

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

DANNIELLE REZENDE STARLING

A DOR ESCREVE DURAS
a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras

Belo Horizonte

2015

DANNIELLE REZENDE STARLING

A DOR ESCREVE DURAS

a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudo Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada e Teoria da Literatura, elaborada sob orientação da Prof.^a. Doutora Lucia Castello Branco.

Belo Horizonte

2015

Starling, Dannielle Rezende
S795d A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras /
Danielle Rezende Starling. – Belo Horizonte, 2015.
173 p.

Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade
Federal de Minas Gerais.

Orientador: Lúcia Castello Branco
Referência: f. : 162-173

1. Literatura e psicanálise. 2. Marguerite Duras. 3. Dor. 4. Escrita
feminina. I. Castello Branco, Lúcia. II. Título.

CDU 82:159.964.2

*Para Christian, Arthur e Cecília:
Amor ímpar.*

AGRADECIMENTOS

A Duras, por tudo.

A Lucia Castello Branco, por ser luz e fazer desdobrar dor em amor.

A Christian, porque sem você nada escreve.

A Arthur e Cecília, amor ímpar.

A meu pai, pelo suporte e porque tudo pode ser reescrito.

A minha mãe, pela palavra começante.

A Mário Lúcio Vieira da Silva, por ser outra luz e pela escuta de um texto sempre a escrever, pelo abrigo.

A Ram Mandil, por ser brilhante e sempre lançar luz e *abrir caminho a outros*.

A Ruth Silviano Brandão, por ser o que és: mulher escrita.

A Ana Portugal, por permitir que a dor abrisse trilhamentos, escrevesse.

A Flávia Trocoli, por compartilhar dessa *inútil paixão do ser*, e por aceitar gentilmente participar da banca de avaliação dessa tese.

A Juliana Gambogi, pelas excelentes contribuições e sugestões na qualificação.

A Paulo Andrade, por Duras.

A Janaína, Luciana, Erick e João, pelo percurso compartilhado, pelas discussões, risadas, palavras e silêncios.

A Vera, Renata e Victor, pela amizade, companheirismo e pela escrita de uma vida.

A Lis, Cris, Ju, Nina, por estarem tão longe e tão perto, sempre.

A Flavia Abade, Lucia Afonso, Fabiana Goulart, Maria Inês Maciel, Carol Marra, Ana Carolina Zeferino, pelo acolhimento, amizade, suporte, incentivo, confiança e trocas que ajudaram a tornar esse percurso possível e mais prazeroso.

Aos colegas e amigos da UNA pelo incentivo, apoio e momentos de muito trabalho e descontração.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários.

Fiz temporadas nos vestibulos quentes e lodosos da terra que me cuspiu de suas profundezas. E eis-me chegada. Sobe-se à superfície. Há lugar bastante para que todo o oceano venha rebentar ao sol, que toda porção de água adquira a forma do ar e amadureça em seu contorno [...]. Pois bem. Eis-me aí. Estiro-me. O dia é lindo.

DURAS

RESUMO

A vasta obra de Marguerite Duras, que transita entre a literatura e o cinema, entre relatos autobiográficos, testemunho e ficção, expõe a maneira como a autora trata a linguagem, a escrita, maneira própria daquilo que se pode nomear escrita feminina, isto é, uma escrita que comporta e pressupõe a incompletude, as falhas, a falta de linearidade, os buracos e os vazios. Acompanhando o movimento durasiano de reescritura, de repetição, de retorno ao ponto da dor, da destruição, da ruína, constatamos a intimidade da autora com a dor. A dor, em Duras, abre trilhamentos, escreve, desdobra-se em amor, segue rumo ao vazio da palavra, da letra, escava e com esse movimento erige sua própria borda, o anteparo à própria dor. Portanto, é sobre a dor que escreve, dor desdobrada em feminino, em amor, em letra, e seu movimento próprio na escrita durasiana que se pretende refletir.

Palavras-chave: Dor. Escrita. Leitura. Amor. Psicanálise. Letra. Feminino.

ABSTRACT

The vast work of Marguerite Duras navigates between literature and cinema and comprises autobiographical accounts, testimony and fiction. It exposes the way she treats language and writing in a unique way that may be named as women's writing, which assumes and predicts incompleteness, breaks, lack of linearity, holes and gaps. Following the Durasian movement of rewriting, repetition, and of a return to the point of pain, destruction and ruin, we find this author's intimacy with pain itself. Pain, in Duras, opens new tracks, writes, unfolds in love, moves towards the emptiness of the word and of the letter, digs and with this movement erects its own border: the shield to her pain. Thus, it is my aim to reflect about pain that writes - pain unfolded in the feminine, in love and in the letter - and also in pain's own movement in Durasian writing.

Keywords: Pain. Writing. Reading. Love. Psychoanalysis. Letter. Feminine.

RÉSUMÉ

L'oeuvre vaste de Marguerite Duras, qui transite entre la littérature et le cinéma, entre des récits autobiographiques, témoignage et fiction, expose la manière dont l'auteur traite le langage, l'écriture, manière dont nous pouvons nommer l'écriture féminine, cela veut dire, une écriture qui comporte et qui suppose au préalable des inachèvements, des failles, un manque de linéarité, des trous et des vides. En accompagnant le mouvement durassien de réécriture, de répétition, de retour au point de la douleur, de la destruction, de la ruine, nous constatons l'intimité de l'auteur avec la douleur. Cette dernière, chez Duras, ouvre des cheminements, écrit, se déplie en amour, se dirige vers le vide du mot, de la lettre, creuse et par ce mouvement érige son propre bord, le réconfort de la propre douleur. Pour autant, c'est au sujet de la douleur qu'elle écrit, douleur dépliée en féminin, en amour, en lettre et son propre mouvement au sein de l'écriture durassienne qui se prétend réfléchi.

Mots-clés : Douleur. Ecriture. Lecture. Amour. Psychanalyse. Lettre. Féminin.

SUMÁRIO

Introdução – Sobre a escrita, a dor e o escrever	12
Capítulo I – Literatura e psicanálise: litorais	18
A travessia	18
1.1 – Literatura e psicanálise: comparatismo	19
1.1.1 – A dor	24
1.1.2 – O amor	28
1.1.3 – A doença da morte	30
1.2 – Paradoxos da escritura: Testemunho, ficção, autobiografia ou autoficção?	32
1.2.1 – Nada é verdadeiro no real, nada	36
1.2.2 – A testemunha e o autor	43
1.3 – Onde tudo começou: o medo	47
1.4 – Onde a dor não pode fazer sofrer	55
1.5 – O outro nome de Deus: o álcool	59
Capítulo II – Constelações da erótica durasiana	63
2.1 – Uma definição possível para o erotismo	65
2.2 – Bataille com Duras	68
2.2.1 – S. Tahla: Eternidade	70
2.3 – Duras com Freud: os trilhamentos (<i>Bahnungen</i>) da dor	77
2.4 – Constelação e pulsação na obra de Marguerite Duras	83
2.4.1 – Primeiro tempo: 1943–1958	87
2.4.2 – Segundo tempo: 1958–1984	91
2.4.3 – Terceiro tempo: 1984–1995	96
2.5 – Duras com Lacan – Uma outra erótica ou onde o objeto <i>a</i> nos leva na leitura da obra durasiana	97
2.5.1 – Objeto <i>a</i> : O olhar entre o gozo, a angústia, o desejo, o amor... e a letra	100
2.6 – Que leitor para Duras?	112
Capítulo III – O feminino em ponto de letra	120
3.1 – O feminino: um corpo?	121
3.2 – O ‘ser-a-três’ de Lol: construindo um corpo	125
3.3 – A mulher, o feminino, a letra	129
3.3.1 – A palavra-ausente	130
3.3.2 – A escrita (o feminino): não cessa de não se escrever	131
3.3.3 – O desconhecido	131
3.3.4 – A verdade insuportável	132
3.4 – “Fora do buraco tudo é beira”	133
3.5 – Uma direção para perder-se	137
3.6 – O corp’ <i>a</i> ’screver do feminino	142
3.7 – O nó-nome: Duras	147
3.8 – O feminino, o aberto	152
3.9 – Por uma estética da cura em Duras	155
Conclusão – A planície dos pássaros	162
Bibliografia	165

Introdução – Sobre a escrita, a dor e o escrever

*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.*
DURAS

*Peter Morgan é um rapaz que deseja apanhar a dor
de Calcutá, lançar-se nela, que isso seja feito
e que sua ignorância termine com a
captura da dor.*
DURAS

*Escrever converte-se, então, no seio do desamparo
e da fraqueza de que esse movimento é inseparável,
numa possibilidade de plenitude,
num caminho sem objetivo capaz de corresponder, talvez,
a esse objetivo sem caminho que é o único que cumpre
atingir.*
BLANCHOT

“Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois – antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer. Mas também a mais comum”. Assim Marguerite Duras se refere ao ato de escrever em um de seus últimos livros: *Escrever*. E, no seu rastro, me dirijo a esse impossível: Escrever – Não se pode. Olho o horizonte (parada naquilo que, tomado por impossibilidade, nada mais é que impotência), não vejo o mar (*la mer*), mas as montanhas que insistem em fazer borda ao texto transbordante, contê-lo. Será preciso transpor as montanhas – o que não significa desistir delas – e ir em direção ao mar, ao *Aberto*. No entanto, sempre me senti mais segura perto das montanhas. O mar me abisma. Me mete medo. Lembro Duras:

Com meus livros, sempre estive à beira-mar, pensava nisso agora mesmo. Tive contato com o mar muito cedo na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu completamente, e ficamos arruinados. O mar me mete muito medo, é a coisa que mais me mete medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos de terror referem-se sempre à maré, à invasão das águas¹.

¹ DURAS; PORTE. *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 84.

Como fazer, então, para escrever? Leio as palavras de Blanchot: “escrever só poderia ter sua origem no ‘verdadeiro’ desespero, aquele que a nada convida e desvia de tudo e, em primeiro lugar, ‘retira a quem escreve a sua caneta’”². Curiosamente, algum apaziguamento se opera. Escuto o sopro de Duras: “É preciso perde-se. [...] Vais saber.”³, é preciso encontrar “uma indicação para me perder”⁴, pois, é somente “a partir do momento em que se está perdido e que não tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve”⁵. Entrego-me à *arte da desistência*⁶, desisto do *não*, transponho assim a impossibilidade, o “não para de não se escrever” transmuta-se na contingência de uma escrita – “para de não se escrever”. Convocada a dor, é o amor que opera.

Onde o mar de montanhas impede de se avistar o mar

Começara pela extravagância. Não era o comum, mas começou na manhã de uma segunda-feira quando ela, aquela que caminha (e abre caminhos a outros), trazia em suas mãos uma superfície azul com um nome, um livro, uma letra, *Emily L.*, e a oferecia àquela que acabara de experienciar o vazio contido na *palavra-buraco*. Ele, com sua escuta sempre precisa, fez falar a dor que, silenciosa, ganhava o texto. Essa dor teria algo próprio do feminino que escreve? Poderíamos chamá-la masoquismo? A outra, estrangeira, chegava abismada. Não trazia consigo a marca das montanhas, e, em sua pronúncia, escutávamos, ao longe, o ruído do mar. Ela vinha do mar, portava o infinito, o feminino, por isso se abismava. Desse encontro e dos significantes que circularam naquele dia, nasceu o primeiro projeto desta pesquisa.

Nele a dor que ressoava era de matéria dura, como pedra, e pouco se prestava às modelagens necessárias para se fazer escrita. Desinteressava-me. A escrita se fazia impenetrável. Acreditei que a dor era um afeto e que o masoquismo seria o nome daquilo que transbordava no texto. Não conseguia ver além das montanhas, não conseguia escutar as sutilezas do texto. Mas eu tinha tempo e, mais do que isso, planos para ir a França habitar a língua daquela que, com sua escrita, me convocava a adentrar

² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 53.

³ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 7.

⁴ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 7.

⁵ DURAS. *Escrever*, p. 21.

⁶ Termo tomado de empréstimo do belo conto de Paulo de Andrade (ANDRADE. *A arte da desistência. Ipsis – Revista Literária do Corpo Discente da UFMG*, p. 19-21).

seu *infinito literário*. Esse projeto fracassou. E, no *encontro inesperado do diverso*⁷, outro projeto se fazia mais pulsante: *La mère*, a mãe, esse outro mar, desafiador, assustador, maravilhoso. O amor se apresentava com outras vestes, não parecia mais incompleto, sem recursos; ao contrário, se fazia inteiro, necessário. “O deslocamento da negação, do *para de não se escrever*, ao *não para de se escrever*, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor”⁸. Nesse momento, os textos durasianos perderam o sentido. A dor silenciosa que lá fazia sua morada me mantinha afastada, pois eu sabia como ela se dava à disseminação e à contaminação. O amor revelado por seu avesso, mostrando-se em sua natureza de falta, de vazio, não me interessava. Abandonei os livros, a escrita, por um tempo.

Quando do alto da montanha se consegue avistar o mar

O tempo passou. Pouco a pouco, eu retornava à leitura, à escrita. No entanto, uma questão persistia, e eu a repetia para aquela que, com a generosidade de sua escuta, sempre me acolhia: “Escrever sobre a dor, eu não consigo”, e ela me respondia: “Deixe a dor, ela virá no texto, procure outros caminhos. E Emily L.?”. A questão se deslocou. Comecei a perceber que a dor, em Duras, mais do que ser escrita, escrevia. Era usada para abrir caminhos, então, ela era também vida, movimento, algo que, naquele momento, eu ainda não conseguia nomear. A ajuda veio de onde eu não imaginaria. No lugar em que eu esperava uma arguição, em que esperava me dizerem se estava (era) ou não qualificada para o trabalho da escrita, encontro a doçura, a precisão e a tradução de uma escuta. Em vez de um corte que poderia fazer sangrar, encontrei um universo constelar e uma mão pronta para bordar, tecer em torno de um vazio – figuras do feminino – e desdobrar a língua, levá-la de volta para casa, para as origens, abrindo novos caminhos: trilhamentos. Assim, aquilo que era uma espécie de *palavra-pedra*, que, como um significante mestre, parecia não fazer conexões, não se desdobrar, abriu-se e pôs-se a escrever. *A dor escreve, Duras*.

Depois de muito caminhar, vencia as montanhas... e avistava, ao longe, o mar.

⁷ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado com o diverso*.

⁸ LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 199.

Quando o que se encontra são as figuras do aberto: o mar, a constelação, o feminino

A dor deslizava, seguia os sulcos das águas de S. Tahla, do Mekong, do Sena, nada a detinha, ia em direção ao mar (*la mer/la mère*). Eu tentava, sem sucesso, capturá-la, domesticá-la.

O roteiro era iniciar por “uma das coisas mais importante de sua vida”⁹, *A dor*, espécie de diário ou testemunho, onde a vida só existia enquanto escrita. Em seu rastro, tocando no incomunicável da dor, do amor, atravessaria o universo erótico-trágico de *Hiroshima mon amour*, chegando à intransitividade desconcertante de *Destruir – diz ela*. Como não era possível escapar à morte que insistia em cada passo de vida, que caminhava sempre, decididamente, à minha frente, chegaria à *doença da morte*. Escrever seria uma espécie de guia, de chave de leitura para os demais livros, de solução aos impasses, de método. Porém, esse roteiro não funcionou. As obras durasianas exerciam um interessante efeito deslizador, desdobrador (des-dobra-a-dor), multiplicador. Eu não conseguia me manter nas obras propostas. Acreditava que o livro seguinte poderia lançar luz às questões trabalhadas anteriormente, ou que uma nova faceta de Marguerite Duras seria revelada. Mas fui invadida por um enorme desejo de leitura. Assim fui seguindo, de obra em obra, uma grande parte da produção durasiana. Em todas elas a dor se escrevia. Eu não conseguia restringir meu objeto de estudo, o percurso foi ficando labiríntico, a visada era na direção do aberto, da imensidão do mar.

Percebi, então, não sem ajuda, que o universo durasiano é *constelar*: as obras se afastam e se aproximam como em uma dança cujo centro é o vazio. Passado, presente e futuro interagem, afetam-se. Algumas palavras que nos livros habitam, transitam por extremos e alcançam toda sua potência, ao serem transpostas de livro em livro. Elas não são metaforizadas, suavizadas, instrumentalizadas. Embora possam, contingencialmente, articular-se com outros aspectos do texto, elas se mantêm sozinhas, silenciosas, perdidas em sua materialidade de letra, de traço, de corpo. Essas palavras extremadas, lançadas em sua própria órbita, compartilham uma estranha intimidade, ligam dor e amor, dor e escrita, dor e feminino, dor e erótica. Consteleime-me.

Em relação à língua cujo som me fascina, mas a semântica me abandona, não pude habitá-la. O francês ficou para depois. A obra de Duras me foi acessível por via das traduções – essa outra escrita. Apenas um livro, com dificuldade, li, na língua original,

⁹ DURAS. *A dor*, p. 8.

Hiroshima mon amour. Os demais foram traduções. Por sorte, grande parte da obra de Duras está traduzida para o português, à exceção de alguns livros, alguns roteiros e contos. À sua obra escrita tive, portanto, um razoável acesso. Contudo, em relação às entrevistas, escritas e orais, fiquei um pouco mais limitada, menos pela língua do que pela indisponibilidade do material no Brasil. Não considero que esses pontos tenham prejudicado o trabalho que aqui se desenvolveu. Afinal, a língua é estruturalmente estrangeira, é Outra, e, para se atingir o poético em cada língua, é preciso estranhá-la, desnaturalizá-la, seguir em direção à língua pura, espaço em que todas as línguas compartilhariam certa intimidade. Para Walter Benjamin, “o essencial de uma obra literária não é o que ela comunica”¹⁰. Ora, não seria, portanto, o ponto de intraduzibilidade, de incomunicabilidade, de opacidade, de silêncio – seja na língua original ou na tradução –, justamente, o que define uma obra como literária?

