mal-estar exigido pela vida em sociedade. A satisfação à qual nos referimos aqui quer dizer, simplesmente, que determinada energia realizou ou concluiu seu caminho. Portanto, essa idéia não deverá ser confundida com o conceito de sublimação.

Já nos caminhos da sublimação, encontraremos em funcionamento outros mecanismos de satisfação e outra relação com os objetos. Conforme explica Lacan,

No nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis – ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *Das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *Das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas se exercem.<sup>224</sup>

Nesse sentido, os objetos seriam os elementos imaginários da fantasia (*objeto a*) que poderiam “recobrir ou engodar o sujeito no ponto mesmo de *Das Ding*”. Portanto, se *Das Ding*, a Coisa, é, inquestionavelmente, impossível de se atingir, por ser algo para sempre perdido, podemos encontrar objetos (artísticos) que não funcionem simplesmente como substitutos significantes dos alvos da pulsão sexual, mas sim como objetos especiais que cingiriam a Coisa. Esses objetos nos permitiriam acessá-la de alguma maneira, mesmo que apenas contornando suas bordas e preservando, em sua origem, em seu centro, o vazio. Esse parece ser o significado do célebre aforismo lacaniano, que afirma que sublimar é “elevar um objeto à dignidade da Coisa”.<sup>225</sup> Ou seja, é fazer com que um objeto possa nos fornecer a miragem da Coisa (de *Das Ding*), colocar-nos em contato com esse vazio, *Nihil* característico da Coisa.

Portanto, enquanto com o sintoma pode-se atingir o alvo da pulsão (que é sempre sexual), via substitutos – e isso acaba por manter, em certa medida, a insatisfação –, na sublimação verificamos que não há substituição, mas construção de significantes. Assim, é possível à pulsão “encontrar seu alvo em outro lugar que não seja naquilo que é seu alvo”,<sup>226</sup> o que significa dizer que a libido sexual torna-se, por essa via, dessexualizada, pois, ao invés de ter o *objeto* (sexual) como alvo de sua satisfação, ela estabelece uma relação com o vazio de *Das Ding* (a Coisa).

Daí estabelecermos certa identidade, certa aproximação entre a sublimação e a arte. A arte imita, manuseia e transforma objetos criando significantes. Todavia, sua finalidade não é representar esses objetos, apesar disso muitas vezes acontecer. Quando o artista fornece a imitação, a representação desse objeto, ele faz outra coisa desse objeto. Segundo

---

<sup>224</sup> LACAN. As pulsões e os engodos. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.125.

<sup>225</sup> LACAN. O objeto e a Coisa. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.141.

<sup>226</sup> LACAN. O objeto e a Coisa. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.139.

Lacan, os artistas “nada fazem senão fingir imitar” aquele objeto de satisfação pulsional. Ou, nos dizeres do poeta Fernando Pessoa,

o poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente<sup>227</sup>

Seguindo pelo trajeto da arte, poderíamos, ainda que ilustrativamente, fazer equivaler essa idéia sobre o trabalho do artista à estrutura da técnica de pintura conhecida como anamorfose. Isto é, o artista, artesão de significantes, faz surgir, ali onde não há nada, uma imagem ou uma miragem da Coisa. É só no momento em que a imagem velada se nos apresenta, de relance, diante do obscurecimento da imagem principal, que nos damos conta de que naquele lugar existia um vazio que foi recoberto. Essa imagem velada aparece não com o objetivo, com a finalidade, de recobrir o vazio, o furo, e sim de estabelecer uma relação com a Coisa, bordejá-la. A arte seria, então, capaz de cingir e presentificar, ao mesmo tempo em que ausentifica a Coisa.

Resta-nos, entretanto, separar a noção de sublimação da noção de prazer, apaziguamento e alívio garantidos. Nesse ponto, encontramos novamente o paradoxo apontado por Freud e, posteriormente, por Lacan, sobre o referido mecanismo da sublimação, pois, nesse caminho, conjugam-se prazer e dor, prazer e desprazer. Há um preço a se pagar por atingir tão altos voos, ou talvez, sob outra perspectiva, há alguma recompensa em se estabelecer um vínculo tão profundo ao vazio, à dor, ao mal-estar. A antinomia está no fundamento mesmo da sublimação e, portanto, parafraseando Blanchot, em sua referência a Goethe, para o artista está fora de causa acabar bem.<sup>228</sup>

O artista é aquele que está mergulhado no desamparo, no vazio, e a criação é sua resposta ao fato de que ao desamparo e ao vazio não será possível escapar. É isso que Blanchot constata na relação de Goethe com a escrita, ou melhor, com seu demônio – aquele que o habita nas profundezas:

---

<sup>227</sup> PESSOA. *Obra poética*, p.164.

<sup>228</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.37.

O demônio foi, para Goethe, este limite: impotência de perecer; esta negação: recusa de deixá-lo decair; donde lhe veio a certeza de triunfar, que ele precisou pagar com outra decadência.<sup>229</sup>

Entendemos que é justamente por saber-se já caído que o artista se eleva, que eleva o objeto “à dignidade da Coisa”. Convocando o artista Baudelaire, em sua história de *Levana e as três Nossas Senhoras das Tristezas*, trazida à luz com grande propriedade por Lucia Castello Branco,<sup>230</sup> encontraremos ajuda para abordar (ou bordejar) o conceito de sublimação no próprio ponto da contradição.