Enfim, se, por um lado, com a tradução se perde alguma nuance verificável apenas na língua original, por outro, descobrem-se outras entradas no texto, outras relações escutadas (ou não) pelo tradutor, possíveis apenas nessa nova escrita.

Como define Leyla Perrone-Moisés, a linguagem de Duras é simples, cotidiana, direta, por vezes, uma linguagem quase visual, uma escrita para cegos, ela não se desdobra em metáforas elaboradas, mas se despe, dirige-se ao osso da palavra, exibindo sua incomunicabilidade, sua intransitividade, sua materialidade. Esse ponto me pareceu conservado em todas as traduções a que tive acesso, em maior ou menor grau. Como neste trabalho era importante resgatar a exterioridade, a extravagância e a desnaturalização das relações preestabelecidas na linguagem, a condição de estrangeira, de habitante de uma outra língua, talvez tenha facilitado esse processo.

Quando o mar estrada junto com o sol: eternidade

Do alto da escritura de Duras, estrangeira em sua própria língua, avistei o mar, abismei-me. As palavras cadentes escreviam em fracasso: dor, amor, escrita, feminino. Restava o silêncio, que guarda o infinito de todas as coisas. Então, o impossível transmutou-se em contingência, escreveu, e, no ponto de junção entre sol e mar, ponto em que o brilho é

¹⁰ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, de *Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 25.

tão intenso que nosso olho não subsiste, avistei S. Tahla, eternidade: *“Aqui é S. Tahla, até o rio. [...] Depois do rio ainda é S. Tahla”*¹¹.

¹¹ DURAS. Amor. Trad. Paulo Andrade. In: ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor*, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 40-41.

Capítulo I – Literatura e psicanálise: litorais

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos.

LACAN

A travessia

Em 1965, Jaques Lacan escreve sua “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”¹², texto que se apresenta como uma espécie de testemunho do arrebatamento do próprio psicanalista, ao se deparar com uma escritora que antecipa aspectos da teoria psicanalítica, desbravando-lhe os caminhos. Essa homenagem prestada por Lacan irá inscrever definitivamente a escritora, juntamente com Paul Éluard, Georges Bataille, Edgard Allan Poe, James Joyce e outros, no campo de interlocução e interesse da psicanálise.

Do lado da literatura, temos uma das escritoras mais importantes do século XX, que revela, anos mais tarde, em seu livro *Escrever* (1993), os efeitos de seu encontro com o importante psicanalista:

Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: ‘Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe’. Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um ‘direito de dizer’ totalmente ignorado pelas mulheres¹³.

“Direito de dizer” que a escritora levou ao limite, produzindo em sua vida mais de 80 títulos, entre livros e roteiros de cinema e teatro. Mesmo aqueles considerados por alguns como ‘ilegíveis’ foram lidos. Esse, entretanto, parece não ter sido o único encontro de Duras com a psicanálise. Antes, em um momento de profunda angústia na qual se questionava, inclusive, sobre o sentido dos livros, da escrita, a escritora procurou um analista: “o médico ouve, lê seus escritos e interrompe as sessões:

¹² LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*.

¹³ DURAS. *Escrever*, p. 19.

‘A senhora não tem nada o que fazer aqui. A solução para a senhora é escrever’¹⁴. Mais uma vez sai atordoada e com uma incumbência: continuar escrevendo. E assim o fez. Segundo a própria escritora revela: “Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca”¹⁵.

Assim passaria ela, a escrita, como mais nada poderia passar, cruzando territórios, criando cartografias, abrindo novas perspectivas. E assim se encontrariam Duras e Lacan, a literatura e a psicanálise, cada qual em uma margem do rio da escrita, sendo tocados e sulcados por ela. E, assim, a literatura foi reinventada em cada livro, em cada linha, em cada letra de Duras. E assim a psicanálise seria mais uma vez reformulada, seja no campo do amor, da dor, das letras e seus litorais, ou do impossível e irrepresentável que marcam a experiência humana. E assim se daria mais uma travessia.

1.1 – Literatura e psicanálise: comparatismo

As relações estabelecidas entre a literatura e a psicanálise não são datadas de hoje, remontam aos primórdios da psicanálise e seu fundador, Sigmund Freud, para quem a literatura se apresentava “como interlocutora privilegiada para as reflexões sobre a prática psicanalítica”¹⁶. Segundo o próprio inventor da psicanálise chega a afirmar, em entrevista concedida ao escritor italiano Giovanni Papini:

Todo mundo acredita que eu me ateno antes de mais nada ao caráter científico de meu trabalho e que minha meta principal é o tratamento das enfermidades mentais. É um tremendo erro que tem prevalecido durante anos e que tenho sido incapaz de corrigir. Eu sou um cientista por necessidade e não por vocação. Sou, na verdade, por natureza, artista [...] e disso existe uma prova irrefutável: em todos os países onde a Psicanálise tem penetrado, tenho sido melhor compreendido e aplicado pelos escritores e artistas que pelos médicos. Meus livros, de fato, se parecem mais a obras de imaginação que a tratados de patologia [...]. Eu tenho podido cumprir meu destino por uma via indireta e realizar meu sonho: seguir sendo um homem de letras, mesmo que sob aparência de um médico. Em todo grande homem de ciência está o gérmen da fantasia; mas nenhum propõe, como eu, traduzir a teorias científicas a inspiração que a Literatura moderna oferece. Na Psicanálise, o senhor encontrará reunidas, mesmo que transformadas em jargão científico, as três grandes escolas literárias do século XIX:

¹⁴ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 162.

¹⁵ DURAS. *Escrever*, p. 15.

¹⁶ MANDIL. *Literatura e psicanálise: modos de aproximação*. *Aletria*, p. 44.

Heine, Zola e Mallarmé estão reunidos em minha obra sob o patrocínio de meu velho mestre, Goethe¹⁷.

O campo da literatura e da crítica literária também não ficaria indiferente à criação da psicanálise e à descoberta do inconsciente. Podemos verificar os efeitos desse encontro em alguns estilos e movimentos literários ocorridos no final do século XIX e início do século XX, como, por exemplo, o surrealismo, com sua escrita automática e suas imagens oníricas, ou o futurismo, com sua “palavra em liberdade”, aos moldes da associação livre. No campo da crítica literária, vários conceitos psicanalíticos também foram apropriados para análise do texto, como é o caso das elaborações sobre o estranho (*Unheimlich*), o narcisismo das pequenas diferenças, as questões da identidade na *escrita de si* e o próprio conceito de inconsciente.

Mesmo que se diga não haver qualquer evidência da participação da psicanálise nos estilos e movimentos literários da modernidade, uma vez que estes seriam frutos de contextos e posições histórico-políticas dos artistas, poderíamos objetar, afirmando que qualquer campo discursivo que conduza a um conhecimento do humano, das relações humanas, ressoaria no fazer literário – prática humana e do humano por excelência. Portanto, a psicanálise, enquanto articuladora e fundadora de “discursividade”¹⁸, acabaria por produzir efeitos no campo das letras.

Foucault, em *As palavras e as coisas*, também aponta para elementos que indicam uma relação de afinidade e proximidade entre a literatura e a psicanálise no ponto mesmo de seu aparecimento. O filósofo lança a tese de que ambos os campos se originaram em um berço comum, em um momento de “ruptura que divide, em sua profundidade, a *epistémê* do mundo ocidental e isola para nós o começo de certa maneira *moderna* de conhecer as empiricidades”¹⁹. Segundo Foucault, na modernidade, a linguagem passará por importantes transformações que possibilitarão, de forma

¹⁷ Entrevista de Sigmund Freud ao escritor italiano Giovanni Papini, realizada em Viena em maio de 1934. Apud ANDRADE. Para que serve a escrita? Freud escreve(-se). In: *Aletria. Revista de estudos de literatura*, p. 32.

¹⁸ Derivação do termo cunhado por Foucault, a saber, **autor fundador de discursividade**, referindo-se também a Freud, que designaria, “autores bastante singulares e que não poderiam ser confundidos nem com os ‘grandes’ autores literários, nem com autores de textos religiosos canônicos, nem com os fundadores da ciências. [...] Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente autores de suas obras, de seus livros. **Eles produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.**” (FOUCAULT. O que é um autor? *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 280. Grifo nosso.)

¹⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 343.

definitiva, a sua apropriação enquanto objeto acessível ao discurso da ciência (Gramática Geral e Filologia). Como efeito desse novo modo de concepção da linguagem – em uma espécie de movimento compensatório pela redução da linguagem a objeto –, surge, no entrelaçamento da linguagem com suas tradições e hábitos mudos do pensamento, das fantasias, corpo e memória, um contexto propício ao aparecimento da psicanálise. Para Foucault, em Freud se pronuncia, silenciosamente, “a exegese de todas as frases mudas que sustentam e escavam ao mesmo tempo nossos discursos aparentes, nossos fantasmas, nossos sonhos, nosso corpo”²⁰. De outro lado, como outra forma de compensação, há o aparecimento da literatura, tal como a conhecemos no mundo ocidental, ou seja, como “uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser literária”²¹, e que irá “reconduzir a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras”²². Assim, localizamos desde os primórdios da literatura e da psicanálise certa identidade entre esses dois campos de discursividade.

Ao refletirmos sobre a literatura e a psicanálise na perspectiva comparatista, não pretendemos fazer dobrar uma teoria sobre a outra, ou subjugar um campo a outro, pois isso limitaria as potencialidades e alcance dessa relação. Nossa proposta, ao contrário, visa a evidenciar as possíveis interfaces entre dois modos de discurso que possuem raízes comuns e inúmeros pontos de junção e disjunção. Mais especificamente, procuramos abordar aqui os possíveis e o impossível dessa relação, ou, além, o impossível que se inscreve em cada um desses campos. Este caminho que intentamos percorrer não seria possível em um trabalho unilateral, considerando apenas a literatura ou a psicanálise, pois o texto e suas possibilidades se constroem no ‘entre’, no espaço híbrido que permeia tais discursos.

Nosso percurso tentará explicitar o que, da obra de Duras, convoca à interlocução com a psicanálise e em que ponto a psicanálise se renovou a partir do contato com a obra literária.

Iniciaremos observando, já de saída, a associação ocorrida no Brasil entre os livros de Duras e a psicanálise, no modo mesmo como se deu a recepção da obra pelo público, pois, nesse processo, foi definitiva sua aproximação à teoria inventada por Freud.

²⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 413.

²¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 415-416.

²² FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 415.

Na França, a escrita de Duras será amplamente associada ao feminismo, embora não consigamos localizar em sua obra a que se deve essa articulação, a não ser pelo fato de ser uma escritora mulher que se envolveu em movimentos político-partidários. Alguns chegarão a dizer que isso se deu em razão da entrevista concedida por Marguerite Duras a Xavier Gauthier (*Boas Falas*), importante ativista do movimento feminista. No entanto, a própria escritora viria a rejeitar essa posição, chegando a afirmar, em entrevista à revista *Veja*, que

[...] sempre me senti antifeminista. Na situação anterior da mulher havia uma espécie de mistério. A mulher tinha o hábito milenar de escapar ao homem, de escapar a tudo. A solidão da mulher era única, no gênero humano. A mulher se guardava, possuía uma solidão que era sagrada. Hoje, a mulher perdeu isso. Basta olhar na rua. Ela perdeu uma zona de silêncio que havia em volta dela²³.

No Brasil, será diferente: a recepção dos livros de Duras não os associará ao feminismo, mas, sim, ao feminino, a uma literatura feminina, não entendendo (pelo menos, a princípio) por este termo mais do que uma literatura feita por uma mulher. Contudo, esse não será o principal aspecto da recepção de sua obra no Brasil, nem o que justificará o interesse crescente dos leitores pela escritora francesa. Segundo Corrêa²⁴, o que em um primeiro momento dará visibilidade e captará o interesse do leitor brasileiro será o conteúdo supostamente autobiográfico de seu texto, o que, segundo a pesquisadora, levou ao sucesso de vendas do livro *O amante*. No entanto, conforme ainda observa a pesquisadora, a manutenção do interesse pelos escritos de Duras e a procura por outras obras dessa autora se dará pelo viés da psicanálise, a partir da publicação da homenagem de Lacan à escritora, “[...] espécie de *leitmotiv* para a sua recepção brasileira”²⁵.

Esta *homenagem*, que articula psicanálise e literatura, abrirá novas possibilidades de leitura do texto durasiano, bem como propiciará novas elaborações no campo da psicanálise. Conforme dissemos anteriormente, o texto lacaniano relançará e ressignificará a obra durasiana e, do mesmo modo, a escrita de Duras lançará luz a questões da subjetividade discutidas naquele momento por Lacan, além de deixar à

²³ LEITE. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. *Veja*, p. 4.

²⁴ CORREA. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*.

²⁵ CORREA. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*, p. 44.

mostra os mecanismos inconscientes, tão caros à psicanálise. Por isso Lacan chega a afirmar, sobre a literatura de Duras, em sua “Homenagem...”: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”²⁶.

É, pois, nesse espaço híbrido aberto pela teoria comparatista, que permite articular dois universos distintos e retirar consequências de seu encontro, que poderemos pensar a escritura de Duras, especialmente no que tange ao campo da dor, do amor, da escritura, da letra, do feminino.

Portanto, uma leitura comparativa de Duras com a psicanálise poderá significar importantes mudanças de concepções e avanços em ambos os campos. Inicialmente, verificaremos uma requalificação dos textos da autora em relação ao feminino, que não se referirá apenas a algo feito por uma mulher, mas, sim, dirá respeito a uma posição particular do sujeito, à economia libidinal, ao gozo, a uma maneira de ser e se posicionar no mundo, a um modo particular de lidar com a escrita. Essa perspectiva nos permitirá perguntar sobre a existência de uma escrita feminina²⁷. Também nos ajudará a pensar em como um texto é escrito, nas forças que o mobilizam e impulsionam, no lugar e na função da literatura para cada sujeito que escreve: seria a dor escrita uma defesa para não se morrer da dor? Essa pergunta viria na contramão daquela frequentemente colocada sobre o papel apaziguador e libertador da escrita, embora não desconsidere sua função de borda.

Por serem alguns termos bastante recorrentes e significativos na obra de Duras, bem como no campo da psicanálise – o feminino, a dor e seus desdobramentos, o amor e suas intempéries, a escrita e a letra –, eles nos servirão de atratores entre os dois discursos que nos propomos articular, a saber, a literatura e a psicanálise. Embora cada uma das teorias aqui contempladas possua recursos suficientes para conceituá-los individualmente, percebemos que um novo universo se abre, à medida que nos arriscamos a tomá-los no ponto mesmo em que se misturam, se entrelaçam, e a nos depararmos com novas possibilidades e efeitos da leitura/escrita de Marguerite Duras.

²⁶ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 200.

²⁷ A escrita feminina seria aquela que comporta e pressupõe a incompletude, as falhas, a falta de linearidade, os buracos e os vazios, aquela que vai além dos limites fálicos e goza além. Ou, como definirá Lúcia Castello Branco, em seu livro *A traição de Penélope*, “a escrita feminina é aquela que executa um movimento excessivo, ruptor e irruptivo de ir além de si mesma.” (BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 156.).

Passemos, pois, brevemente, por alguns desses termos e as contribuições feitas por cada campo, especificamente, para, em seguida, adentrarmos por caminhos um pouco mais arriscados.

1.1.1 - A dor

A princípio é impossível compreender, depois, bruscamente, de toda parte, das profundezas do mundo, chega a dor, ela me envolve, ela me domina, não reconheço mais nada, não existo mais, só existe a dor.
DURAS

Na travessia que aqui propomos, seguiremos agora os rastros deixados por Duras em seu trajeto pela escrita da dor ou, talvez, por uma dor que escreve. Sobre esse sentimento, a escritora afirmará em seu livro:

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 envergonha²⁸.

A dor, tal como a escrita, não a abandonou nunca, insistiu, lacerou seu rosto “por rugas secas e profundas”²⁹, marcou sua escrita e esteve presente 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*, uma importante forma de satisfação. Foi nessa potência que Duras encontrou a força motivadora para sua escrita e, nesta, paradoxalmente, algum sentido para sua dor.

Desde os gregos, pelo menos, a dor é “ou evitada, ou sublimada, ou barbarizada (vulgarizada). No mundo das paixões que era o da tragédia antiga, a dor – tal como a beleza, a alegria, o canto e o êxtase –, [era] matéria-prima da vida ritualizada”³⁰. Ainda hoje, continuamos a encontrá-la subjacente em inúmeras representações: teatro, cinema, música, escritas.

²⁸ DURAS. *A dor*, p. 8.

²⁹ DURAS. *O amante*, p. 8.

³⁰ BARRENTO. Dos tempos: receituário da dor para uso pós-moderno. In: *O arco da palavra*, p. 11.

Não nos referimos, aqui, à dor exclusivamente como uma sensação física de sofrimento – embora não possamos excluir esse aspecto –, mas à dor como trilhamento, organização e investimento libidinal e, como tal, uma importante força pulsional que poderá ser investida em objetos externos, como a escrita. A dor entendida como outro nome de Eros, pois, segundo Kristeva, para Duras, “A dor é seu sexo, o lugar nobre do seu erotismo”³¹. O que significa dizer que a dor é um modo privilegiado, tal como poderíamos supor o amor, de atravessar o ponto de impossível, de real, mas, sobretudo, um modo de encontrar novos caminhos a seguir.

Dor e amor, portanto, estariam inscritos com a mesma força, compartilhando o mesmo estatuto de potência criativa. Assim, não é de surpreender que encontremos, na obra de Duras, esses temas sempre tão próximos, com tamanha afinidade e importância. Duras não prescinde da dor no amor. Ao contrário: Duras cativa a dor, a domestica, lhe dá a palavra em sua falta. Duras ama na dor, com a dor, pela dor, intensamente. O que não quer dizer, em nenhuma hipótese, que a dor seja, em si, objeto do seu amor, mas sim que, nesse espaço de escrita, de dor escrita, a dor possa não fazê-la sofrer como em outros campos. Segundo a própria autora, a dor, quando escrita, se torna “regular, calma”³² e a apazigua.

A dor sempre foi um tema caro e constante na história da humanidade. Filósofos, literatos, religiosos, psicanalistas sempre se perguntaram ou foram afetados por esse sentimento que inunda milhares de páginas, científicas ou poéticas, que tentam contê-lo, exprimi-lo, explicá-lo, ou, simplesmente, promover uma catarse. Segundo Barrento, “não é verdade que ao princípio era o verbo [...]. Ao princípio era (é) a dor: as cosmogonias antigas (e ainda Ovídio) fazem nascer o mundo num parto doloroso em que a *forma* surge a partir de uma placenta informe”³³.

Portanto, observamos que a dor é uma força criadora e que, de algum modo, sempre esteve associada à produção artística da humanidade. A esse fato podemos supor seu extraordinário poder de mobilização do ser, ou, ainda, a busca incessante do homem por tentar contorná-la, domesticá-la, extingui-la, entendê-la, levando-o a procurar nas artes a mediação possível, o meio possível para lidar com esse sentimento, e, na psicanálise, uma maneira de lidar com essa potência.

³¹ KRISTEVA. A doença da dor: Duras. In: *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 216.

³² DURAS. *A dor*, p. 8.

³³ BARRENTO. Dos tempos: receituário da dor para uso pós-moderno. In: *O arco da palavra*, p. 13.

A dor é frequentemente evocada nos textos durasianos, por vezes articulada de maneira bem clara e precisa, como verificamos no livro *A dor*. Porém, outras vezes, coloca-se de modo subentendido, disfarçado, ou, até mesmo, imaginado pelo leitor. Em Duras, nem sempre a dor aparece sob esse significante. Às vezes a palavra usada é distinta, mas a força mobilizada assemelha-se fortemente a ela. Em *Destruir – diz ela, Escrever, Emily L.*, encontraremos o significante *medo* como seu substituto; em *O deslumbramento*, será o *silêncio*, a *ausência de palavra*, que se apresentarão como dor; em *Amor, a desordem, o caos e o abandono* são os restos, os vestígios da dor vivida; em *A doença da morte*, é a angústia do encontro com o corpo feminino, com um gozo do Outro³⁴, é a melancolia que encontramos como dor; em *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, a dor talvez se apresente do lado do leitor que, como cúmplice, se entrega à dor diante das situações vividas pela personagem³⁵ e imagina os efeitos dolorosos daquelas experiências para uma menina tratada como objeto, por não ser suficientemente amada pela mãe. Esses são apenas alguns exemplos diante de uma obra tão vasta quanto a vida.

Do lado da psicanálise, encontraremos outros destinos e significados para a dor que se encontrarão intimamente relacionados à teoria da libido de Freud e que, em razão da afinidade com o tema aqui proposto, convocaremos para tentarmos ler melhor a dor que se apresenta como escrita em Marguerite Duras.

Segundo as orientações do criador da psicanálise, libido é a energia advinda de Eros (pulsões da vida erótica). No entanto, essa energia nem sempre está ligada à

³⁴ Com gozo do Outro nos referimos ao gozo do corpo real, aquele ao qual se perde o acesso a partir da incidência da linguagem, aquele não-todo revestido pelo significante. Segundo Serge André, “A linguagem se interpõe constantemente entre o sujeito e o corpo. Esta interposição constitui ao mesmo tempo um acesso e uma barreira: acesso ao corpo enquanto simbólico, e barreira ao corpo enquanto real” (ANDRÉ. *O que quer uma mulher?*, p. 235.). Esse gozo angustia por ser sem palavra, sem mediação. Não é possível traduzi-lo, apenas experiênciá-lo.

³⁵ Tanto *Barragem* quanto *O amante*, por se tratarem de romances autobiográficos, convocam o leitor, ou melhor, a leitora, à cumplicidade, à solidariedade e, de algum modo, a assumir uma posição protetora em relação à suposta heroína. Segundo propõe Shoshana Felman, em seu *What does a woman want?*, a autobiografia convocaria a leitora à cumplicidade porque uma mulher só conseguiria acessar a própria história, o próprio lugar na cultura, a partir da leitura de outros textos (literários, sociais, culturais), de outras histórias, do campo do feminino. Para Felman: “poderíamos ser capazes de engendrar, ou de acessar, nossa história apenas indiretamente – conjugando literatura, teoria e autobiografia conjuntamente pelo ato de ler e pela leitura, assim, os textos da cultura, [inscrevem] de uma vez nossa diferença sexual e nossa biografia como faltantes” (FELMAN. *What does a woman want?*, p. 14.). Ou seja, a leitora se solidariza porque aquela história de algum modo (indiretamente, inconscientemente) refere-se também à sua história enquanto mulher.

preservação e ao amor. Muitas vezes, está a serviço (encontra satisfação) do sofrimento, da dor e da destruição, como nos casos de masoquismo³⁶.

Freud, no texto “O problema econômico do masoquismo”³⁷, desfaz o equívoco de que o princípio do prazer estaria articulado apenas à diminuição das tensões do aparelho psíquico e buscaria como finalidade única o retorno à “estabilidade do estado inorgânico”³⁸. Se assim fosse, o princípio do prazer estaria inteiramente a serviço das pulsões de morte, contrariando a observação de que o princípio do prazer representa as exigências da libido, e que existem certos aumentos de tensão do aparelho psíquico que são acompanhados de sensações bastante prazerosas e se encontram conectados às pulsões de vida. Uma das formas de aumento de tensão prazerosa seria o estado de tensão sexual; outra seria a posição masoquista, na qual o indivíduo obteria prazer pela via do sofrimento. Portanto, não se poderia pensar em prazer e desprazer apenas como aumento ou diminuição da tensão, do mesmo modo não se pode tomar os princípios reguladores da vida – pulsão de vida e pulsão de morte – como completamente separados, pois eles se conectam, interagem, afetando um ao outro³⁹.

É importante, contudo, ressaltar que o masoquismo, para além de constituir um comportamento sexual, refere-se a uma etapa na estruturação da vida sexual e mental do indivíduo⁴⁰. Freud remonta sua origem à vida infantil, às fantasias da criança de ser espancada⁴¹ (vivididas à época do complexo de Édipo) – investidas de grande prazer “e de agradável satisfação auto-erótica”⁴² –, que possui forte identidade com a ideia de ser amado. Ademais, em elaborações teóricas posteriores, encontraremos uma relação bastante próxima entre a posição masoquista e a feminina. A afinidade do feminino com potências como o amor e a dor será abordada por Freud e retomada por Hélène Deustch e por Jacques Lacan, em suas respectivas obras, bem como nos será

³⁶ Cf. FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX.

³⁷ FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX, p. 199-212.

³⁸ FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX, p. 200.

³⁹ Cf. FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX, p. 199-212.

⁴⁰ Para Freud, o masoquismo estaria intimamente relacionado à etiologia do superego, instância reguladora, moral e ética, sendo sua forma mais rudimentar.

⁴¹ Cf. FREUD. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII.

⁴² FREUD. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII, p. 226.

dada a ler em Marguerite Duras e nos interessará particularmente neste estudo, conforme veremos mais adiante.

1.1.2 - O amor

Estar junto é o amor, a morte, a palavra, dormir.
DURAS

Você me escreveu durante anos, justamente porque eu escapava a essa indecência de existir. Eu te amo, Yann. É terrível. Mas eu prefiro ainda estar a te amar a não te amar.
DURAS

Sobre o amor em seus escritos, Duras afirma, em entrevista à revista *Veja*: “O amor sempre vence. Sempre me preocupei com o amor, o casamento não me interessa.”⁴³ De fato, esse foi um tema muito caro à autora, sendo constantemente abordado por ela. A ele Duras dedicou todo um livro: *L’amour*. Neste, por sua vez, não encontramos uma história de amor, nos moldes dos contos de fadas ou dos amores românticos, conforme o título poderia fazer-nos supor. Segundo Paulo de Andrade afirma em sua tese de doutoramento, encontraremos em *Amor* o avesso das “histórias de amor”. Ali vamos nos deparar com “outra coisa”, com a proximidade que a palavra *Amor* apresenta com outras duas: *destruir* e *escrever*⁴⁴.

Pela importância, insistência e diversidade da presença do amor na obra durasiana, vários foram os estudos produzidos, no campo da literatura e da psicanálise, que abordaram esse tema nos textos de Duras. A partir de Lacan, com sua “Homenagem...”, passando por Julia Kristeva, Michel Foucault, Hélène Cixous, entre outros teóricos franceses, chegamos aos estudos brasileiros, como o de Cleonice Mourão, Paulo de Andrade, Elisa Alvarenga, Ana Lutterbach Holck, citando apenas alguns que trataram especificamente sobre o amor e o erotismo na vasta obra durasiana. Em todos os autores citados, encontraremos um ponto em comum, uma constante: o amor em Duras não é aquele idealizado, completo, apaziguador. Ao contrário: encontraremos o amor *dérobé*, desimaginarizado, situado onde a palavra não alcança de todo, na incompletude, no desencontro dos corpos, na ausência de relação sexual, na

⁴³ LEITE. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. *Veja*, p. 4.

⁴⁴ ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras.

contingência do encontro, na falta, como leremos, por exemplo, em *Emily L.* e seu amor irrealizado com o caseiro:

Esqueci as palavras para dizer-lhe. Eu as sabia e as esqueci, e lhe falo no esquecimento dessas palavras. Ao contrário de todas as aparências, não sou uma mulher que se entrega de corpo e alma ao amor de um único ser, fosse este o mais querido do mundo. Sou alguém infiel. Gostaria muito de encontrar as palavras que reservei para lhe dizer isso. E eis que algumas me voltam. Eu queria lhe dizer que acho é que devia se guardar sempre na consciência, pronto, encontro a palavra, uma espécie de lugar pessoal para estar só e amar. *Para amar não se sabe o quê, nem quem nem como, nem por quanto tempo. Para amar, eis que de repente todas as palavras me voltam... para guardar em si o lugar de uma espera, nunca se sabe, da espera de um amor, de um amor talvez ainda sem ninguém, mas disto e apenas disto, do amor. Eu queria lhe dizer que você era essa espera. Você e apenas você se tornou a face exterior da minha vida, aquela que nunca vejo, e permanecerá como esse desconhecido de mim em que se tornou, e isto até minha morte. Nunca me responda. Não guarde nenhuma esperança de me encontrar, por favor.* *Emily L.*⁴⁵

Para Duras, o amor seria despovoado, sem simetria nem recurso, e traria em sua natureza uma afinidade com o vazio, com o nada, com a descontinuidade da vida, com a errância. Portanto, o amor durasiano aproximar-se-á daquele do discurso de Diotima repetido por Sócrates, n'*O Banquete*, de Platão, e que servirá de suporte ao famoso aforisma lacaniano: "Amar é dar o que não se tem"⁴⁶.

Diotima, estrangeira de Manteneia, sacerdotisa, defende diante de Sócrates o amor como ser híbrido (nem homem, nem Deus), filho de Pobreza e de Recurso. Para ela, o amor seria faltoso, carente, "sem terra e sem forro"⁴⁷, dada a natureza da mãe, mas também corajoso, insidioso, "ora morre e de novo ressuscita graças à natureza do pai"⁴⁸. Para ela, o Amor, por se situar entre os homens e os deuses, desejaria, ainda, transformar seu ser descontínuo em contínuo, ou seja, imortalizar-se, o que se daria pela geração. Esses aspectos nos conduzirão a articular amor e erotismo e seus desdobramentos: amor e dor, amor e violência, amor e destruição, conforme veremos a seguir.

⁴⁵ DURAS. *Emily L.*, p. 93-94 (grifo nosso).

⁴⁶ LACAN. *O seminário, livro 8: a transferência*, p. 49.

⁴⁷ PLATÃO. *O Banquete*, p. 21.

⁴⁸ PLATÃO. *O Banquete*, p. 21.

1.1.3 – A doença da morte

*Assim, no entanto, você pôde viver esse amor
do único jeito que lhe era possível,
perdendo-o antes que ele acontecesse.*
DURAS

A origem do erotismo encontra-se nas definições sobre o que é o amor. Este sempre foi um conceito instigante para o homem, que, na busca pela compreensão desse fenômeno enigmático, em razão de sua grande diversidade, pensou e escreveu muito sobre o tema. No entanto, apesar de todo esforço, o enigma do amor e do erotismo permaneceu incapturável. Do seu silêncio, de sua fugacidade, talvez venha todo o fascínio da humanidade por esse assunto.

Desde a Antiguidade, pergunta-se o que é o amor e, diante desse questionamento, abrem-se infinitas respostas. A definição mais corrente relaciona-se com o retorno ao ideal de completude dos seres, à possibilidade do encontro perfeitamente simétrico entre um homem e uma mulher.

Conforme lemos n' *O Banquete*, de Platão, Aristófanés defende que o amor seria um impulso de re-união e conta sobre uma época anterior ao nascimento de Eros, quando a humanidade era povoada por três seres: o masculino, o feminino e o andrógino. Os andróginos, por sua própria natureza (completa, esférica), tornaram-se seres tão fortes e “presunçosos” que começaram a desafiar os deuses. Como resposta, Zeus os puniu, partindo-os ao meio, tornando-os seres mais fracos e úteis, por serem mais numerosos, para servirem aos deuses. Desde então, os seres, ressentidos de sua divisão, procurariam pelo outro que poderia restituir-lhes a natureza perdida⁴⁹. Nesse sentido, o erotismo seria, pois, o impulso, a força propulsora dos indivíduos em direção à completude.

No entanto, ao retomarmos o discurso de Sócrates⁵⁰ no mesmo *O Banquete*, somos convencidos da impossibilidade desse encontro, uma vez que o amor é concebido a partir do encontro entre a Pobreza, *Aporia*, e o Recurso, *Poros*. Para Sócrates, o amor seria, desde sempre, marcado por uma assimetria, pois carregaria traços da falta e da

⁴⁹ Cf. PLATÃO. *O Banquete*.

⁵⁰ O discurso de Sócrates, vale lembrar, é a repetição do discurso de Diotima: uma mulher, estrangeira, a quem o filósofo procura para aprender sobre o amor.

abundância de recursos. Assim, o filósofo ainda lança a questão: “o amor é amor de nada ou de algo?”⁵¹, que será desenvolvida séculos mais tarde pela psicanálise.

Lacan, em seu *O seminário, livro 8*, ao falar sobre o amor, retorna ao discurso de Sócrates e afirma que amar é “dar o que não se tem”, dar o nada, situando o amor do lado da falta, da incompletude. Mais adiante, o psicanalista afirma, ainda, que *a relação sexual não existe*. Para Lacan, esse aforismo se justificaria pelo fato de não haver proporcionalidade entre o gozo masculino, caracterizado por ser todo fálico, e o gozo feminino, que, embora tenha uma parte situada no lado fálico, possui outra não-toda fálica, suplementar, sobre o qual a mulher pouco sabe dizer, “só sabe que acontece”. Portanto, a relação sexual é marcada pela não complementaridade entre os sexos.

Bataille, no mesmo caminho lacaniano, refere-se ao erotismo como “um dos aspectos da vida interior do homem”⁵², mais propriamente aquilo de sua consciência que “põe o ser em questão”⁵³. Com isso, diferencia o erotismo da atividade sexual simplesmente animal. Para Bataille, o erótico pressupõe algo que poderíamos chamar de assimilação simbólica, ou da significação. Ou seja, a partir do momento em que o homem passa de uma sexualidade livre à sexualidade envergonhada, quando se institui a interdição no nível simbólico, é que podemos falar do fenômeno erótico. Nesse ponto, lembremo-nos de Freud, em seu célebre texto “Totem e Tabu”⁵⁴, no qual se atribui a organização social a uma interdição sexual, mais especificamente, à proibição do incesto.

Outra característica do erotismo em Bataille é sua identidade com a violência e, segundo esse autor, “o mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos”⁵⁵. Daí articularmos o erotismo para além de Eros, para além do campo do amor, ou seja, com a dor e a morte. A morte seria entendida, assim, como a descontinuidade dos seres, como “a dissolução das formas constituídas”⁵⁶. Portanto, no erotismo, segundo Bataille, buscaríamos a continuidade, mas somente no ponto em que esta seria fadada ao fracasso. Isto é, “trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível”⁵⁷. Todo esse

⁵¹ PLATÃO. *O Banquete*, p. 148.

⁵² BATAILLE. *O erotismo*, p. 46.

⁵³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 46.

⁵⁴ FREUD. Totem e Tabu. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIII.

⁵⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 16

⁵⁶ BATAILLE. *O erotismo*, p. 18.