Segundo esse texto, Levana teria a função, como o próprio nome o diz,<sup>231</sup> de manter a coisa elevada, suspensa no ar. No entanto, em seus desígnios, os meios utilizados seriam um tanto cruéis:

Levana enobrece o ser humano por quem vela, mas com meios cruéis. É dura e severa essa boa ama, e entre os processos que usa para aperfeiçoar a criatura humana, aquele que sobre todos prefere é a dor. Três deusas lhe são submetidas, que emprega em seus desígnios misteriosos. Assim como há três Graças, três Parcas, três Fúrias, como primitivamente havia três Musas, há também três deusas da Tristeza. São elas as *Nossas Senhoras das Tristezas*.<sup>232</sup>

Portanto, a obra seria a via inevitável do artista, sua saída feliz, o que é bem distinto de uma saída para a felicidade. É por ela que os artistas atravessam os desertos, submetem-se à dor, aos tormentos de quem enfrenta, de muito perto, o vazio da Coisa, e dele retiram o que dizer, o que fazer, expondo ao mundo seus contornos.

---

<sup>229</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.38.

<sup>230</sup> CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p.43-45.

<sup>231</sup> Levana retira seu nome do verbo latino *levare* que significa erguer no ar, manter elevado. BAUDELAIRE citado por CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p.43-4.

<sup>232</sup> BAUDELAIRE citado por CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p.43-4.

## Tão longe, tão perto

Eis tudo.

Vou falar de nada.

De nada.

M. Duras, *Escrever*.

A partir de nossa breve passagem pelos terrenos movediços e enigmáticos do conceito de sublimação, adentremos agora no campo onde colheremos seus frutos e verificaremos seus efeitos.

Já anunciamos anteriormente que algo se passaria no interior do artista no momento da criação. Esse algo não seria possível captar com palavras, e, conseqüentemente, não seria possível explicar através da razão (logos), mas seria possível perceber seus efeitos, seja no próprio artista e nos destinos que dará a sua pulsão, ou ainda, na forma como se dará a construção da obra; seja do lado do observador da obra, uma vez que a sensação, os afetos desenvolvidos no momento da criação poderiam ser repetidos, revividos por ele. Dessa forma, propomos pensar aqui a especificidade do campo da literatura, no qual escritor e leitor estariam de certa maneira condensados, tão longe e tão perto, inseparáveis, na constituição da obra.

Para Blanchot, um livro para ser verdadeiramente escrito, passaria por dois momentos de feitura: aquele em que ele é propriamente escrito, quando estariam em evidência os impulsos criadores, a vida, a história, os afetos e desamparos do escritor; e, depois, o segundo momento, no qual tudo isso é mais ou menos apagado em nome da obra, na ligeireza do leitor em transformar tudo isso em nada. Esse seria o momento da leitura que, por sua vez, faz parte do movimento da escritura. Para ele, ler “é fazer com que um livro se escreva ou *seja* escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva”.<sup>233</sup> A leitura permite o renascimento do livro numa espécie de “aurora exterior”, sempre nova, sempre única em sua experiência.

Poderíamos, ainda, identificar um terceiro momento: aquele em que a obra é, e mais nada: ela faz-se e abre-se para o mundo, tornando-se obra. É quando o autor desaparece e o leitor, também em seu ser anônimo, não interessa. O livro, assim, afirma-se como Coisa sem autor e sem leitor.

---

<sup>233</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.193.

Em *Escrever*, acompanhamos com Duras toda sua trajetória pela escrita: do desamparo, do desespero, da angústia, ao impulso, ao contentamento, à satisfação. Para a impetuosidade da “exigência da obra”, a proximidade da borda do vazio, escrever foi a saída, a construção de asas para lançar-se num voo sobre o vazio. Com sua escrita, Duras modelou seus significantes, criou suportes que, embora bordejassem o Real, também conseguiam protegê-la de sua implacabilidade. O seu ofício de escritora abriu novas vias de satisfação pulsional, sobrepujou as resistências, mirou novos alvos com o fim de satisfazer-se.

Assim, claro está que o processo sublimatório, de certa quantidade de energia, foi vivido por Duras. Mas, e seus leitores? Que parcela caberia a eles? Poderíamos dizer que também sublimaram certa quantidade de energia a partir da leitura de seus livros? Afinal, sabemos como eles são fundamentais para que o objeto literário seja inteiramente satisfeito, ou melhor, para que este se constitua. É a própria escritora que afirma não existirem livros sem leitor, e, ainda,

Não acredito nas pessoas que dizem: “rasguei meu manuscrito, joguei tudo fora”. Não acredito nisso. Ou o que estava escrito não existia para os outros, ou não era um livro. E sempre se sabe quando não é um livro.<sup>234</sup>

Entendemos, por essa afirmativa, que um livro só poderia se considerar escrito a partir do momento em que fosse lido, o que não significa propriamente a presença de um leitor outro, mas sim da própria ideia da leitura. Essa idéia está contida na gênese da obra literária, uma vez que “escrever assume então as características da exigência de ler, e o escritor torna-se a intimidade nascente do leitor ainda infinitamente futuro”.<sup>235</sup> É somente pela leitura que poderíamos pensar em um segundo momento da escrita, ou seja, aquele momento em que o livro se refaria incessantemente, a cada leitura e, por isso, seria considerado infinito, nunca completo, sempre em processo.

É pelo leitor que é possível medir um livro, conhecer melhor seu alcance e limites, perpetuá-lo, mantendo-o aquém ou além do tempo, como se o livro nunca tivesse sido criado porque sempre existiu. O leitor entrará em contato, bordejará o vazio, ao se sentir infinitamente desprovido na presença do livro que nunca escreveu e que se escreve diante de si, ou talvez, por meio de si. Nesse sentido, Blanchot observa:

---

<sup>234</sup> DURAS. *Escrever*, p.22.

<sup>235</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.200.

Ler nem mesmo requer dons especiais e faz justiça desse recurso a um privilégio natural. Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente, sobretudo, que não o é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui, e assim como ser “artista” é ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância em um dom que não é dado de antemão, que é preciso a cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo.<sup>236</sup>

Entretanto, na sua ignorância, é apenas ele, o leitor, que pode, por acolher generosamente o livro, escutá-lo em seu apelo silencioso, mantê-lo em seu voo com suas asas de papel, e elevá-lo à dignidade da Obra, à dignidade da Coisa.

Para alguns, enquanto ao escritor é destinado o caos, os tormentos e angústias advindos do ato de criação, o leitor seria aquele que evocaria para si a parte divina, irresponsável e inocente daquele escritor que não produz, que não precisa se arriscar a perder-se pelos descaminhos da escritura. Sabemos, contudo, que aos leitores de certas obras não seria possível escaparem ilesos da experiência da leitura.

Para Duras, de fato, a escrita nunca foi sinônimo de alívio, de bem estar – pois estava intimamente associada à impossibilidade, à *palavra-buraco*, ao álcool, à dor –, embora fosse, assim mesmo, sua única salvação, única alternativa para sair do buraco, como verificamos em seu testemunho, em *Escrever*. Mas, o que poderíamos dizer sobre seus leitores que também enfrentaram, por vias secundárias, o risco de se perderem diante da proximidade com a Coisa? Não se correria o risco de o mal-estar, a dor, o vazio, tão presentes para escritora, serem contagiantes, de modo a prender alguns de seus leitores – aqueles mais susceptíveis –, nas teias de seus livros, de modo que poderiam sucumbir, enlouquecer, não suportando a “fidelidade ao mal-estar”?

Mesmo que aos leitores nem sempre estejam destinadas as dores, os temores, e o peso da história de vida dos autores, uma vez que conseguiriam apagar toda e qualquer memória de autoria sobre o texto, a leitura de certas obras não passa incólume a estes cujos efeitos são sofridos também no corpo, na carne. Então, como se realizaria e qual destino seguiria a sua pulsão? Teria o leitor também acesso às elevadas vias de satisfação disponíveis ao autor?

---

<sup>236</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.192.



Tendo como ponto de partida a proximidade desses dois anjos decaídos, inseparáveis – autor e leitor –, despojados de seu ser, que, por se saberem tão desprovidos, tão próximos do vazio, do nada, seriam capazes de contorná-los, de moldá-los e elevar o objeto à dignidade de Obra, poderíamos pensar que a ambos estariam disponíveis os caminhos sublimatórios. Contudo, é Freud que nos fornece pistas sobre as diferenças entre esses dois seres quando afirma sobre o artista:

Um homem que é um verdadeiro artista tem mais uma coisa a sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traiam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, por em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para eles se tornaram inacessíveis.<sup>237</sup>

Portanto, resta-nos ainda a pergunta: seria possível ao leitor sublimar via leitura? Talvez não. Mas, certamente, poderíamos dizer que as pulsões encontrariam, por essa via, caminhos menos tortuosos para sua satisfação.

### **O vazio que se escreve**

É preciso ler sozinho o livro que se escreveu, enclausurar-se no livro.  
M. Duras, *Escrever*.

Tal como Duras, levamos muito tempo para chegar ao vazio. Foi um longo percurso de extração, de despojamento, de decantação do sentido, das frases, das palavras, até restar-nos a letra, o ponto. E, nesse momento, a palavra falta, o risco de perdermo-nos é mais evidente e aterrador. Durante o trajeto/leitura vencemos alguns obstáculos,

---

<sup>237</sup> FREUD. Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas (1916- 1917). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.XVI, p.439.

enveredamos pelos errantes destinos de S.Thala, quase ficamos por lá. Tomamos os caminhos imprecisos e lacunares da memória, arriscamo-nos pela letra, deparamo-nos com o leitor, para chegarmos, enfim, à obra. Portanto, neste instante o vazio se nos apresenta em toda sua brancura e sua força de atração. Essa presença, contudo, não se dá sem a necessidade de um anteparo: a escritura, pois sem ela sucumbiríamos. No entanto, é Duras quem constrói esse artifício, nós apenas nos valemos dele. Afinal, a nós não foram dadas as asas de papel.

A qual vazio nos referimos aqui? Há pelo menos duas possibilidades para lermos o título proposto a esse capítulo: “O vazio que se escreve”. A primeira se refere àquele vazio que poderia ser escrito por alguém,<sup>238</sup> em uma estrutura sintática que manteria o sujeito indeterminado. Já na segunda alternativa de leitura, poderíamos entender a frase de modo reflexivo, no qual o sujeito e o objeto se refletem, são os mesmos, e, portanto, perceberíamos que o vazio escreve e é escrito por si mesmo. Nessa última alternativa de interpretação, o ser (*falasser*)<sup>239</sup> estaria fora, subtraído na frase, enquanto que o vazio se tornaria o agente, exercendo sua própria força, seu poder de atração e criação. Talvez, as duas possibilidades de leitura convirjam, uma vez que só é possível pensar o vazio pela borda, a partir da mão firme que inaugura o traço, que modela e dá forma, mas também que conseguiria aprisioná-lo para que possamos dele nos aproximar de maneira um pouco mais segura.

Da primeira possibilidade, muito já se falou: como o escritor (artista) seria artesão de seus significantes, como construiria, com sua letra, bordejando e domesticando o vazio, quais os efeitos sofridos e provocados nesse percurso. Cabe-nos, então, agora, arriscarmos pela segunda possibilidade: aquela que considera que há algo mais além, e que esse algo se escreve. Seria uma força, um impulso originário da própria obra, que mesmo passando pelo sujeito da escrita, o ultrapassaria, ou lhe seria anterior? Parece-nos que sim.

Nesse sentido, considera-se que há no vazio um movimento próprio a favor de sua constituição que, independente dos meios disponíveis (obra), tentaria se fazer perceber, se criar. A essa potência Blanchot nomearia de “exigência da obra”. A exigência estaria

---

<sup>238</sup> Se lermos o pronome pessoal *se* como partícula de indeterminação do sujeito, daí, poderíamos, ainda, derivar outras questões sobre como esse vazio poderia ser escrito, ou mesmo se perguntar quem seria esse sujeito.