⁵⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 18.

impulso erótico não poderia, então, ser vivido de maneira tranquila, uma vez que estariam em jogo uma desordem violenta e a angústia sentida pelo fracasso na busca pela continuidade, pela proximidade com a morte. Desse modo, o erotismo não poderia ser pensado desarticulado da violência, da morte e da dor, uma vez que engendra, em sua origem, esses termos. Em Duras, há erotismo por toda a obra, uma erótica nomeada, talvez, como a “doença da morte”⁵⁸, aquela que acomete o amor, contaminando-o desde seu nascimento.

Erotismo, amor, dor, destruição, escrita... Palavras, afetos, potências, conceitos que frequentemente e coincidentemente se apresentam na obra de Duras e que revelam suas afinidades, suas intertextualidades e seus paradoxos:

te amo muito.
Eu não sei mais escrever.
O amor demasiado grande entre nós,
Até o horror⁵⁹.

1.2 – Paradoxos da escritura: Testemunho, ficção, autobiografia ou autoficção?

*A dor é tanta, ela sufoca, está sem ar.
A dor precisa de espaço.*
DURAS

Marguerite Duras, com seu estilo de escrita, inscreveu sua literatura em um campo de dúvida. De que trata sua escrita? É autobiográfica? Ela já disse que sim. É ficcional? Também isso já chegou a afirmar. É um testemunho? Veremos. Será que esses campos se excluíam reciprocamente um ao outro, isto é, afirmar-se como autobiográfica excluiria da escrita a ficção e vice-versa? Poderíamos chamar a escrita

⁵⁸ Título de um dos romances eróticos de Marguerite Duras. Talvez possamos dizer que se trata do mais erótico da autora (no sentido batailliano do termo). Nesse texto que narra o (des)encontro de dois corpos (um masculino, fálico, violento, e outro feminino, desconhecido, vazado, esburacado, impossível), acompanhamos também o nascimento do amor (erótico), marcado, desde seus primórdios, pela morte, espécie de doença que acomete o amor. Ou seja, nesse livro, Duras escreve o amor que se faz (ou se vive) na perda, na falta, antes que se complete, amor este que é contingente, marcado pela impossibilidade de fazer Um.

⁵⁹ DURAS. *É tudo*, p. 24.

durasiana de autoficção? Ser definida como testemunho eliminaria seu o caráter de literatura⁶⁰ ou de escritura⁶¹?

Aos 71 anos, Duras publica o livro *A dor*, espécie de diário no qual relata episódios que marcaram sua vida. Talvez a tenham marcado pelo horror, ou pela carga energética que mobilizaram: uma dor imensa, sufocante, “comparada à qual a literatura me envergonha”. Os episódios relatados se referem a situações vividas pela escritora durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial: sua participação no movimento de resistência, a prisão do marido, a espera, a esperança de que estivesse vivo e a certeza interna de sua morte (seria possível sobreviver ao campo de concentração?), o retorno de um corpo “sem ninguém dentro” e as angústias despertadas por todas essas experiências.

Durante muitos anos, esses escritos, tão particulares na obra da autora, permaneceram guardados ou perdidos dentro “de um dos armários azuis de Neauphle-le-Château”⁶². Foi somente a partir da demanda de uma revista, para “publicar textos de sua juventude”, que a lembrança desses pequenos diários retornou a Duras e a despertou para aquela escrita sem explicação.

Por que publicar, após tantos anos, os textos silenciados? Como poderíamos entendê-los, em especial os dois primeiros capítulos do livro: ficção, autoficção, autobiografia ou testemunho? É fato tratar-se de um escrito bastante particular da autora, sem par no resto de sua obra, talvez comparado apenas a *Amor*.

Embora inicialmente pudéssemos ficar tentados a aproximá-lo mais do livro *Barragem contra o Pacífico* ou *d’O amante* – espécie de autoficção⁶³ –, parece-nos que o

⁶⁰ Essa pergunta segue-se à constatação do pouco valor literário atribuído pela crítica a gêneros como a (auto)biografia, os diários e o testemunho. A própria Duras diferencia, em nota anterior à primeira e à segunda parte do livro *A dor*, essa escrita da literatura “propriamente dita”. Sobre a primeira parte diz: “fenomenal desordem do pensamento e do sentimento que não ousei tocar, e comparada à qual a literatura me envergonha”. Na segunda nota, escreve que o que se lerá é anedótico e “jamais alcançou a importância da literatura” (DURAS. *A dor*, p. 8 e 84. Grifo nosso.).

⁶¹ Segundo propõe Roland Barthes, em seu livro *O grau zero da escrita*, existiria um modo de linguagem que se situaria “fora da instalação da gramática e das constantes de estilo”, que implicaria, em seu movimento, o corpo que escreve; que recuperaria a materialidade da escrita até atingir o seu grau zero: estado em que a língua é tomada como objeto, autônoma de qualquer sentido aprisionador, seguindo em direção a um movimento de negação cuja realização se daria, segundo o autor, na “ausência de todo signo, propondo enfim o cumprimento do sonho órfico: um escritor sem literatura”. A essa escrita que implica o corpo que escreve, que se atenta à literalidade e à materialidade da língua, chamou *escritura* (BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 7).

⁶² DURAS. *A dor*, p. 8.

⁶³ Termo cunhado pelo escritor e crítico Serge Doubrovsky, em 1977, para definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*. Conforme o autor afirma na quarta capa do livro, trata-se de “ficção, de

recurso discursivo ou a forma de enunciação são muito diferentes. *Barragem contra o Pacífico*, sem dúvida, é literatura, o pacto de leitura estabelecido pode ser definido como *romance autobiográfico*, uma vez que narrador e autor não se confundem – apesar de sabermos, pela própria autora, em uma espécie de nota introdutória, tratar-se de uma reconstrução de experiências de sua juventude. A narrativa é linear, verossímil e coesa. Em *O amante*, livro com o qual a escritora afirma ter “recuperado a felicidade de escrever, uma verdadeira felicidade”⁶⁴, também temos literatura. Nesse livro, o pacto estabelecido com o leitor poderia ser definido como uma espécie de *autoficção biográfica* na qual, segundo a tipologia estabelecida por Vincent Colonna,

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno da qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva, ou até mais que isso⁶⁵.

No entanto, essa narrativa efetuada na sua maioria em primeira pessoa, em que tempo e narrador se alternam, pode deixar o leitor um tanto quanto atordoado, desorientado em relação ao pacto estabelecido. Em *O amante* transita-se entre um ‘Eu’ que recorda, que interpreta o passado com os olhos daquela que envelheceu “brutalmente” e um ‘Eu’ jovem, sem distância entre o vivido e o narrado. Nos momentos

acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (LEJEUNE. *Autoficções e cia: peça em cinco atos*. In: NORONHA. (Org.) *Ensaios sobre a autoficção*, p. 21- 37.). O termo, até os dias de hoje, permanece controverso, sendo acusado por alguns de extremamente amplo, pouco específico e de não trazer nenhuma contribuição efetivamente nova para a teoria literária, e, por outros, de ser essencialmente um modismo, espécie de arquigênero que englobaria o espaço autobiográfico. No entanto, claro está que, se o termo se difundiu e tomou as proporções com que encontramos hoje, foi porque havia (ou há) certa lacuna para qualificar determinadas escritas do eu e sua expressão. Talvez, a dificuldade em classificar a escrita de Marguerite Duras seja justamente por isso. Alguns autores, como Jacques Lacarme, situaram nossa escritora no campo da autoficção (com os livros *O amante* e *A dor*), por atenderem a critérios como a “etiqueta ‘romance’ e a homonímia autor/herói/narrador”. No entanto, para nós, essa “etiqueta” só se sustenta se tomarmos a autoficção como o quis Doubrovsky no princípio, ou seja, como uma experiência de construção de si que passa pela escrita, pelo ato de escrever(-se), de bordejar-se, *finger*. Ou, como pensou Phillipe Gasparini: “textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si” (GASPARINI. *Autoficção é o nome de quê?* In: NORONHA. (Org.) *Ensaios sobre a autoficção*, p. 217.), estabelecendo, para tanto, um duplo contrato de leitura: contrato de verdade (que rege a comunicação referencial) e o contrato de ficcionalidade (que rege o romance, a poesia, etc), preservando a estratégia de ambiguidade.

⁶⁴ LEITE. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. *Veja*, p. 3.

⁶⁵ COLONNA. Tipologia da autoficção. In: NORONHA. (Org.) *Ensaios sobre a autoficção*, p. 44.

de maior tensão, ou quando a memória parece vacilar diante da intensidade afetiva mobilizada, encontramos, ainda, o 'Eu' substituído por um 'Ela', que poderíamos entender como um modo de retirar o autor/personagem da cena, de mantê-lo à distância como um observador privilegiado – espécie de narrador-autor –, mas a quem o fato narrado não pode atingir. Ou, talvez, com Blanchot, acreditar que essa operação, esse deslocamento “pronominal” se dá como uma maneira de converter o “eu” em “um lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal”⁶⁶. Dali, o autor se retirou, perdeu sua *natureza*, seu *caráter*, e fez-se neutro, fez-se escrita. Cria-se, dessa maneira, uma espécie de anteparo ficcional, convoca-se a beleza de uma escrita literária para revestir a violência e a dureza traumática de uma cena:

Ele lhe arranca o vestido, joga-o longe, arranca a calcinha branca de algodão e a leva nua para a cama. Então, vira-se para o outro lado e chora. E *ela*, lentamente, com paciência, *ela* o traz para perto e começa a despi-lo. *Ela* faz tudo com os olhos fechados. Lentamente. Ele procura ajudá-la. *Ela* pede-lhe que não se mexa. Deixe-me. Diz querer fazer isso sozinha. E faz. Ela o despe. Quando *ela* pede, ele movimenta o corpo na cama, com cuidado, ligeiramente, como se não quisesse acordá-la⁶⁷.

No livro *A dor*, segundo definição da própria autora, não temos literatura; ao contrário, a literatura, diante do sentimento vivenciado, a envergonha. É como se não coubesse ali, diante de todo aquele real, fazer literatura⁶⁸. Naquele momento, Duras parece concordar com a afirmativa llansoliana de que “não há literatura”, pois, “Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”⁶⁹. Nesse livro, tal como em *Amor*, o que predomina é “a desordem do pensamento”, o peso da escrita, a carga dos afetos, os efeitos da letra.

Sabemos que Duras sempre fez uso de recursos biográficos nas construções de seus romances: contou, por várias vezes e de diversas formas, sua história, levando a

⁶⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 52.

⁶⁷ DURAS. *O amante*, p. 43 (grifo nosso).

⁶⁸ Neste momento Duras parece diferenciar literatura de escrita. Nesse texto durasiano, há escrita, ou escritura – se preferirmos –, mas não há literatura. Há um (resto de) corpo que escreve e que, ao escrever, se efetua e afeta-se pela escrita, há uma potência que abre caminho a outros. Há uma impossibilidade que se escreve. Ali Duras parece pôr em prática, conforme veremos adiante, o “preceito freudiano”: “wo es war, sol ich werden” (“laonde iss’estava dev’eurei devir-me” – tradução de Haroldo de Campos no texto “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua”. In: *Ideias de Lacan*, p. 180.), no sentido que é somente com a escrita que a autora poderá recuperar-se como sujeito. Portanto, é por estar em jogo o real (de um corpo sem memória), e não sua representação, que não se trata de literatura.

⁶⁹ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.

sério a proposta de Borges de que toda literatura, em última instância, seria autobiográfica⁷⁰, ou mesmo o defendido por Clarice Lispector de uma escrita marcada pelo “bio”, isto é, aquilo que da vida marcou o trajeto da escrita⁷¹. Ou, indo mais além, o que a autora parece ter realizado em sua obra consiste na operação apontada por Badiou em “Por uma estética da cura analítica”⁷²: a lógica do desaparecimento. Ou seja, repetindo, artificial e subseqüentemente, as perdas vivenciadas, por meio da escrita, recuperar-se-ia o objeto por via da repetição dessa perda, convertendo impotência em impossibilidade⁷³. Mas será que tais aspectos nos autorizariam a tratar esse escrito como autobiográfico? Haveria diferença entre autobiografia, autoficção e testemunho? Parece-nos certo haver pontos de aproximação entre os três termos, mas também especificidades.

1.2.1 – Nada é verdadeiro no real, nada

*Ao alcance, perto e não perdida,
permaneceu no meio das perdas
esta única coisa: a linguagem.*
PAUL CELAN

Segundo Lejeune, em seu artigo “O pacto autobiográfico”, de 1973, uma autobiografia seria definida como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”⁷⁴. Desse modo, para que exista um relato autobiográfico é preciso atender a alguns critérios, entre eles, “que haja identidade entre o autor, o narrador e a personagem”⁷⁵. Com base nesse critério, diversos livros durasianos como *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*⁷⁶, apesar de os biógrafos (ou a própria autora)

⁷⁰ Segundo o biógrafo Edwin Williamson, Borges teria dito, em ensaio de sua juventude intitulado “Profissão de fé literária” (1926): “Toda literatura é autobiográfica, em última instância. Tudo é poético na medida em que confessa um destino, na medida em que nos dá um vislumbre dele.” (BORGES apud WILLIAMSON. *Borges, Uma Vida*, p. 13.)

⁷¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

⁷² BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 237.

⁷³ Cf. BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 237-242.

⁷⁴ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet, p. 16.

⁷⁵ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet, p. 16.

⁷⁶ Segundo a tipologia de um Lejeune de 1973, *O amante* não se enquadraria na categoria de *autobiografia*, uma vez que não encontramos, em nenhum momento no texto, referência explícita de que o “eu” seria idêntico ao autor, nem mesmo uma nota introdutória. Será apenas em um extratexto que o leitor saberá “que espécie de verdade deveria ser buscada em seus

afirmarem sua aproximação com a vida da autora, não seriam autobiografias, uma vez que narrador e autor não coincidem. Portanto, esses livros, segundo a classificação formalista de um Lejeune – jovem, dogmático e desbravador de um território até então subestimado pela crítica literária –, poderiam ser categorizados como uma espécie de *romance autobiográfico*. Contudo, em sua leitura crítica de *O pacto autobiográfico*, ocorrido vinte e cinco anos após a publicação do primeiro texto, Lejeune confessa a impropriedade e radicalidade de sua definição de autobiografia, flexibiliza as regras⁷⁷, assimila novas categorias (como a autoficção), porém mantém a afirmação de que o essencial seria o pacto de veracidade estabelecido com o leitor⁷⁸.

Barragem contra o Pacífico e *O amante*, *stricto sensu*, não poderiam ser situados no campo da *autobiografia*, embora se desenvolvam em uma espécie de *espaço autobiográfico*, conforme nomeação de Lejeune. Os livros durasianos não se preocupam com a verdade da experiência, mas com a verdade da escrita, aquela que se impõe, porque aquele que escreve está completamente implicado e tragado pela escrita. Entretanto, se urge uma nomeação, podemos chamá-los de *autoficção*, gênero fronteiro criado por Doubrovsky, que parte do princípio que,

para qualquer escritor – mas talvez de modo menos consciente do que para o autobiógrafo (se ele tiver feito análise) –, o movimento e a própria forma da escrita são a única inscrição de si possível, o verdadeiro ‘vestígio’, indelével e arbitrário, ao mesmo tempo inteiramente fabricado e autenticamente fiel⁷⁹.

Para Duras – a quem essa discussão classificatória, de fato, nunca interessou –, assim como para Doubrovsky, a escrita implica a vida, a vida é a escrita. Segundo Duras, uma biografia propriamente dita de sua vida, não a serviria de nada. Afinal, como ela afirma, “meus livros deveriam bastar”⁸⁰. Para nossa autora, a biografia, a autobiografia, o romance, seriam sempre uma espécie de *autoficção*, no sentido adotado por Robbe-Grillet,

romances” (LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet, p. 51.). Ou seja, facilmente o livro *O amante* poderia ser lido como um romance em primeira pessoa.

⁷⁷ Em sua releitura crítica de *O pacto...*, chega a afirmar: “hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas.” (LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet, p. 86.)

⁷⁸ É importante ressaltar que Lejeune, todavia, não entra nas discussões sobre o que é a verdade para cada sujeito, ou, que toda verdade seria ficção, evitando, assim, certa metafísica do discurso. Ele estabelece a verdade como o verdadeiro, como o ocorrido, como factual, como vivido.

⁷⁹ NORONHA. (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*, p. 34.

⁸⁰ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. XII.

que se refere ao termo não como gênero, mas como processo de escrita⁸¹. Portanto, para Duras, “A história de minha vida, de sua vida, não existe, ou então, no caso, não passa de lexicologia. O romance de minha vida, das nossas vidas, isso sim, mas não a história. É na retomada do tempo pelo imaginário que o sopro é restituído à vida”⁸².

No livro *A dor*, o *pacto autobiográfico* seria realizado através da forma do diário, no qual autor, narrador e personagem se confundem. Além disso, a própria autora, em nota de abertura, deixa claro que escreve uma história vivida por ela. Porém, indo um pouco além do formalismo proposto por Lejeune – ao qual ele mesmo renuncia, em 2001, em ocasião de sua releitura de *O pacto autobiográfico* –, é importante marcarmos que, apesar de a autora escrever sobre passagens de sua vida e de autor e narrador serem coincidentes, o relato parece situar-se distante da escrita autobiográfica, por uma razão bastante simples: a função não seria contar fatos **da vida**, mas sim deixar à mostra os restos de uma experiência, sua desordem, seu murmúrio, os traços de uma existência marcada pela impossibilidade, **pela morte**. Nesse sentido, o livro *A dor* parece-nos muito mais próximo de um testemunho do que propriamente uma autobiografia⁸³. Esta seria a principal diferença entre autobiografia e testemunho: enquanto o primeiro termo nos remete a relatos da vida, o segundo seria composto por traços, restos de uma experiência à qual se sobrevive, trazendo em si a proximidade com a morte.