<sup>239</sup> Ser humano, sujeito falante. Lacan, para falar do ser falante, cria a palavra *parlêtre*, fazendo um jogo interessante com as palavras francesas *parler* (falar) e *être* (ser). Nesse sentido, Jeferson Machado Pinto afirma ser essa expressão o modo encontrado por Lacan de radicalizar a dimensão do efeito de divisão do sujeito. Acrescenta, ainda que *parlêtre* é o “ponto de articulação entre o desejo e a língua. ‘Os homens, mulheres e as crianças não são mais do que significantes’”. (PINTO, p.26)

ligada à “tormenta e a impetuosidade criadora, cuja razão se desconhece”<sup>240</sup>. Ela estaria diretamente relacionada ao artista, pois é nele que se manifesta, porém não teria origem em sua intimidade, na sua pessoa, no seu “eu”, e sim o transcenderia. Conforme esclarece Blanchot, a partir da pintura de Cézanne,

Mais do que a ele mesmo, é ao quadro que ele busca que o segredo diz respeito, e esse quadro, ao que tudo indica, não teria nenhum interesse a Cézanne se ele só lhe falasse de Cézanne, e não da pintura, da essência da pintura cuja aproximação é para ele inacessível.<sup>241</sup>

Ou, pelas letras de Duras, em *Escrever*,

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida.<sup>242</sup>

É, pois, na essência da obra, em seu centro, que vislumbramos o vazio. Esse vazio seria o ponto mesmo do desvanecimento, do desaparecimento da obra, da escrita, aquele “que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”.<sup>243</sup> Na literatura, Blanchot chamou de ponto central da obra esse ponto de atração, de convergência para onde a obra, a escrita e o escritor caminham.

Neste sentido, vazio e obra se encontram a ponto de desaparecerem um no outro, tornarem-se uma e mesma coisa em sua reciprocidade, pois a obra busca o vazio na mesma medida em que aí se constitui. Esse é o sentido do “désœuvrement”,<sup>244</sup> em Blanchot.

---

<sup>240</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.42.

<sup>241</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.43.

<sup>242</sup> DURAS. *Escrever*, p.48.

<sup>243</sup> BLANCHOT citado por ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*, p.11.

<sup>244</sup> Para Maurice Blanchot, “désœuvrement” é, precisamente, a essência da literatura, o lugar para onde ela caminha, ou seja, seu desaparecimento. Em Blanchot a literatura “é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é ‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la (...) até o ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar” (BLANCHOT. *O livro por vir*, p.293). Nesse sentido, a literatura não estaria localizada na boa utilização da linguagem que atende a todas as regras e formas e visa à transmissão da mensagem. A literatura estaria além, onde a linguagem busca seu retorno à língua, à fala instintiva que há dentro de cada escritor, e seria “transformada em profundidade ociosa do ser, o meio em que o nome se torna ser, mas não significa nem desvenda” (p. 305). Portanto, para se atingir a obra, a literatura, é necessário abrir mão dela, seguir em direção ao seu centro: o vazio, o silêncio (origem e fonte infinita da obra); aceitar a impossibilidade não como limite, mas como infinitude; abrir mão do “Eu” em nome da

Assim, temos um caminho circular e sem limites, no qual vazio e obra remetem um ao outro, incessantemente, infinitamente.

Na origem da obra, não há sujeito: o artista e seu “eu” desaparecem. Há apenas o vazio, que é o sopro inicial para a sua constituição, e é ainda a intimidade, a profundidade e a presença intrínseca na obra. Esse é o ponto em que a obra se afirma, torna-se, é. Trata-se, portanto, do ponto em que um livro (obra) transforma-se em objeto sem autor e sem leitor, ultrapassando o homem que o escreveu.

Desse modo, a partir da força fundadora e pulsante do livro/obra, poderíamos dizer que, para além de alguém o escrever, o vazio *se* escreve, ele busca sua realização mesmo que esta se dê, paradoxalmente, a partir de sua domesticação, de seu bordejamento, de seu aprisionamento na obra. Ele não pode ser apreendido senão via matéria, via objetos, e, para a função de manuseá-lo, são convocados os artistas, os escritores.

O sopro vital chamado vazio pulsa eternamente em direção à obra, e, aos ouvidos mais atentos, àqueles espíritos labirínticos, é dado o dom de escutá-lo em seu apelo de ser modelado, pois esta seria a única maneira de tornar-se acessível aos sentidos, realizar-se em sua potência criadora.

Resta-nos, por fim, afirmar sobre o vazio, em uníssono com Duras: é impossível. E se escreve.

## O infinito literário

(...) vi o Aleph, e no Aleph a terra,  
vi meu rosto e minhas vísceras,  
vi teu rosto e senti vertigem e chorei,  
porque meus olhos haviam visto esse objeto  
secreto e conjetural cujo nome usurpam os  
homens, mas que nenhum homem olhou:  
O inconcebível universo.  
Jorge Luis Borges, *O Aleph*

Existiu na história um certo Borges, que, pela primeira vez, testemunhou sobre o Aleph e nos incitou a buscar o infinito. Foi ele quem se arriscou, desceu em um porão, num buraco escuro e, desacreditando naquele que pensava ser, até aquele momento, um

---

impessoalidade da obra. Esta seria a única maneira de se aproximar da obra e, portanto, descobrir para onde vai a literatura: rumo ao vazio, ao seu desaparecimento.

enlouquecido anfitrião, pôde ver logo a sua frente surgir, naquele décimo nono degrau, a figura do Aleph. Nessa figura estavam reunidos todos os alfabetos, toda a linguagem, todos os prazeres, todos os olhares, todo o tempo, e, nesse espaço de não mais que três centímetros, cabiam todos os pontos do universo, o infinito. Essa revelação, senão pelo nosso grande poder de esquecimento, poderia tê-lo matado, não como matam outras mortes comuns, mas como uma morte em vida. Morte das surpresas, das descobertas, enfim, do novo início presente em cada dia, em cada obra, em cada letra.