Para clarear um pouco nossa formulação, retomaremos as proposições de Agamben acerca da literatura de testemunho. No entanto, antes de adentrarmos pelo terreno do testemunho, cabe interpor uma questão: podemos considerar o testemunho como literatura? Esse é um ponto interessante, pois há uma espécie de consenso entre os escritores em considerar o testemunho como um discurso diferente da literatura.

⁸¹ Cf. GASPARINI. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA. (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*.

⁸² LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. XII.

⁸³ No entanto, Shoshana Felman, importante teórica da literatura, em especial no que se refere à literatura do trauma e do testemunho, situa o livro *A dor*, de Marguerite Duras, no campo da autobiografia feminina, que, ao contrário da masculina – escrita pelas vias da memória –, se caracterizaria, exatamente, pela escrita daquilo que a memória não consegue reter, pelo buraco, pelo que inconsciente e inadvertidamente está inscrito ali (Cf. FELMAN. *What does a woman want?*). Assim, para Shoshana, toda autobiografia feminina seria uma espécie de testemunho, pois “toda vida de uma mulher contém, de modo explícito ou implícito, a história de um trauma” (FELMAN. *What does a woman want?*, p. 16.); desse modo, uma mulher sempre testemunharia sua sobrevivência.

Primo Levi, diante da pergunta se se considerava químico ou escritor, responde: “Ah, um químico, sejamos bem claros, não confundamos as coisas”⁸⁴. Ele não escreveu por vocação, mas por imposição da própria escrita, por uma necessidade. Dizia que a escrita era “um vício”, ela insistia, pois “sentia uma necessidade irrefreável de contar minha história”⁸⁵. Já Marguerite Duras, na introdução do segundo capítulo de *A dor*, afirma: “Foi terrível decerto, terrível de viver, a ponto de se poder morrer de horror, mas foi só isso, nunca se ampliou, jamais alcançou a importância da literatura”⁸⁶. Portanto, esses autores deixam claro existir uma diferença entre esse tipo específico de escrita e a escrita dita literária. Acreditamos que a diferença se deva ao lugar que ocupa quem fala. Ou seja, se, por um lado, a escrita literária permitiria ao autor ocupar provisoriamente um lugar vazio, subjetivar esse lugar, falar em nome próprio e criar a partir dele (*ex nihilo*)⁸⁷, para, em seguida, desaparecer, deixar-se morrer. Na escrita do testemunho, o movimento seria o inverso: o autor, mesmo que supostamente fale em nome próprio, a partir do seu “eu”, não o faz. Forja para si um “eu” que é outro. A testemunha fala pelo morto – verdadeiro autor, a testemunha integral. Parte do próprio vazio, da ausência de corpo, da ausência de voz, e empresta-lhe seu corpo, sua voz, para lhe dar um nome, uma história, restituir-lhe a vida. Aquele que dá seu testemunho seria “sujeito de uma dessubjetivação”⁸⁸, falando pelo outro, por aquele que não pode falar. O sujeito está apagado, temporariamente morto. Assim, lemos no livro de Duras, *A dor*:

Não tenho a mínima lembrança de tê-lo escrito [o capítulo]. Sei que o fiz, que fui eu que escrevi, reconheço minha letra e os detalhes do que relato [...], mas não me vejo escrevendo o diário. Quando foi que o escrevi, em que ano, em que horas do dia, em que casa? Não sei mais nada.

O que é certo, evidente, é que não me parece possível ter escrito este texto enquanto esperava por Robert L.⁸⁹

⁸⁴ LEVI apud AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 26.

⁸⁵ LEVI apud AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 26.

⁸⁶ DURAS. *A dor*, p. 84.

⁸⁷ Conforme exposto em minha dissertação de mestrado *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*, Lacan utiliza-se da imagem do oleiro que, com suas mãos, funda o vazio, tal qual o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do nada, do furo, e institui-se algo do humano – o significante (Cf. STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*.)

⁸⁸ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 151.

⁸⁹ DURAS. *A dor*, p. 8.

É possível supor, vale dizer, que um testemunho poderá vir a ser literatura, alcançar tal lugar, mas não o é em seu nascimento, em sua concepção ou em seus objetivos.

A literatura de testemunho passou a ser abordada e estudada a partir dos relatos de sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, em um momento em que a linguagem atinge seu limite, sua aniquilação e sua impossibilidade de significação. Sem palavra, com a memória fragmentada, sem saber que desse conta de tamanha experiência traumática de atrocidade e intensidade, só resta ao homem testemunhar como forma de estabelecer alguma relação com o evento vivido. Assim, de acordo com Shoshana Felman,

o testemunho não oferece um discurso completo, um relato totalizador desses eventos. No testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredito ou como saber em si transparente. O testemunho é, em outras palavras, uma *prática* discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar* – prestar juramento de contar, prometer e produzir seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar um *ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa⁹⁰.

Segundo Agamben, a palavra *testemunho* possuiria duas acepções advindas do latim. A primeira, *Testis*, significaria, etimologicamente, “aquele que se põe como terceiro em um processo de litígio entre dois contentores”⁹¹. A segunda palavra, *superstes*, indicaria “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”⁹². Da mesma forma que Agamben situou Primo Levi entre aqueles *superstites*⁹³, poderíamos situar aí, também, Marguerite Duras. No entanto, enquanto Levi dá testemunho daquele que sobreviveu ao campo de concentração, Duras testemunha por aqueles que sobreviveram à espera, sobrevivendo tanto à angústia da dor e da dúvida quanto à morte praticamente certa. Não

⁹⁰ FELMAN. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Catástrofe e representação: ensaios*, p. 18.

⁹¹ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 27.

⁹² AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 27.

⁹³ Derivação do termo *superstes*.

pretendemos comparar, física e objetivamente, experiências vividas nos campos de concentração com as daqueles que nunca estiveram por lá. Porém, subjetivamente, observamos processos equivalentes entre esses sobreviventes. Ou, como se pode ler em Duras:

Estou magra, seca como se fosse pedra. [...] Nada mais no mundo me pertence, apenas esse cadáver em uma vala. O fim de tarde vermelho. O fim do mundo. Não morro contra ninguém. Simplicidade daquela morte. Terei vivido. É indiferente, o momento de minha morte me é indiferente. Morrendo, não me junto a ele, deixo de esperá-lo⁹⁴.

Essa citação muito se aproxima dos depoimentos das chamadas testemunhas integrais, isto é, dos *muçulmanos*:

Eu, pessoalmente, fui muçulmano por pouco tempo. Lembro que, após o transporte para o barracão, fiquei prostrado completamente do ponto de vista psíquico. A prostração manifestou-se da seguinte maneira: fui tomado por uma apatia geral, nada me interessava, não reagia mais nem aos estímulos externos, nem aos internos; já não me lavava, e não só por falta de água, mas também quando tinha a oportunidade de o fazer, nem sequer sentia fome. (Feliksa Pierkarska)⁹⁵

Nos trechos, podemos ler o desaparecimento do sujeito, não simplesmente da pessoa, do corpo físico que resiste e insiste não se sabe por quê, mas de um sujeito de desejo, de humanidade, de linguagem.

Nesse sentido, sujeito e pessoa (indivíduo) não são conceitos equivalentes. Ao contrário: eles delimitam uma cisão. Enquanto pessoa se refere ao ser físico, orgânico, histórico, psicossomático, “àquele que supostamente proferiria o discurso”⁹⁶, o sujeito nos remeterá a um lugar vazio, “à pura função ou pura posição”⁹⁷, um lugar sem substância, dividido. Segundo Foucault, “o sujeito é um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por diferentes indivíduos”⁹⁸. Poderíamos dizer, ainda, que o sujeito refere-se a uma instância de discurso em ato, um acontecimento de linguagem. Então, para se ter sujeito é preciso estar na linguagem, na língua. Do mesmo modo, poderíamos estabelecer diferenças entre enunciado e enunciação. Enquanto o

⁹⁴ DURAS. *A dor*, p. 8.

⁹⁵ Citado por AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 165.

⁹⁶ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 142.

⁹⁷ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 142.

⁹⁸ FOUCAULT apud AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 143.

enunciado se aproximaria mais do conceito de pessoa, uma vez que ele é o próprio corpo da escrita, seu aspecto físico, suas regras, referindo-se ao aspecto material da língua, sua possibilidade de dizer, a enunciação se aproximaria mais do sujeito, assinalando, na linguagem, “o limiar entre um dentro e um fora, o fato de ter lugar como exterioridade pura”⁹⁹. Trata-se, assim, de um lugar vazio.

Eis um paradoxo da escritura: não havendo aí um sujeito, no caso do testemunho, quem é esse *eu* que escreve? É nesse ponto que Agamben recupera as categorias modais de Aristóteles: possibilidade, impossibilidade, contingência e necessidade, no sentido de que é somente a partir das relações entre o dentro e o fora da língua, entre possibilidade e impossibilidade de dizer, potência e impotência, que poderemos situar o sujeito. Ou seja, o sujeito, tal como estabelece também a psicanálise, está entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer, é evanescente, é um acontecimento, aparece como contingente, como um *poder não ser*. Como afirma Agamben:

O sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar – ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, de sua contingência. O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem porque *pode não ter* a língua, pode a sua in-fância. A contingência não é uma modalidade entre tantas, ao lado do possível, do impossível e do necessário: é o dar-se efetivo de uma possibilidade, o modo no qual uma potência existe como tal. Ela é acontecimento (*contingit*), considerado do ponto de vista da potência, o dar-se de uma cisão entre um poder ser e um poder não ser. Este dar-se encontra, na língua, a forma de uma subjetividade. A contingência é o possível posto à prova em um sujeito¹⁰⁰.

Desse modo, a testemunha, aquele ser dessubjetivado, aquele “eu” vazio ou humanamente morto, sem língua, no ato mesmo da escrita, funda, contingencialmente, sua existência, a instauração do sujeito. É o ato da escrita que o torna sujeito, que o restitui à vida, devolvendo-lhe um lugar de enunciação, lançando-o novamente nas páginas desse livro que é o mundo “em 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”¹⁰¹.

⁹⁹ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 142.

¹⁰⁰ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 147.

¹⁰¹ BLANCHOT. O infinito literário: o Aleph. In: *O livro por vir*, p. 140.

Daí, talvez, o imperativo da escrita sobre aqueles que passaram por situações limites, situações de mortificação, e sobreviveram para que pudessem falar, escrever e restituir a vida àqueles que não tiveram a mesma sorte.

Se, para Primo Levi, era impossível não escrever, não falar repetidamente sobre sua história, Marguerite Duras, que era escritora, sabia que o impossível se escreve:

Todos os dias ela pensa que poderei falar de Robert L., e ainda não posso. Mas naquele dia eu lhe disse que achava que um dia o faria. Que já escrevera um pouco sobre sua volta. Que tentara dizer alguma coisa sobre aquele amor. Que fora durante sua agonia que melhor conhecera aquele homem, Robert L., que percebera do que ele era feito, apenas ele, mais ninguém; que estava falando daquele dom, daquela característica de Robert L. na terra, específica dele, e que o conduzia através dos campos, da inteligência, do amor, da leitura, da política, de todo inefável dos dias; daquele dom só dele mas composto da idêntica carga do desespero de todos¹⁰².

1.2.2 – A testemunha e o autor

*Se algum outro pudesse ter escrito
minhas histórias,
eu não as teria escrito.*
ELIE WEISEL

Neste ponto nos deparamos com um impasse da escritura: autor não é uma palavra com designação única, havendo diferença entre o autor-testemunha, o autor-escritor (literário) e o autor-fundador de discursividade. Por serem constantemente referidos apenas como *autor*, suas especificidades acabam-se apagando e restam-nos o paradoxo e a contradição que não conseguimos superar de todo, pois não há separação formal possível, as noções se misturam, se tocam, se atravessam.

Na tentativa de separar o inseparável, ou melhor, de tentar pelo menos deixar as especificidades que pretendemos abordar mais claras, procederemos à distinção didática dos termos.

Os autores-testemunhas são aqueles que se aproximam mais do significado original do termo autor, derivado da palavra latina *auctor*, que significa, conforme

¹⁰² DURAS. *A dor*, p. 79.

explica Agamben, “quem intervém no ato de um menor (ou de quem, por algum motivo, não tem a capacidade de realizar um ato juridicamente válido), para lhe conferir o complemento de validade de que necessita”¹⁰³, ou mesmo “testemunha”, em uma das acepções mais antigas do termo. Desse modo, embora algumas testemunhas não se considerem escritores, podemos denominá-las autores, uma vez que seu ato de escrita “completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si, falta, e vida ao que por si só não poderia viver”¹⁰⁴. Isto é, elas escrevem, falam por aqueles que estão impedidos ou incapacitados de fazê-lo. Então, não teríamos dúvidas quanto ao fato de considerar Primo Levi um autor-testemunha. No entanto, o que poderíamos dizer daqueles que já eram autores, já possuíam uma obra, um reconhecimento, e produziram testemunho? Haveria diferença entre seus escritos? O testemunho de um escritor daria outro sentido à obra de testemunho? Como poderíamos pensar a escrita de Marguerite Duras, no livro *A dor*, a partir desses questionamentos?

Antes de respondermos a essas perguntas, faz-se necessário abordar outros termos forjados aqui, a saber: autor-escritor e autor-fundador de discursividade. O último termo, cunhado por Foucault, designaria,

autores bastante singulares e que não poderiam ser confundidos nem com os ‘grandes’ autores literários, nem com autores de textos religiosos canônicos, nem com os fundadores das ciências. [...] Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente autores de suas obras, de seus livros. Eles produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos¹⁰⁵.

Enquanto o autor-escritor seria aquele denominado por Barthes de *Scriptor*, ou seja, “aquele que nasce ao mesmo tempo que seu texto; [que] não estaria de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia sua escrita”¹⁰⁶, aquele que não poderia ser confundido com a pessoa, com o indivíduo, uma substância, mas sim ser tomado como função, uma vez que se constituiria como escrita, como *corpus* do texto. Podemos dizer, em sintonia com Barthes, com Foucault e demais críticos modernos, que o autor-escritor está morto. À escrita, à literatura, à crítica não caberia desvendá-lo,

¹⁰³ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 149.

¹⁰⁴ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 151.

¹⁰⁵ FOUCAULT. O que é um autor?. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 280.

¹⁰⁶ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 51.

explicá-lo, decifrá-lo, mas mantê-lo como um lugar vazio para que a linguagem, então, assuma o primeiro plano.

Portanto, propomos aqui que a escrita de Duras, em *A dor*, seja pensada como intermediária, como um *entre*, um *litoral*, uma espécie de moeda com duas faces: uma que tocava o testemunho e outra que tocava a escritura, a literatura. Haveria, sim, uma diferença entre aquele que é autor e torna-se testemunha (autor-escritor) e aquela testemunha que se converte em autor (autor-testemunha), no ato mesmo de testemunhar (escrita ou oral). Afinal, um autor-escritor sabe que “a função do autor se apaga, o nome do inventor servindo no máximo para batizar um teorema”¹⁰⁷. Sabe também que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade de sua ausência; a ele cabe o papel de morto no jogo da escritura”¹⁰⁸. O autor-testemunha, por sua vez, seria exatamente aquele que, num movimento inverso, viria se inscrever, se subjetivar, retornar à vida ou fazer viver no gesto mesmo da escrita.

Na escrita de Duras, em *A dor*, a parte testemunhal encontrar-se-ia nos dois primeiros capítulos, aqueles que a escrita não podia esperar, insistia, retornava e a impedia de morrer. Talvez por isso a escrita tivesse que ficar destinada ao esquecimento por tanto tempo. Nesse relato, não é a escritora que tem a palavra, mas a testemunha, de modo que autor e obra estão enlaçados, a ponto de não se poderem deixar morrer, pois a morte de um implicaria a sucumbência do outro.

Conforme dito anteriormente, parte do livro *A dor* foi escrito durante a juventude da escritora, porém publicado apenas após quarenta anos. À época da produção desse livro, a autora já havia publicado dois livros: seu primeiro romance, *Les impudents* (1943), e *A vida tranquila* (1944), ambos escritos durante o período de guerras e grandes perdas – um filho e um irmão –, grandes dores. Portanto, Duras já era uma escritora, uma autora-escritora, a ponto de se designar como tal e ser reconhecida por esse ofício. Em um dos episódios escritos em *A dor*, que, segundo a autora, é “uma história verídica nos mínimos detalhes”¹⁰⁹, o agente da Gestapo que havia prendido seu marido se aproxima, “faz algumas perguntas” às quais Duras responde nada saber, já que “escrevia livros, só isso me interessava”¹¹⁰. O agente informa já saber desse fato, pois encontrara na revista, em sua residência, dois romances da autora sobre a mesa da

¹⁰⁷ FOUCAULT. O que é um autor?. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 276.

¹⁰⁸ AGAMBEN. O autor como gesto. In: *Profanações*, p. 58.

¹⁰⁹ DURAS. *A dor*, p. 84.

¹¹⁰ DURAS. *A dor*, p. 87.

sala e os havia levado. A escritora decide não publicar esses relatos, a ponto de esquecê-los dentro de um armário azul.

Para esse fato, encontramos algumas tentativas de explicações: a primeira, mais óbvia, refere-se ao momento histórico. Era impossível publicar um relato de guerra, um testemunho, durante o período em que esta ainda se desenrolava. Contudo, a esse argumento respondemos que se, por um lado, não era possível publicá-lo naquele momento, por outro, não era preciso aguardar quarenta anos para sua divulgação. Outro argumento, apontado pela própria escritora, atribui a distância entre a escrita e a publicação ao esquecimento, tanto do diário dentro dos armários de *Neauphle-le-château* quanto do próprio ato de escrita. Quanto a tal explicação, mais consistente, lembremo-nos de Freud quando aponta que o esquecimento tem função constitutiva para o sujeito, diríamos até protetora. Talvez fosse preciso esquecer a experiência traumática para que o sujeito sobrevivesse, não sucumbisse à angústia provocada pela vivência aterradora. Contudo, aprendemos, também com Freud, que o que foi recalcado retorna, na maioria das vezes, disfarçado, para que sua entrada não seja percebida, mas de modo que a pulsão seja realizada em seu objetivo. Assim, a escrita retornou (não tão disfarçada, pois ela também visava tratar da dor e da angústia), foi revista, reescrita em alguns pontos e complementada com outras histórias, outros relatos, dando forma final e unidade a um livro ao qual podemos chamar literário. Mesmo que Duras resista a comparar esses escritos à literatura, em um primeiro momento, ao consentir em publicá-los, quando já era autora-escritora consagrada, ela atribui a esse texto um lugar em sua obra literária, ela o torna literário com esse gesto.

Não podemos deixar de perceber, ainda, que, ao título *A dor*, a autora acrescenta, logo na introdução: “A dor é uma das coisas mais importantes de minha vida”¹¹¹, frase semelhante a uma outra dita sobre a escrita: “Essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca”¹¹². Na primeira citação, podemos ler *a dor* tanto como mola propulsora, como geradora de escrita, quanto como a obra aqui estudada, o que aproximaria ainda mais a dor e a escrita, a escrita de testemunho e a escrita literária, a escritura.

Foram necessários quarenta anos para que aquela escrita testemunhal fosse trabalhada, ou mesmo decantada, a ponto de ser inscrita no campo da literatura. Foram

¹¹¹ DURAS. *A dor*, p. 8.

¹¹² DURAS. *Escrever*, p. 15.

necessários quarenta anos para que a autora-testemunha pudesse dar espaço ao autor-escritor, para que este pudesse fingir-se de morto e, paradoxalmente, inscrever-se na imortalidade.

1.3 – Onde tudo começou: o medo

Começara pelo medo.
DURAS

La seule de ma vie a été la peur.
HOBBS

Como nasce um escritor? Ele sempre esteve ali, ou surgiu em um momento específico, após algum acontecimento? Para Duras, “começara pelo medo”. É isso que podemos ler ao longo de sua obra. Mas não parou por aí. De certo modo, o medo foi responsável por sua escrita, por uma nova maneira de pensar a literatura e o texto literário. Da literatura à lituraterra, da teoria da representação à escrita do real¹¹³.

Essa mudança não se deu de repente, precisou de tempo, decantação, como a própria Duras nos faz saber por seus livros e entrevistas. Sigamos seus rastros de letras:

Elle: J'ai peur. Partout. Dans la cave. Dans la chambre.
Lui: De quoi ? [pergunta o jovem morto]
Elle: De ne plus te revoir, jamais, jamais¹¹⁴.

Em *Hiroshima mon amour*, o medo se anuncia, porém ainda deslocado de sua verdadeira origem.

– Tenho medo – murmurou Anne Desbaresdes.
[...]

¹¹³ Neste ponto, lançamos mão da expressão forjada por Lacan em texto de mesmo nome: “Lituraterra”. Nesse escrito, Lacan trabalhará a noção de letra como litoral entre saber e gozo, entre o sentido e aquilo que escapa a ele, isto é, o Real. No percurso da escrita durasiana, percebemos uma mudança; se, inicialmente, a escrita tentava servir à representação, à transmissão da mensagem, à produção de sentido, posteriormente há uma ruptura e a escrita segue o rumo em direção à letra tratada como objeto, traço, rasura, lugar de gozo, de objeto *a*. Nesse momento, a letra se converteria em literal, se descolaria do significante e seria despojada de significado, reduzindo-se a seu elemento material, tipográfico, de traço que escava, que produz um furo, uma sulcagem (Cf. STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras.*).

¹¹⁴ DURAS. *Hiroshima mon amour*, p. 91.

– Tenho medo – disse novamente Anne Desbaresdes.
Chauvin não respondeu.
– Tenho medo – Anne Desbaresdes quase gritou.
Chauvin continuou sem responder. Anne Desbaresdes curvou-se até quase tocar a mesa com a fronte e *aceitou o medo*¹¹⁵.

Em *Moderato Cantabile*, ele aumenta, torna-se mais perigoso. Perde o objeto. É preciso aceitá-lo para continuar. “Sou alguém que tem medo – continua Alissa – medo de ser desamparada, medo do futuro, medo de amar, medo da violência, do número, medo do desconhecido, da verdade”¹¹⁶.

Em *Destruir – diz ela*, através de Alissa, sabemos que o medo torna-se ainda maior, “abissal”, a escrita revela-se dolorosa. A verdade insiste.

Começara pelo medo. [...]
Foi entre duas chegadas da balsa, nesse vazio da praça, que o medo chegou¹¹⁷.

Digo que não posso fazer nada contra esse medo, que não posso evitá-lo, que não posso conhecê-lo¹¹⁸.

São palavras que dão medo¹¹⁹.

Em *Emily L.*, é possível formular a pergunta: de onde vem esse medo? Há a tentativa de nomeá-lo, pois assim se tenta dominar a Coisa. Agora as palavras dão medo. Pode-se domesticá-las.

Não sei onde vou.
Tenho medo.
Partamos juntos pela estrada.
Vem depressa.
Vou te enviar cartas.
É tudo.
Dá medo escrever.
Há coisas como isso que me fazem medo¹²⁰.

¹¹⁵ DURAS. *Moderato Cantabile*, p. 167 (grifo nosso).

¹¹⁶ DURAS. *Destruir – diz ela*, p. 67.

¹¹⁷ DURAS. *Emily L.*, p. 7-8.

¹¹⁸ DURAS. *Emily L.*, p. 10.

¹¹⁹ DURAS. *Emily L.*, p. 19.

¹²⁰ DURAS. *É tudo*, p. 24.

Em *É tudo*, há o medo. É preciso aceitá-lo, fazer uso dele. A escrita se faz pela estrada. É preciso dizer: ela não a abandonou nunca.

Novamente relançamos a pergunta: como tudo começou?

Marguerite nem sempre foi Duras. Antes era Donnadiou. Nasceu em um oriente distante, chamado Vietnã, e seu destino, traçado especialmente por sua mãe, professora primária, longe estava da literatura. Ao contrário, a literatura, na perspectiva familiar, sempre esteve no campo do proibido, da vergonha, talvez do imperdoável.

O pai, Émile Donnadiou, nunca soube da afinidade da filha pelo mundo das literaturas. Na verdade, pouco tempo teve para perceber, na única filha que viria a ter, o particular gosto por esse lugar do extravio, pela eternidade, possível apenas nas bordaduras da letra. Ele, professor de matemática na colônia francesa, afastou-se da família quando Marguerite contava seus quatro anos, para um tratamento de saúde, e nunca mais retornou. Morreu três anos após sua partida. À pequena, que ficara no calor extenuante da Conchinchina, deixará uma imagem, perseguida porém nunca encontrada, da família reunida e feliz em uma comuna na Aquitânia. O nome dessas terras prometidas: Duras, “fortaleza nesse lugar”¹²¹, que virá marcar para sempre o destino da escritora como um terceiro – uma suplência ao nome-do-pai¹²².

Em entrevista para o programa de televisão “Apostrophe” (1982), Duras conta que se soube escritora aos doze anos, ainda com os trabalhos da escola, porém, durante muitos anos, se resignou ao desejo materno, que a queria comerciante ou matemática, deixando em silêncio a escrita queurgia. Segundo Duras, escrever nunca foi para ela uma escolha, mas sim uma necessidade, ou, como preferirá Blanchot, uma exigência:

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 porque 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 desmedida¹²³.

¹²¹ Língua occitana (LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 68.).

¹²² Esse ponto do nome das terras paternas como um terceiro, como algo que enlaça, um nó, será desenvolvido no terceiro capítulo.

¹²³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 43.

Portanto, a escrita se impôs, insistiu, não lhe deixou alternativa senão atender ao seu chamado. Mesmo após o primeiro livro, *Les impudents*, escrito aos 29 anos em um momento de grande comoção mundial, a Segunda Grande Guerra, Duras ainda não se reconheceria como escritora. Foi somente após a publicação de *La vie tranquille*, em 1944, com a aprovação de Raymond Queneau, ao lhe dizer “não faça mais nada a não ser isso, escrever”¹²⁴, que pôde reconhecer-se como escritora e enfrentar o medo que a tarefa lhe impunha.

Inicialmente, o medo ainda não era formulado e a escrita acontecia de maneira fluida, fácil, embora algo já se acercasse da autora, como que um pressentimento de que a escrita não se faria sem riscos de perder-se. Nesse momento, o medo se lhe apresentava como medo de não ser aceita pela mãe, pelos leitores, por seus pares, deslocado que estava de seu verdadeiro lugar. Vieram os livros, textos curtos, artigos de jornais, numerosos, é verdade; tentativas de elaborações de experiências vividas, modo de criar anteparo para toda a dor que elas suscitavam. Ora, se nada poderá contra seu irmão, contra sua mãe ou contra os nazistas que a aterrorizavam na vida real, na escrita, o sofrimento, o pavor e a impotência poderão ser controlados, poderão tomar rumos bastante diferentes dos que até então se apresentavam.

Lá, no espaço de um livro, mas que também é o espaço do mundo, Duras traça seu destino, revive as perdas sofridas e o pavor diante do vazio em que elas a deixam. No entanto, nesse lugar da escrita, percebida por Badiou como análogo ao lugar de uma análise, ela poderá reviver a segunda perda, repetição daquela primeira, porém de modo diferente, posto tratar-se quase de uma “perda mimética”, uma representação da primeira perda. Segundo Badiou, nessa operação não haveria redenção. Ou seja, não há redenção ou consolação, nem na cura analítica, nem na poesia ou na escritura. Para esse autor,

[...] o desaparecimento [a perda] é absoluto. Tanto para Mallarmé, como para a análise, não haverá o retorno daquilo que desapareceu, não haverá a redenção da perda. Haverá uma operação diferente, que construirá uma vitória sobre a perda, mas não o retorno daquilo que está perdido¹²⁵.

¹²⁴ DURAS. *Escrever*, p. 15.

¹²⁵ BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 238.

Contudo, inicialmente, Duras parece querer acreditar na redenção, no alívio que um livro poderia proporcionar-lhe, uma vez que não precisaria “se matar todos os dias, visto que seria (é) possível se matar a qualquer dia”¹²⁶. É com esse espírito que escreverá *Barragem contra o Pacífico* (tentativa malograda de homenagear sua mãe), *Le Marin de Gibraltar*, *Os pequenos cavalos de Tarquínia*, livro pelo qual “se censura por tê-lo feito tão cheio de encantos, de facilidades”¹²⁷ e do qual nunca irá considerar-se contemporânea. Escreve, ainda, *Dias inteiros nas árvores*, na tentativa de desvendar a relação simbiótica, fechada sobre si mesma, entre a mãe e o irmão, e os pequenos textos, *Le Boa*, *Madame Dodin* e *Les Chantiers*. Sobre esses livros, Duras chegará a dizer que são livros “masculinos”¹²⁸ e nunca chegará a se reconhecer totalmente neles.

A abertura para certa mudança na relação com a escrita, ou, como virá a ser chamada pela autora, uma “ruptura em profundidade”, se dará com o desafio da escrita do roteiro de *Hiroshima Mon amour*, em 1960, filme encomendado e dirigido por Alain Resnais. Nesse momento em que se depara com a impossibilidade de dizer algo sobre o horror, pois, “Tudo que podemos falar é da impossibilidade de falar de Hiroshima”¹²⁹, escreve sobre o amor, esse outro impossível. Onde as palavras faltam, as imagens são convocadas.

Certo é que, de início, Duras supunha que “era para evitar a angústia, o medo, que acredito também que fazia cinema”¹³⁰. Contudo, o processo da escrita se repetirá com os filmes. Novamente “o estado miserável, um mesmo estado”¹³¹: a crise. Nesse caso não se trata, portanto, da tentativa de suturar a falta, mas de transpô-la para outra superfície. Segundo César Guimarães, no cinema, Duras seguirá o mesmo caminho tomado em sua escrita, ou seja, “rumo à depuração (mas não no sentido de uma apuração formal), à constituição de uma economia significativa voltada para o mínimo, mas essencial, uma escritura livre do relato e até mesmo da imagem”¹³² e estabelecerá uma relação de *assassinato com o cinema*, a ponto de apagá-lo, deixá-lo negro, como um buraco¹³³.

¹²⁶ DURAS. *Escrever*, p. 29-30.

¹²⁷ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 146.

¹²⁸ Por livros “masculinos”, a autora quer dizer livros legíveis, asfixiantes, sem “brancos” ou vazios, sem supressões, “livros mais plenos, onde faltava esse lugar em que pode haver um buraco ou um branco” (DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 12.).

¹²⁹ DURAS. *Hiroshima mon amour*, p. 10.

¹³⁰ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 65.

¹³¹ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 65.

¹³² GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 214.

¹³³ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 215.

No cinema durasiano, no lugar das imagens, encontramos vozes, um “filme de vozes”, segundo expressão da própria autora. São elas que abrem o buraco no filme: “O filme das vozes me faz pensar nisso, em massas de pedras assim na água, no mar; as vozes passam entre as massas... e desaparecem, retornam; circulam assim entre os ilhéus”¹³⁴. Mais adiante, numa mesma entrevista, Duras revela: “elas [as vozes] atravessam o filme. Elas abrem mais buracos no filme”¹³⁵ e deflagram o medo, a crise, “a imagem é pouco mais que suporte, as vozes correspondem a uma crise angustiante que... as descobri ao escrever”¹³⁶.

Com *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras ganhará fama internacional, será aclamada pelo público, embora muito pouco dinheiro tenha recebido, efetivamente, com o filme¹³⁷. Porém, ainda encontramos um descompasso: a escrita (da imagem) conserva certo *semblant*, apresenta-se como espécie de anteparo ao Real. A escritora explica que “Já havia ‘você me mata’ em *Hiroshima*. Eu tinha escrito; mas nunca, nunca tinha vivido”¹³⁸.

É, pois, somente após quinze anos da publicação de seu primeiro livro, já contando com mais de quarenta anos, que sua escrita sofrerá uma “virada, uma curva rumo à sinceridade”¹³⁹, e o medo aumentará. Se, nos livros anteriores, Duras escrevia “como quem vai ao escritório, todos os dias, tranquilamente”¹⁴⁰, com *Moderato Cantabile* a escrita se dará menos tranquilamente e a partir daí se dará somente em crise. Segundo a própria autora revela,

Passei por uma crise que foi... suicida, quer dizer... o que conto em *Moderato Cantabile*, aquela mulher que quer ser morta, eu vivi isso... e a partir daí os livros mudaram... [...] penso que a virada, a curva em direção à sinceridade aconteceu ali¹⁴¹.

Nesse momento, o medo, de modo mais consciente, apresentar-se-á à autora, desestabilizará sua relação com a escrita, retirando sua facilidade e tranquilidade,

¹³⁴ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 66.

¹³⁵ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 66-67.

¹³⁶ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 65.

¹³⁷ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 161.

¹³⁸ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 46.

¹³⁹ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 45.

¹⁴⁰ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 13.

¹⁴¹ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas*: Conversa sem compromisso, p. 45.

retirando “a quem escreve sua caneta”¹⁴². Duras perceberá o verdadeiro risco que escrever implicará: o risco de perder-se. Diz: “Com *Moderato* foi menos tranquilo. E depois, após maio de 68, com *Détruire*, então já não era mais nem um pouco assim; quer dizer, o livro se escrevia em alguns dias e ainda por cima foi a primeira vez que abordei o medo”¹⁴³.

Em seu *Boas falas*, com Gauthier, Duras tenta localizar esse medo, confunde-se, mas avança na tentativa de colocá-lo em palavras (elaborá-lo?), talvez até de se ver livre dele, embora saiba que dele dependerá sua escrita. Diz: “O medo começou com *Lol V. Stein*, e, a bem da verdade, um pouco com *Moderato*. Foi muito grande no caso de *Détruire*, e até um pouco perigoso”¹⁴⁴. A essa altura, já não conseguia mais controlar o “empuxo” ao livro, à escrita, “comecei a não poder evitar tais livros, digamos... só posso falar assim... e a não mais tentar evitá-los, pensei que não haveria leitores. Veja o perigo, é imenso, é abismal”¹⁴⁵.

Nesse momento, o perigo se apresentava em duas vertentes. Na primeira, existia o risco de sumirem os leitores, de eles não suportarem os “buracos”, a quebra na cadeia sintática, a perda de sentido, e, com isso, o de perder-se enquanto escritora, pois para Duras o leitor é parte do livro. Segundo a autora, “Ou o que estava escrito não existia para os outros, ou não era um livro”¹⁴⁶. Na segunda vertente, outro perigo espreitava, agora de ordem mais subjetiva. Dizia respeito ao fato de que foi com esses livros que Duras se viu diante dos “buracos”, do vazio, e deparou-se com a impossibilidade da escrita, com a inexistência da palavra faltante “que contamina todas as outras”, “como um cão morto na praia ao meio-dia, esse buraco de carne”¹⁴⁷. Foi então que compreendeu que a escrita só se faria na impossibilidade.