Temos notícias também de um certo Blanchot, que, iniciado por Borges nas questões das infinitudes, procurou o Aleph em outros campos e o encontrou. A este chamou de “infinito literário”, posto que o recebeu, do mesmo modo que Borges, da literatura. O ensaísta sabia que para certos homens “desérticos e labirínticos” – categoria que contemplaria Borges, Duras, entre outros –, o caminho a percorrer seria um pouco mais longo do que suas vidas. E que esses mesmos homens teriam o poder, ou talvez o infeliz destino, de caminharem errantes, sem poderem se deter diante do vasto mundo das letras. Foi-lhe revelado, ainda, que “o livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro”,<sup>245</sup> e sem que isso tenha acalmado àquele que também vislumbrou o infinito – pois não acreditou que o fato de que um livro fosse ficção o pouparia de seus efeitos de verdade –, Blanchot não se aplacou e prosseguiu. Deparou-se, portanto, com o essencial da literatura, que é também seu grande risco, o labirinto no qual podemos ficar eternamente perdidos: afinal, não importam os indivíduos, os autores, mas a própria literatura e sua estranha potência de transformar cada livro “na unidade inesgotável de um único livro e na repetição fatigada de todos os livros”.<sup>246</sup>

Essa descoberta fez Blanchot compreender o Aleph, o infinito literário, de modo a não mais sentir medo. Percebeu que:

se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo o começo e todo o fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.138.

<sup>246</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.139.

<sup>247</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.140.

Nisso consistiria toda a beleza do Aleph e, por conseguinte, da literatura: a eterna possibilidade de se escrever e se reescrever o mundo, a partir do momento em que ela se arrisca pela multiplicidade dos caminhos do imaginário, sabendo-o infinito.

Existiu, ainda, uma terceira escritora (e talvez outras mais), uma certa Duras, que também mirou-se no espelho que refletia o outro espelho do mundo/livro e viu seu reflexo indo em direção ao infinito, àquele ponto de fuga do olhar. A ela, do mesmo modo, foi revelado o Aleph e das consequências dessa revelação tivemos notícias: sabemos que essa escritora muitas vezes buscava o esquecimento no álcool, pois não conseguia se esquecer de outra maneira. Por outras vezes escrevia, e suas letras foram tecendo palavras, frases, páginas inteiras que lhe lembravam, a todo o momento, que mundo e livro duplicavam-se. No entanto, isso não lograva suturar o buraco, o vazio, que sempre restara em seu centro, que era também o do livro.

Assim, escreveu livros “incompreensíveis, e que foram lidos”<sup>248</sup>. Escrever era para ela a noite, o escuro do porão onde brilhava o Aleph, o buraco do qual se controla a saída, porque ali se sabe que “não é preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia”.<sup>249</sup>

E seguiu escrevendo. Escreveu muito, mas cada livro era sempre o mesmo, pois ela ignorava a linha reta. Em Duras não há início ou fim: simplesmente, há. “Antes de começar, tudo já recomeça; antes de realizar, repetia, e essa espécie de absurdo consistia em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar (...)”.<sup>250</sup> E, assim, foi escrita *Lol*, que está escrita em *Amor*, que também se lê em *Escrever*. Assim se revela o traço de Duras, tecendo seus belos bordados de letras, as bordaduras da escrita, suas bordas, que, ao mesmo tempo em que a aprisionam no finito espaço de um livro, a libertam, no próprio ponto de nunca deixá-la chegar ao fim, porque o fim está sempre mais adiante, inatingível. E suas letras seguem refletindo eternamente sua imagem, até aquele ponto em que esta desaparece. Ali reside o vazio intangível, mas sempre desejado.

---

<sup>248</sup> DURAS. *Escrever*, p.33.

<sup>249</sup> DURAS. *Escrever*, p.27-8.

<sup>250</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.137

## CONCLUSÃO

**É tudo?**

**Não. É não-tudo.**

A frase permanece aberta, não conhece fim

M. Duras, *Amor*.

*Y.A.: Vós tendes um título para o próximo livro?*

*M.D.: Sim. O livro em desaparecimento.*

M. Duras, *É tudo*.

As crianças estão brincando do lado de fora, o barulho dos gritos chegam pela brisa que suavemente invade por sua janela. Lá esta ela, Duras, assentada em sua escrivaninha perto da janela, fechada na sua *solidão essencial*, naquela Trouville – sua cidade buraco, que, assim como S. Thala, estará sempre lá, bordejada pelo rio, mas que também o ultrapassa. E repete: “Aqui é S. Talah, até o rio. (...) Depois do rio é ainda S. Talah”,<sup>251</sup> e segue pelo caminho circular da escritura que não conhece fim.

É naquela “casa-livro”,<sup>252</sup> naquele quarto, cercada por garrafas vazias e “tinta preta impossíveis de achar em outro lugar”,<sup>253</sup> que ela trabalhava na construção de seu vaso, de seu vazio, mas acreditava estar escrevendo. Um livro?