A mudança de rumo da escrita corresponde a uma mudança em sua função. Se, inicialmente, seus livros, qualificados pela autora como “masculinos”, tentavam encontrar uma utilidade, que fosse tentar elaborar as experiências vividas, transmitir algo, posteriormente, já feminizados, seus escritos teriam a função justamente de se fazerem faltosos, esburacados, de repetir a perda, incessantemente, na tentativa de produzir algo novo. Segundo Duras,

¹⁴² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 53.

¹⁴³ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 13.

¹⁴⁴ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 13.

¹⁴⁵ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 15.

¹⁴⁶ DURAS. *Escrever*, p. 22.

¹⁴⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

[...] esses livros são dolorosos de escrever, de ler, e essa dor deveria nos conduzir a um terreno... terreno de experimentação. Bem, quero dizer, eles são dolorosos, é doloroso porque é um trabalho relativo a uma região... ainda não explorada, talvez¹⁴⁸.

Os livros já não encontrariam função alguma, senão a de se escreverem, e, afastando-se da função social da escrita (comunicabilidade, transmissão), ou do que se convencionou como as “Belas Letras”¹⁴⁹, aproximam-se da essência da literatura, ao “grau zero da escrita”. Conforme explica Barthes, o grau zero da escrita seria,

Guardadas as devidas proporções, a escrita no grau zero é basicamente uma escrita indicativa ou, se preferir, amodal. [...] A nova escrita neutra se coloca no meio desses gritos e julgamentos, sem participar de nenhum; é feita precisamente da ausência deles; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo; não se pode portanto dizer que é uma escrita impassível; é antes uma escrita inocente. Trata-se de ultrapassar, neste caso, a Literatura entregando-se a uma espécie de língua básica, igualmente afastada das linguagens vivas e da linguagem literária propriamente dita. [...] a escrita se reduz então a uma espécie de modo negativo em que as características sociais ou míticas de uma linguagem ficam abolidas em proveito de um estado neutro e inerte da forma. [...] perde voluntariamente qualquer recurso à elegância ou à ornamentação¹⁵⁰.

Para Blanchot, quanto mais próximo estamos ao grau zero da escrita mais nos aproximamos também do desaparecimento da literatura, ou seja, do seu ponto de ausência, de silêncio. A essa neutralidade da obra corresponderia o respectivo desalojamento de seu autor, posto que ele

entregou-se ao fora, fazendo de si um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante¹⁵¹.

Talvez esse fosse o verdadeiro medo de Duras: o encontro inevitável com o vazio, com o silêncio, com a dobra da escrita onde o nome se perde, a sintaxe escapa, e a

¹⁴⁸ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 16.

¹⁴⁹ As *Belles Lettres* se referem a uma literatura restrita à mais perfeita adequação do escrito às regras e aos gêneros que ela pretende ilustrar, bem como àquela capaz de despertar efeitos de prazer e emoção nas pessoas. Segundo Rancière, a literatura não seria “aquilo que sucede às belas letras”, mas antes, “aquilo que as suprime” (RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 26.).

¹⁵⁰ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 65-66.

¹⁵¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 312.

palavra se sabe faltante. Esse seria o ponto que talvez se tentasse evitar, mas também o mais perseguido, o único que valeria a pena atingir.

1.4 – Onde a dor não pode fazer sofrer

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*
FERNANDO PESSOA

Muitos livros vieram após *Destruir – diz ela* (1969). Conforme dissemos, a obra de Duras compreende mais de oitenta títulos entre livros, pequenos textos, roteiros de cinema e teatro. Livros que, a cada escrita, trazem com mais força a ruína, a pobreza, o esgarçamento em sua estrutura. Ou, conforme prefere a autora, livros arejados, que não asfixiam o leitor com a multiplicidade de imagens e seu sentido único, mas que permitiriam a ele, leitor, inscrever-se neles.

Histórias foram repetidas à exaustão. A história de uma louca ou o impossível do amor habitará praticamente toda a escrita durasiana. Lol V. Stein e Anne Marie Stretter aparecem em vários anos de escrita¹⁵²; embora nem sempre com o mesmo nome, às vezes chamadas apenas de Ela, fazem-se reconhecer.

Encontraremos inúmeras versões das complexas relações familiares que, mesmo desfeitas, jamais abandonaram sua vida. A mais conhecida será *O amante*, de 1984, que lhe valerá o prêmio Goncourt e, sobretudo, o retorno aos holofotes. Segundo a própria autora, trata-se de um romance autobiográfico, talvez o único de sua existência sobre o qual diz não ter inventado nada, “nem mesmo as vírgulas”¹⁵³. Esse romance parece escrever-se a partir de *biografemas* que, segundo Barthes, são

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 romanescos, ‘um canto descontínuo de amabilidades’¹⁵⁴.

¹⁵² Encontramos essas personagens com pequenas mudanças nos livros e textos entre os anos de 1965 e 1973, aproximadamente, nos seguintes escritos: *O deslumbramento*, *O vice-cônsul*, *L’amour*, *Nathalie Granger*, *La femme du Gange* e *India Song*.

¹⁵³ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 272.

¹⁵⁴ PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: O saber com sabor*, p. 9-10.

Em *O amante*, Duras volta a escrever em primeira pessoa. No entanto, o texto consegue fazer-se impessoal, neutro, já sem o peso das mágoas, das desforras. Escreve como quem acomoda restos, como quem consegue novamente enodar aquilo que há muito estava desfeito, solto, na sua história. O texto é fácil, fluido, apaziguado. A crise talvez tenha sido, em parte, domesticada.

A *O amante* segue-se outro livro: *A dor* (1985), também de cunho autobiográfico, conforme já mencionado. Ao contrário daquele espectador encontrado e denunciado por Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*, que se queda fascinado diante da dor dos outros, ou seduzido diante da obscenidade revelada pelos olhares fotográficos daqueles que presenciaram momentos de puro horror, Duras traga o leitor, não lhe permitindo a alienação e, embora não lhe negue o prazer, compartilha com ele sua dor.

Segundo a própria Duras, o tema a partir do qual poderíamos resumir toda a sua obra seria a própria escrita, embora possua apenas dois títulos diretamente associados a esse ofício: *Escrever* (1993) e *É tudo* (1995). Foi a escrita que habitou sua vida, que a animou. De fato, em praticamente todos os livros, Duras aborda a escrita, o ato de escrever, o escritor, os sentimentos despertados e os riscos que essa tarefa lhe impôs. Tal como Penélope, com sua eterna costura e descostura, na tentativa de enganar o destino, Duras engana o seu. Borda sobre si mesma: escreve, reescreve, “sem marcar a diferença, como se eu copiasse um livro e as pessoas percebessem depois que se trata de outro”¹⁵⁵. Precisa de infinitas páginas, infinitas letras dedicadas ao seu sempre fundamental ato de escrever.

Por que foi preciso repetir tantas vezes essa temática? Tantas vezes a mesma história? A família, o amor, a dor, escrever? Na tentativa de entender essa necessidade, ou, como preferiremos chamar daqui em diante, seu tratamento para a dor, seguiremos as indicações de Badiou, Blanchot, Freud e Lacan.

Sabemos, a partir dos ensinamentos de Freud, da inclinação da escrita criativa para mobilizar conteúdos inconscientes. Para o psicanalista, na produção de um texto literário, encontraríamos, de maneira disfarçada, desejos e fantasias que tentariam realizar-se de modo substitutivo por via da obra¹⁵⁶. Outras indicações freudianas nos dão conhecimento de que os desejos residem nas partes mais obscuras do ser humano

¹⁵⁵ LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 304-305.

¹⁵⁶ Cf. FREUD. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. IX.

(são sempre inconscientes) e, algumas vezes, possuem conteúdos que estranharíamos desejar na vida consciente, como a dor e o sofrimento¹⁵⁷. Os desejos querem satisfazer-se e, para isso, insistirão, não desistirão ante qualquer obstáculo (nem moral, nem social). Se necessário for, tomarão as formas mais diversas, na tentativa de não serem notados, enquanto rompem a barreira das resistências. Mas, por vezes, essas barreiras são evanescentes, operam a partir de artifícios que, de maneira precária (substitutiva), protegem o sujeito do insuportável do Real. Aqui chamaremos tal artifício de letras, cuja prática, segundo afirmativa lacaniana sobre a escrita durasiana, definitivamente “converge com o uso do inconsciente”¹⁵⁸.

Duras não negará a satisfação pela via de seus livros. Estranhas satisfações: a eterna repetição do impossível do encontro amoroso e a ausência da relação sexual; a tentativa, levada à exaustão, da construção de uma família pelo seu avesso, isto é, pelo lugar do infortúnio, da doença, do desastre, daquilo que do desejo se faz mais repugnante, intolerável, da morte; de explorar e revelar as reminiscências de uma vida com todas as suas dores, seus sofrimentos, seus insuportáveis.

Talvez possamos entender esse funcionamento a partir do ponto articulado por Blanchot sobre a escrita de Rilke: “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso”¹⁵⁹. Ou talvez de um livro.

Lembrar foi necessário, inúmeras vezes, de formas variadas, fatos que possivelmente se quisessem esquecidos, mas que, apenas por esse movimento, se recriaram e, assim, diante de tanto sofrimento, se fizeram impermeáveis. Escrever a dor não teria sido, então, uma maneira de não senti-la, ou, quem sabe, de superá-la, de fazer-se soberana a ela? Talvez. O importante é que, assim como a escrita, a dor não a abandonou nunca.

Blanchot afirma sobre a escrita kafkiana que só é possível escrever se se permanece senhor de si diante da morte, se estabelecermos com ela relações de soberania, pois “se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve

¹⁵⁷ Cf. FREUD. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII.

¹⁵⁸ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 200.

¹⁵⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 93.

mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém”¹⁶⁰. Portanto, assim como a arte para Kafka estaria em relação direta com a morte, para Marguerite Duras essa relação se faz através da dor. A dor seria o lugar nobre de seu erotismo, como já nos havia explicitado Kristeva, o lugar de onde se retira sua energia vital, a libido, os *trilhamentos*¹⁶¹ para realização de sua obra. O erotismo nada mais é do que uma maneira de suplantar a morte, de vermos “durar o ser descontínuo que somos”¹⁶².

É, pois, apenas no espaço do livro, desse infinito, que a escritora é soberana à dor, dispondo dela da forma que lhe convier, perseguindo os vestígios do desaparecimento do objeto, que lhe causa dor, vestígios esses impossíveis, segundo a lógica de Salomão contada por Lacan: “Há quatro coisas sobre as quais nada posso dizer, porque não resta nenhum vestígio delas: o sulco da águia no céu, a da serpente na terra, a do navio no mar e o vestígio do homem na menina. Nenhum vestígio.”¹⁶³ É o que, conforme leremos adiante, Badiou aborda no texto “Por uma estética da cura analítica” – a lógica do desaparecimento, o vestígio impossível – e que nos auxiliará na compreensão do procedimento realizado por Marguerite Duras em sua escrita da dor:

Há uma perda [a dor, o corte, a separação], em seguida a busca do vestígio dessa perda, depois a organização poética do desaparecimento do vestígio [a função da escrita no tratamento da dor, repetição] e em seguida o aparecimento da noção pura [do real, do objeto, da letra]¹⁶⁴.

Nesse sentido, a escrita da dor seria, por um lado, “fingir que é dor a dor que deveras sente”¹⁶⁵, criar um espaço artificial, campo do livro, onde a dor permaneça, porém de maneira possível de enfrentá-la. A letra feita litoral: de um lado expõe o real, o gozo, o impossível; de outro, é um recurso para lidar com esse mesmo real: o símbolo, a borda do desaparecimento.

Por outro lado, em um lugar onde a soberania ao real do mundo seria senão um sopro, palavra ao vento ou brincadeira de criança, teríamos a coragem daquele que escreve de se oferecer ao risco da experiência da escrita. Oferece-se a ele não como

¹⁶⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 93.

¹⁶¹ Utilizamos a palavra *trilhamentos* (*Bahnungen*) no sentido freudiano do termo, conforme veremos adiante.

¹⁶² BATAILLE. *O erotismo*, p. 28.

¹⁶³ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 220.

¹⁶⁴ BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 241.

¹⁶⁵ PESSOA. Autopsicobiografia. In: *Obra poética*, p. 164.

espécie de sacrifício, mas por ser a única maneira de se inscrever em um mundo do qual sente-se privado, do qual não é senhor de si. Uma maneira de tornar íntimo esse espaço do mundo que é êxtimo, ao qual não se sente pertencente, no qual se sente estranho. Para Blanchot,

Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse 'lado de fora', restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original¹⁶⁶.

Ora, para Duras, assim como para outros grandes escritores, escrever é a experiência do impossível, é também desaparecer enquanto escritor, é morrer justamente porque se venceu a morte. Trata-se da escrita como experiência de vida e de morte, ou, como assinala Blanchot: "é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte"¹⁶⁷. Isso não se dá em Duras sem a matéria da dor, sem a transposição da dor. Nas palavras da própria escritora:

A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva. A pessoa se vê obrigada a se colocar a seu serviço¹⁶⁸.

A escrita não foi o único tratamento encontrado para sua dor – houve também o álcool, como é relatado em diversos de seus escritos –, mas certamente foi o mais eficiente. A escrita lhe deu um nome, a fez Duras.

1.5 – O outro nome de Deus: o álcool

*Esse vazio que descobrimos certo dia na adolescência,
coisa alguma é capaz de fazê-lo não ter ocorrido. O álcool
foi feito para suportar o vazio do universo, o equilíbrio dos
planetas, sua rotação imperturbável no espaço, sua
silenciosa indiferença em relação a nossa dor. [...] ele
substitui é a falta de Deus.
DURAS*

¹⁶⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 49-50.

¹⁶⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 91.

¹⁶⁸ DURAS. *Escrever*, p. 21.

O álcool começou aos quarenta e um anos¹⁶⁹. Curiosamente, no mesmo período em que Duras nota mudanças em sua escrita, em que abandona a escrita tranquila, metódica e passa a se arriscar, a escrever com o medo, a seguir rumo ao abismo que a palavra carregava. Segundo a escritora francesa, “desde que comecei a beber, tornei-me alcoólatra. Bebi desde o começo como alcoólatra”¹⁷⁰. No entanto, completa: “se eu não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável”¹⁷¹. Beber e escrever estiveram juntos em vários momentos, às vezes, ao ponto de se perder a palavra, de não conseguir pronunciá-la, ou de sequer conseguir segurar uma caneta, de liquefazer a escrita e deixá-la escorrer pelas mãos, de transpô-la de traços para voz, contudo, sem perder seu caráter de traço, de marca, de letra.

Em tempos em que a bebida invadia e derrubava as barragens do gozo e o corpo já não podia suportar a escrita, Duras tomava um corpo outro de empréstimo: era Yann, seu amante, quem escrevia aquelas palavras transformadas em voz, em som, em música, em sopro. Portanto, um corpo se apagava e outro surgia, não necessariamente daquele que escrevia¹⁷², mas aquele que se fazia voz, grão, que se animava como objeto erótico, investido pela voz. Assim, a partir da voz, foi escrito *A doença da morte*, um dos textos mais eróticos de toda obra de Marguerite Duras. No cinema durasiano, também ficam evidenciadas a importância e a presença da voz. A voz totalmente destacada das imagens, como objeto inarticulável, separado, só¹⁷³ – principal contribuição e inovação de Duras à sétima arte.

¹⁶⁹ DURAS. *A vida material*, p. 18.

¹⁷⁰ DURAS. *A vida material*, p. 18.

¹⁷¹ DURAS. *Escrever*, p. 21.

¹⁷² Neste ponto, levanto a hipótese de que, ao dizer oralmente um texto, Duras recupera certa dimensão teatral, corporal e musical da linguagem, conforme explicita Barthes com o conceito de *grão da voz*. Para esse autor, o grão da voz seria um “espaço muito preciso onde uma língua encontra uma voz. Darei imediatamente um nome a esse significante ao nível do qual, creio eu, a tentação do *ethos* pode desaparecer – e, conseqüentemente, o adjetivo pode ser dispensado: será o ‘grão’: o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 238.). Então, enquanto o álcool mortificaria o corpo, o extingiria em sua dimensão significativa (uma vez que o álcool e seus efeitos – enjoos, tremores, vômitos – acabam por fazer o corpo surgir em sua dimensão orgânica, real), a escrita oral o faria reaparecer como órgão, como objeto animado, mas também como linguagem, música, como significante, no ponto mesmo em que narrar seria articular corpo e a língua. Portanto, não nos referimos ao corpo de Yann (como escriba), quando dizemos do corpo que surge, mas ao de Duras quando aparece como voz, como um objeto erótico que o faz renascer.

¹⁷³ Longe de nós, contudo, afirmar a importância da bebida para a obra durasiana, mas, antes disso, demonstrar o movimento da obra, da arte, mais especificamente da escritura, para encontrar caminhos, trilhamentos, diante dos impasses, da dor, das dificuldades colocadas pelo álcool.

Em outros momentos, o álcool, abolido em sua dimensão real, reaparecia como significante e impregnava o texto, seja na pele de Marie, de Emily L., de Anne Desbaresdes, ou da própria Duras. Na ausência do álcool, outra solidão se produzia, aquela da escrita.

Então, assim como a escrita, o álcool se repetiu metodicamente na vida de Duras. Se bebia na mesma intensidade com que escrevia, durante certo tempo, havia dois imperativos: beba e escreva. A dor ora era tratada tentando-se diluí-la em álcool, ora era lhe dado outro sentido, o da escrita.