É sobre o papel branco que a escritora depositava sua matéria bruta, suas letras, e, como o oleiro que inicialmente manuseia a argila e lhe dá as primeiras formas, ela assim fazia com sua escrita. Sabia o quanto era importante, para a escrita, a manutenção do buraco, do vazio no meio, pois este seria, reconhecidamente, o centro gravitacional de toda sua obra. Desta forma, Duras produziu seu artifício, sua escritura: moldando as letras em palavras, depois em frases, e logo em livros “completos e ilegíveis”. Com suas mãos experientes e trêmulas seguiu retirando da linguagem seu excesso, desnudando-a e, por vezes, destruindo-a, para manter a mais fina borda entre o seu ser, suas mãos e o abismo que se lhe apresentava. Essa borda não pôde impedi-la do contato com o vazio – fonte

---

<sup>251</sup> DURAS. *Amor*, p.40-41.

<sup>252</sup> Expressão tomada de empréstimo do texto de Lucia Castello Branco, *De Duras para Blanchot*: minha solidão conhece a sua. Versão eletrônica. p.4.

<sup>253</sup> DURAS. *Escrever*, p.15.

infinita de onde lhe vinha a obra ou, segundo Blanchot, “ponto puro de inspiração de que ela [obra] vem, e que só parece poder atingir desaparecendo como obra”.<sup>254</sup> Contudo, ajudou a protegê-la de sua força atrativa que insistia em tragá-la para seu interior.

Conforme verificamos no nosso percurso, Duras escreveu livros de borda, que contornaram e contiveram os vazios, deixando-os, dessa maneira, mais aparentes. Sua obra transitou pelos enigmáticos caminhos da memória – lugar mesmo da ausência, da lacuna, como ensina Lucia Castello Branco – através de relatos autobiográficos de sua infância na Indochina, dos amores vividos e perdidos, das experiências dolorosas. Mas também, adentrou pelo mundo da ficção – aquele dos “existentes-não-reais”,<sup>255</sup> como escreve Llansol –, do cinema, pois sabia que, para si, as palavras seriam sempre insuficientes: o que a marcaria seria, inquestionavelmente, a falta delas. Descobriu que não seria muito diferente com as imagens, com o cinema que influenciou com sua “legibilidade” e concisão, com sua busca insistente pelo elemento mínimo, pelo silêncio.

Essa foi a trajetória dessa importante escritora do século XX que aos moldes de outras Penélopes e Sherazades, produziu uma obra imensa aprendendo a bordar, construindo e criando a partir de seu vazio, conforme apresentamos nesta dissertação. Como aquelas, Duras ousou enfrentar a morte, despertou o amor e encontrou o Aleph, assumindo as nem sempre tranquilas consequências por seus atos. Acabou se perdendo, mas, só por isso, salvando-se.

Em nosso percurso, tentamos seguir os rastros e restos (talvez pudéssemos dizer ainda: as ruínas) deixados por Marguerite Duras, que, com sua escrita, expôs o vazio com seu branco brilho e nos deixou arrebatados junto a Lol V. Stein. Do mesmo modo, ela apresentou-nos o amor despido de suas vestes imaginárias, marcado pelo silêncio, pela incompletude e pela não complementaridade entre os sexos. Essa escritora, que sempre soube ser impossível a relação sexual, sabia que era impossível escrever. Mas não se entregou à impotência e escreveu na sua impossibilidade.

---

<sup>254</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.293.

<sup>255</sup> Com essa expressão, Llansol se refere “a imaginação criadora própria do corpo dos afetos, agindo sobre o território das forças virtuais”. LLANSOL. *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*, p.120. Mas também poderíamos pensar, numa articulação com a psicanálise, que esta expressão aproxima-se da noção de semblante (onde a letra repousa), trabalhada por Lacan em seu *Seminário 17: De um discurso que não seria do semblante*. Ou seja, figuras que portam idéias que ultrapassam as palavras, apesar de encontrarem suporte nas representações. Portanto, os existentes-não-reais no contexto durasiano, poderiam ser entendidos como aqueles personagens ficcionais criados pela autora para dar suporte a afetos e representações que evocariam o próprio Real.



Com Lol. V. Stein, descobrimos a *palavra-buraco*, aquela que não pôde nunca ser pronunciada, e fomos remetidos, para além dos limites da linguagem, ao impossível de ser dito. E, embora ainda estivéssemos muito próximos da borda, isso não impediu que fôssemos arrebatados, não apenas como se fôssemos raptados ou lançados para fora da linguagem, mas como se estivéssemos extasiados pela brancura do vazio que ali se delineara. Lol nos mostrou as terras limites, a lituraterra, a letra que sulca, escava o litoral localizado por Lacan entre saber e gozo. E por lá também passamos.

Foi nos escritos dos contornos de seu nome, Lol, aos moldes das escritas ideográficas, que aproximam linguagem e Real, que expusemos aqui o buraco da letra que revelaria, por debaixo o véu (do vestido), o *não-todo* que marca o feminino. Em seu interessante *Patu: a mulher abismada*, Holk indica que a lógica no livro *O deslumbramento* é diferente daquela fálica – simbolizada, limitada. Trata-se de uma lógica feminina, isto é, positiva (por não indicar necessariamente a falta, a descompletude, mas, sim, o ilimitado) e inconsistente, uma vez que o “espaço não-todo [é] um conjunto aberto definido pela impossibilidade de circunscrever uma totalidade”.<sup>256</sup>

Assim, demonstramos ser Lol o próprio buraco (O). Ela é literal, incompleta e emoldurada por suas bordas (L), bordas que lhe dão consistência e a sustentam, protegendo-a de ser tragada para seu interior. E o que dizia Duras sobre sua escrita? Que ela foi o instrumento, o artifício que lhe permitiu sair do buraco, salvar-se, porque os vazios, os brancos se fizeram cada vez mais presentes, mais perigosos. Pareceu-nos, nas elaborações produzidas por este trabalho, haver em Lol muito de sua criadora.

Com a história de Lol aprendemos o que Lacan também ensinou: há uma cisão entre a visão e o olhar, porque algo resta sempre elidido, fora do campo da representação. Lol está nesse lugar, fora. Ela não existe, ela *ex-siste*, é aquele ponto além, virtual, inatingível onde a imagem é formada. Ela não tem consistência e, para lhe dar uma, Duras inventou o nó, que foi atado por Hold, Tatiana e nossa heroína. Mas, ainda, por esse quarto elemento, a própria Duras,<sup>257</sup> que permitiu ao nó permanecer apesar de não esconder o buraco que persistia em seu centro. Ela apenas o bordejou.

---

<sup>256</sup> HOLK. *Patu: a mulher abismada*, p.39.

<sup>257</sup> Segundo Lacan em sua “Homenagem...”, existe outro ternário, atado em um nó que é formado por Duras, o *Arrebatamento de Lol V.*, “tomado como objeto em seu próprio nó”, e também o leitor (no caso, ele próprio, Lacan): “Isso legitima que eu aqui introduza Marguerite Duras, (...), num terceiro ternário, um de cujos termos é o arrebatamento de Lol V. Stein tomado como objeto em seu próprio nó, e onde eis-me o terceiro a introduzir um arrebatamento, no meu caso decididamente subjetivo”. LACAN, J. *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, p.199.

Portanto, a partir do livro *O deslumbramento*, podemos observar que ao mesmo tempo em que ele revela o procedimento de escritura de Marguerite Duras – que se situa além da compreensão, da transmissibilidade, pois ultrapassa a linguagem, e deixa exposto o vazio da Coisa –, ele convoca o leitor, afeta-o, retira-o de sua posição confortável, pois o coloca em “estado de perda (...), faz entrar em crise sua relação com a linguagem”.<sup>258</sup>

### **A escrita em desaparecimento**

Escrever sem “escrita”, levar a literatura  
ao ponto de ausência em que ela desaparece,  
em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras,  
esse é o “grau zero da escrita”, a neutralidade  
que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber,  
e que conduz alguns ao silêncio.  
M. Blanchot, *O livro por vir*.

O torno já concluiu algumas voltas, o vaso está delineado, mas Duras prossegue em seu incansável ofício, subtraindo da linguagem os excessos. E, buscando o mínimo, encontra a letra, que é também a *letter/litter*,<sup>259</sup> o resto dessa operação. Como pudemos examinar, é assim que o *Amor* é escrito: nos intervalos vazios entre uma letra e outra, entre uma frase e outra, nos silêncios, nos vazios que nos aproximam do nada que define o amor. À pergunta que talvez persista ao leitor: “o que há de amor neste livro?”, poderíamos responder, a partir do investigado até aqui, que ele se encontra, justamente, no nada, no silêncio que a escritura preserva e alastra. Afinal, aprendemos pela leitura lacaniana do mito de Poros e Penia que amar “é dar o que não se tem” a quem não pediu nada. Talvez, no livro *Amor*, não se trate de um amor entre os personagens, mas de um amor pela escrita, amor tal que a permitisse encontrar o vazio em seu destino, o nada, e a realizar-se rumo ao seu desaparecimento. Nesse sentido, encontramos suporte no belo trabalho de Paulo de Andrade, *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, no qual o autor revela que *amor* e *destruição* são os outros nomes da escrita durasiana. Segundo o autor,

---

<sup>258</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p.20.

<sup>259</sup> Brincadeira joyciana, tomada por Lacan que aproxima a letra, da carta, do lixo/resto, convocando a uma leitura que concerne à materialidade significante e não à transmissibilidade de uma mensagem.

Existe sempre, ao lado da palavra *amor*, a proximidade de uma outra palavra, que a silencia, quebra, reconduz para fora do amor. Essa “palavra neutra que porta o desejo neutro” apenas se dissimula na palavra *destruir*. (...). Digamos aqui, então, sem medo de perdê-la, porque ancestral e já perdida, destruída e já infinita, essa palavra: *escrever*.<sup>260</sup>

Constatamos que, para se chegar a essa construção da escrita, que “também foi uma destruição enorme”,<sup>261</sup> Duras precisou de um longo percurso de extração e de grande intimidade com os brancos, com os buracos e furos, enfim, com os vazios. Nesse livro, marcado pelo anonimato das personagens, pela liberdade significativa que não se prestou a decalcar nenhum significado, distinto por certa pobreza (*falta de elegância*) da linguagem, portanto, pelo uso da letra, a escrita atingiu o seu limite e o ultrapassou. Esse é o ponto paradigmático e paradoxal da escrita durasiana, que buscamos evidenciar no presente trabalho, onde escrever se fez barreira, borda, ante à enxurrada pulsional, ao gozo. Mas também como furo, vazio, a escrita se abriu a um Outro Gozo, situado num certo infinito feminino, além da linguagem. Esse é o ponto no qual escrever é também não escrever, é o ponto de encontro com a impossibilidade da escrita. E, só assim, a escritura se torna completa e, por isso, ilegível.

Aprendemos que escrever no ponto da impossibilidade é fazer amor, é fazer poesia, é fazer existir, mesmo que contingencialmente, a relação sexual, num lugar onde ninguém a espera – num ponto de letra –, pois ela não se faz na complementaridade entre os sexos, ela se dá no próprio ponto da não equivalência, na falta, na impossibilidade.

Sendo assim, se se esperava, a partir do título, *Amor*, encontrar um amor idealizado, imaginário e completo, que tem o mote em “viverão felizes para sempre”, o que se encontrou foi outra coisa, pois neste livro é de outro amor que se trata. É ao amor real, impossível, que Duras se refere, semelhante ao amor dos trovadores à época do amor cortês; reservadas, é claro, algumas diferenças.<sup>262</sup> No amor cortês, é atribuído à dama o lugar inacessível, interdito e, por vezes, cruel, o que leva o trovador a cantar como forma de criar uma borda para acessar este objeto impossível. Mas, ao mesmo tempo, essa borda o ajuda proteger-se daquele lugar, do enlouquecedor vazio que marca para sempre o lugar da Dama, da Mulher.

---

<sup>260</sup> ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.215.

<sup>261</sup> Cf: DURAS citada por ANDRADE, Paulo. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*, p.218.

<sup>262</sup> Diferenças que se observam, especialmente, no que concerne à elegância e a beleza com que os trovadores cantavam seus amores impossíveis.

Já o amor em *Amor*, conforme desenvolvemos neste trabalho, é também aquele impossível entre uma mulher, a qual poderíamos chamar de inexistente, pois ela não está mais ali (talvez esteja muito além dos limites de S. Thala, inacessível), e um homem, que tenta apreendê-la toda. Ela ocupa a posição do não-olhar, da mancha, daquele ponto vazio da Coisa – inatingível, vazia, apenas bordejável. Seu corpo é apenas uma casca, um resto para o qual o homem, viajante, se dirige sem nunca ser atendido ou ouvido em suas preces para possuir e compreender toda aquela mulher. Nesse sentido, a escrita faz às vezes da trova, bordejando o vazio que restou, criando uma representação para a Coisa, uma forma de abordar o inabordável, de nomear o inominável. Daí escutarmos ressoar que:

Escrever (...) não se pode.  
E se escreve.<sup>263</sup>

E, assim, concluímos a última volta do torno, aquela que nos reconduz ao início onde tudo começa novamente e infinitamente, nos moldes durasianos. O vaso está construído com suas bordas de letras, mas nunca completo, pois o vazio em seu centro permanece, para sempre.

---

<sup>263</sup> DURAS, Marguerite. *Escrever...* op. cit. p. 63-4

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Elisa. O paradigma Lol V. Stein. *Almanaque*, Belo Horizonte, n.8, p.57-66, nov.2002.
- ANDRADE, Mauro Cordeiro. Para que serve a escrita? Freud escreve (-se). *Aletria*. Belo Horizonte, n.12, p.31-41, abril 2005.
- ANDRADE, Paulo de. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 273p. (Tese).
- BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BADIOU, A. Por uma estética da cura analítica. *A psicanálise e os discursos*. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra freudiana, 2002.
- BARROS, M. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BARTHES, Roland. Erté ou ao pé da letra. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.97-116.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Lisboa, Edições 70, 1979.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. O espírito da letra. *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.93-96.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *Obras Completas*, v.I. São Paulo: Globo, 1998.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Um passo de letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. (mimeogr.)

- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós: Llansol, a letra e Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CHATENAY, Gilles. Três consistências. Trad. Tânia Abreu. *VI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE*, n.3. Out, 2007, Buenos Aires. <[www.amp2008.com](http://www.amp2008.com)>.
- CHENG, F. Lacan e o pensamento chinês. *Lacan, l'écrit, l'image*. Trad. Yolanda Vilela. Paris: Champs/ Flammarion, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DURAS, Marguerite. *Amor*. Trad. Paulo de Andrade. In: ANDRADE, Paulo de. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 273p. (Tese).
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DURAS, Marguerite. *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: editora Globo, 1989.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1985.
- DURAS, Marguerite. *Barragem contra o pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.
- DURAS, Marguerite, GAUTHIER, X. *Boas falas: Conversa sem compromisso*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- DURAS, Marguerite. *É tudo*. Trad. Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. (org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

- FOUCAULT, M. *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Discurso pronunciado na casa de Goethe em Frankfurt. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas (1916-1917). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.XVII. p.275-318.
- FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise (1909). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelângelo (1914). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p.249-280.
- FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre a psicanálise (1916-1917). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. A organização genital infantil (1923). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos (1925). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização (1930). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina (1931). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GRANON-LAFONT, Jeanne. *A Topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GUIMARÃES, C. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. Tese .
- HOLK, Ana Lúcia Lutterbach. *Patu: a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos, 2008.

- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. Lituraterra. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques J. *O seminário – livro 18: De um discurso que não seria do semblante*. Publicação interna da Associação Freudiana internacional, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LACAN, Jacques. O seminário sobre ‘a carta roubada’. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LAROUSSE. *Dictionnaire de la langue française*. Paris. Larousse, 1994.
- LAURENT, Eric. La carta robada y El vuelo sobre La letra. *Síntoma e nominación*. Buenos Aires: Collécion Diva, 2002.
- LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. Trad. Uéilton de Oliveira e Vilma de Ktinszky. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- MANDIL, Ram A. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. *Aletria*, Belo Horizonte, n.12, v.6, p.42-47, abr. 2005.
- MANDIL, Ram A. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras da UFMG, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. O escrito na palavra. Trad. Angelina Harari. *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, Escola Brasileira de Psicanálise, n.16, 1996.



- MONTE, Marisa, ANTUNES, Arnaldo, MENDES, César. Quatro paredes. *Universo ao meu redor*. Rio de Janeiro: Monte Songs (EMI) / Rosa Celeste (BMG), Tapajós (EMI), 2004. (CD)
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1991. 241p. (tese).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: O saber com sabor*. São Paulo: brasiliense, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PINTO, Jeferson Machado. *A mulher e a letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Ciências Humanas da UFMG, 2005. 15p. (mimeogr.)
- PINTO, Jeferson Machado. *Psicanálise, feminino, singular*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- POE, Edgar Allan. A carta furtada. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. p.171-186.
- ROUDINESCO, E., PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALIBA, Ana Maria Portugal. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, v.13, n.26, p.31-41, mar. 1987.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth, CASTELLO BRANCO, Lucia. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- YANN, Andréa. *M.D.* Trad. Mírian Paglia Costa. São Paulo: Marco Zero, 1987.