Duras sabia que, embora a bebida fosse um tratamento diante do mal-estar, da dor, do insuportável, “da violência sexual”¹⁷⁴ que insistia em sua lembrança, ele jamais poderia ser comparado ao tratamento dado pela escrita. Afinal, “o álcool não cria coisa alguma que permaneça”¹⁷⁵. Com a escrita era diferente: ela cria, ela dá borda enquanto escava, ela protege ao mesmo tempo em que invade, que avança; todavia, ela é *não-toda*, ela não drena tudo, algo resta, escapa. Como sabemos, a escrita pode ser o próprio resto, o próprio traço de real e sua toxidade, sua nocividade, ela às vezes exige formações auxiliares¹⁷⁶. Conforme dissemos anteriormente, Duras é uma reesritora: algo sempre resta e retorna em sua escrita. Se isso acontece, é pelo fato mesmo de alguma coisa restar impronunciável, intraduzível, sem nenhuma significação. Há um vazio que permanece intransponível, cultivado, uma palavra que falta. Precisamente nesse ponto, o álcool é convocado como modo de suportar a própria escrita e sua impossibilidade, por vezes *infernai, selvagem, violenta, real*.

De modo lúcido, claro, Duras percebia algumas funções do álcool em sua vida: “suportar o vazio do universo”, “confortar o homem em sua loucura, transportá-lo para as regiões soberanas onde ele é senhor de seu destino. [...] a ilusão da criação capital”¹⁷⁷, mas também se dava conta de seu engodo, pois “o álcool substitui o fato do gozo, mas não assume seu lugar”¹⁷⁸, ou, ainda: “As palavras do homem que são ditas na noite da embriaguez desvanecem-se com ela, uma vez chegado o dia [...]. A embriaguez nada cria,

¹⁷⁴ DURAS. *A vida material*, p. 19.

¹⁷⁵ DURAS. *A vida material*, p. 20.

¹⁷⁶ Referimo-nos aqui aos mecanismos neuróticos criados para lidar com o real: o recalque, a fantasia, o sintoma e a própria criação. Entretanto, no caso de nossa escritora, isso que chamamos de “formações auxiliares” parece não operar propriamente, de modo que, quando a criação, a sua obra, não consegue drenar todo o excedente de gozo, o álcool é convocado como recurso para amenizar, para tentar apagar certo encontro traumático com a língua.

¹⁷⁷ DURAS. *A vida material*, p. 20.

¹⁷⁸ DURAS. *A vida material*, p. 19.

não vai além das palavras, obscurece a inteligência, repousa-a.”¹⁷⁹

Saber de tudo isso não a protegia nem a aliviava das consequências nocivas do álcool, de sua devastação. Muitas foram as internações, os males do corpo, as perdas sofridas, mas, ainda assim, quando lhe era permitido escolher entre “beber até a insensibilidade, a perda da identidade ou limitar-se às primícias da felicidade”¹⁸⁰, ela optava por “morrer de certo modo, diariamente”¹⁸¹, bebendo, escrevendo.

Sabemos que poderia ter sido muito pior sua relação com o álcool, se não existisse a escrita. A escrita, para Duras, funcionava, antes, como proteção, como anteparo ao encontro com o real, ao mesmo tempo em que é abertura ao Real.

Na falta da falta de Deus, como revela Duras, que venha o álcool. Segundo a escritora francesa, “a única coisa que ele [o álcool] substitui é a *falta de Deus*”¹⁸². Dito de outro modo, quando Deus aparece, quando Ele não vem a faltar, quando A mulher assume existência e um Outro gozo invade, é preferível mergulhá-los, dissolvê-los no álcool. Assim a catástrofe subjetiva é menor. Desse modo, para a escritora, o álcool é um dos nomes de Deus, bem como a escrita. Note-se, dissemos um dos nomes, isto é, um substituto, algo que vem manter aberto o vazio da Coisa. Foi, pois, quando a escrita se fez em crise, como em *Moderato Cantabile*, *Destruir – diz ela* e *O vice-cônsul*, quando a letra fez emergir um Real sem que barreiras mais eficientes fossem também construídas, que o álcool veio tomar seu lugar.

Portanto, tal como a escrita, o álcool possui uma função muito particular na vida da escritora: ser o “lugar onde o sofrimento não podia fazer sofrer”¹⁸³, ou seja, ser uma espécie de artifício, de anteparo para a dor, para gozo do Outro, para Deus. Contudo, é preciso que se diga novamente: seus efeitos sobre o sujeito são bem diferentes: a escrita cria o vazio, aceita o impossível, dá borda à palavra que não existe, já em relação à bebida, a solução é provisória, é estéril. Como um artifício, a escrita também exige certa repetição, que, ao contrário da outra, abre novas possibilidades, permite novas construções ao sujeito, “mobia os espaços psicológicos”¹⁸⁴. Com a bebida, a encenação é monotonamente repetida, é preciso embriagar-se sempre para manter a barra sobre o Outro, para manter afastado o risco da presença de Deus.

¹⁷⁹ DURAS. *A vida material*, p. 19.

¹⁸⁰ DURAS. *A vida material*, p. 22.

¹⁸¹ DURAS. *A vida material*, p. 22.

¹⁸² DURAS. *A vida material*, p. 20.

¹⁸³ DURAS. *A vida material*, p. 21.

¹⁸⁴ DURAS. *A vida material*, p. 19.

Capítulo II – Constelações da erótica durasiana

Parto essencialmente do princípio de que o erotismo deixa o homem na solidão. O erotismo é, pelo menos, aquilo de que é difícil falar. [...] o erotismo é definido pelo segredo.

BATAILLE

J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...

Porquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire?...

... Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera.

Deux cent mille morts.

Quatre-vingt mille blessés.

En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.

Il y a aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera.

Un désordre profond régnera. Un ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres...

Des végétations nouvelles surgissent des sables...

DURAS

A erótica (ou o erotismo) sempre foi um tema marginal, que guarda em si um segredo, um silêncio, pois estabelece relações estreitas com o campo mais controverso do ser humano: a sexualidade. Por ser repleto de interdições, transgressões e tabus, e por dizer respeito a questões que se referem à intimidade do ser, o erotismo deveria ser mantido calado. Seria possível dizer sobre ele ou ele se encontraria no campo da impossibilidade? O que sabemos intuitivamente é que, embora pouco possa se falar sobre ele, é nele que encontramos a força que anima a vida, que a mantém pulsante.

Na Antiguidade, a erótica era definida como “o que deveria ser a relação de um homem com um rapaz em referência a Eros, para atingir a mais bela e mais perfeita forma e determinar qual uso deveriam fazer de seus prazeres”¹⁸⁵. Não havia, nesse momento, uma relação direta entre erótica e sexo, mas sim entre erótica e verdade. O amor era a estratégia para alcançar a verdade.

Na atualidade, encontramos o erotismo relacionado apenas ao amor físico, ao sexual. Houaiss o define como: “1- estado de excitação sexual; 2- tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas; 3-

¹⁸⁵ FOUCAULT apud HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 21.

tendência a se ocupar com ou a exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina”¹⁸⁶. Essa vertiginosa aproximação ao sexual permitirá alguns equívocos, em especial a associação do erotismo à pornografia. No entanto, Lucia Castello Branco, em seu ensaio “Por uma retórica do gozo”, marcará que, diferentemente do erótico, a pornografia “não subverte a ordem, não propõe mudanças”¹⁸⁷, bem como não permite o amor ou o gozo. Portanto, segundo essa autora:

A pornografia, como grafia da prostituição (*pornos + graphein*), não visa mais que o comércio dos prazeres fortuitos e acomodadinhos, que duram tanto quanto a ejaculação precoce do mocinho em cena. Nesse sentido, a pornografia não só não admite o amor como não permite o próprio gozo¹⁸⁸.

A psicanálise, que desde sua fundação se ocupa das questões referentes à sexualidade, “não foi mais longe na investigação de uma erótica”¹⁸⁹, especialmente no que se refere a uma erótica do feminino. À literatura não interessa uma definição para o erotismo, mas, sim, o uso que se faz dele, ou ainda a força que ele possui de mobilizar afetos, gozo, de tocar o mais íntimo do ser, de fundar uma escrita. Para alguns artistas, escrever é essa energia vital, essa erótica, é a maneira de manter-se vivo. Entre eles está Marguerite Duras e sua obra. É ela quem afirma:

Nunca fiz um livro que não fosse minha razão de ser na hora em que está sendo escrito, e isso vale para qualquer livro. E em toda parte. Em todas as estações do ano. **Essa paixão**, eu a descobri aqui em Yvelines, nesta casa¹⁹⁰.

A escrita foi sua vida, seu sexo, seu prazer, mas também seu gozo, sua morte, seu impossível. Chamemos isso de sua erótica.

¹⁸⁶ EROTISMO. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1189.

¹⁸⁷ BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras: As bordas do corpo literário*, p. 106.

¹⁸⁸ BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras: As bordas do corpo literário*, p. 106.

¹⁸⁹ HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 20.

¹⁹⁰ DURAS. *Escrever*, p. 18 (grifo nosso).

2.1 – Uma definição possível para o erotismo

Bataille define o erotismo como “a aprovação da vida até na morte”¹⁹¹. Se, inicialmente, essa fórmula pouco tem a ver com aquilo que frequentemente conhecemos como erotismo, logo o filósofo situa-nos em terreno conhecido, afirmando a afinidade do erotismo com a atividade sexual. Tal afinidade, porém, longe está de fazer equivaler esses termos. Para Bataille, os seres humanos transformaram a atividade sexual em atividade erótica, a partir do momento em que a reprodução deixou de ser sua única finalidade, quando uma *questão* sobre a sexualidade foi instituída. Desse modo, o erotismo estaria ligado à vida interior do homem, à consciência que ele tem de si, ao “que faz com que ele seja um ser em questão”¹⁹².

Nesse campo de Bataille, a reprodução é apresentada como a “chave do erotismo”¹⁹³, ou seja, seu elemento de entrada e abertura. Assim, o filósofo tomará duas afirmativas: a primeira, que estabelece que “a reprodução coloca em jogo seres descontínuos”¹⁹⁴; a segunda, intimamente relacionada à primeira, diz do desejo de continuidade do ser, da obstinação de “vermos durar o ser descontínuo que somos nós”¹⁹⁵. Em poucas palavras, podemos explicar as duas afirmativas da seguinte maneira: somos seres descontínuos, ou seja, distintos. Entre eu e o outro existe um abismo intransponível, que “nenhuma comunicação poderá suprimir uma diferença primeira”¹⁹⁶. Em comum, sente-se a vertigem desse abismo, mas também fascinação. Esse abismo é a morte. Em nosso processo de reprodução, é preciso haver dois seres descontínuos para produzir um terceiro ser, que traz, de alguma maneira, a continuidade dos seres primeiros. No entanto, o surgimento do terceiro ser, representante da continuidade, significa a própria morte ou o desaparecimento dos outros dois. Logo, continuidade e descontinuidade, vida e morte, estão enodados, um engendra o outro. Para Bataille, “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade

¹⁹¹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 19.

¹⁹² BATAILLE. *O erotismo*, p. 46.

¹⁹³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 21.

¹⁹⁴ BATAILLE. *O erotismo*, p. 21.

¹⁹⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 28.

¹⁹⁶ BATAILLE. *O erotismo*, p. 22.

perdida”¹⁹⁷. Portanto, a possibilidade de permanência do ser significa também sua abolição, sua morte.

Desse modo, tanto ao desvincularmos a atividade sexual da procriação, dando a atividade sexual um sentido outro que nos religa a nosso ser interior, quanto ao almejarmos ver durar nossos seres descontínuos por meio da reprodução, preferindo a vida (mesmo que para isso enfrentemos nossa desapareição), estamos criando aquilo que conhecemos como atividade erótica.

Para Bataille, três são as formas de erotismo, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, por fim, o erotismo sagrado. O erotismo dos corpos convoca outras duas concepções para sua abordagem: o segredo – o erotismo possui algo que deverá sempre ser mantido em silêncio, obscuro, fora da cena – e a violência – em Bataille, o campo do erotismo é aquele próprio da violência, da violação por excelência. O erotismo dos corpos é aquele da violação do ser dos parceiros, uma violação no limiar da morte, limítrofe ao ato de matar:

a violência está integralmente em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade. Só a violência pode colocar tudo assim em jogo, a violência e a perturbação sem nome que a ela está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constituiu na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto¹⁹⁸.

Essa passagem de um estado a outro dar-se-ia na conjunção dos corpos, um masculino que, em princípio, possui papel ativo, e um feminino, passivo, que seria a parte “desagregada” como ser constituído. Eles viveriam um primeiro momento de fusão – neste momento os dois seres misturar-se-iam formando um terceiro ser – e em seguida chegariam juntos a um ponto de dissolução (no qual este terceiro ser seria desconstituído).

O que está em jogo no erotismo dos corpos é que, na tentativa de fazer durar nossos seres descontínuos, o que encontramos é justamente a dissolução do ser, em um processo que pressupõe desagregação, violência e morte dos seres constituídos. Ou seja, a vida inclui a morte, a desagregação, a violência, em seu princípio de existência.

¹⁹⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 25.

¹⁹⁸ BATAILLE. *O erotismo*, p. 28.

No erotismo dos corações, Bataille apresentará algumas elaborações acerca dos afetos, da paixão e do movimento dos seres a ela associados. Essa forma de erotismo guarda, na maioria das vezes, grande articulação com o erotismo dos corpos, embora possa também vir separada dele.

O que o erotismo dos corações almeja é também a continuidade dos seres. Os amantes querem acreditar que essa continuidade existe, querem perpetuar a fusão dos corpos, encontrar uma felicidade calma. Porém, o que se encontra é outra coisa, uma vez que a continuidade pressupõe a desagregação e a violência. A paixão traz consigo a felicidade, mas implica também sofrimento. Segundo Bataille,

A paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela antes introduz a perturbação e o incômodo. A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de se gozar, é tão grande que é comparável ao seu contrário, o sofrimento¹⁹⁹.

A essência do sofrimento está no fato do ser saber-se descontínuo, saber que a continuidade é impossível, uma vez que ela existe *fora do ser*. A continuidade se dá a partir da dissolução dos seres envolvidos, da morte, da destruição. Ou seja, a continuidade no ser amado constitui-se em uma ilusão, uma busca na impotência, na impossibilidade, e a angústia sentida pelos amantes é o sinal da breve consciência desse limite. Porém, a busca pela continuidade permanece, mesmo diante da consciência de sua impossibilidade, e sabe-se que inclui a violência e a morte. Logo, percebe-se que o erotismo dos corações também traz em sua essência o sofrimento e o apelo à morte.

Podemos dizer, portanto, que o erotismo dos corações refere-se à busca da continuidade do ser no outro ser, busca fadada ao fracasso, mas à qual nos propomos, mesmo sabendo intimamente de sua impossibilidade e da ameaça de dissolução que ela implica. Ou seja, mais uma vez trata-se da “aprovação da vida até na morte”.

O erotismo sagrado seria aquele que busca a continuidade do ser para além dos “acazos favoráveis”²⁰⁰ do encontro com o amante. Diferentemente dos outros, revela uma ausência de objeto e se dá com a força do próprio sujeito em operar uma ruptura em sua descontinuidade. O erotismo sagrado “quer somente que nada incomode o

¹⁹⁹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 32.

²⁰⁰ BATAILLE. *O erotismo*, p. 35.

sujeito”²⁰¹ para que sua experiência seja vivida. Essa modalidade de erotismo busca a continuidade onde ela de fato se encontra, ou seja, fora do ser. No entanto, também possui as mesmas características das demais modalidades, isto é, o desejo de continuidade e sua conseqüente identidade com a violência e a morte, neste caso ainda mais explícito, expresso, por exemplo, nas sociedades mais primitivas, pelo ritual do sacrifício.

No erotismo sagrado, a proximidade da morte é ainda mais evidente, pois não há sua negação consciente; ao contrário, abre-se à morte, aceita-se o fato como necessário à experiência. Esse seria o segredo do erotismo, aquele que permanece segredo diante da impossibilidade de se dizer sobre ele. Seria possível apenas vivenciá-lo. Esta seria a potência da experiência mística, que é imbuída de um sentimento “que supera tudo, um sentimento tamanho que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento”²⁰².

É no lugar mesmo da experiência mística, com seu silêncio, com sua impossibilidade de ser simbolizada e transformada em linguagem, que Bataille curiosamente localizará a poesia ou a escrita. Segundo o filósofo, a poesia nos fundaria, mas ao mesmo tempo não saberíamos falar dela, algo escaparia à simbolização. Ela nos conduziria ao mesmo lugar que o erotismo. Nas palavras do autor:

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade*. *É o mar que estrada junto com o sol, unidade*²⁰³.

2.2 – Bataille com Duras

Duras sempre foi uma escritora de difícil apreensão sob rótulos, não se dava a ler facilmente, parecia querer-se incapturável. Talvez possamos dizer que *ser compreendida não convinha a Duras*²⁰⁴. Ou, ainda, que seus textos foram escritos para serem lidos, não compreendidos, como pretendiam as chamadas *Belles Lettres*. Manter-

²⁰¹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 38.

²⁰² BATAILLE. *O erotismo*, p. 39.

²⁰³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 40.

²⁰⁴ Alusão à frase de Lacan referindo-se a Lol em sua “Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein” (LACAN. *Outros escritos*, p. 203.).

se controversa parece que melhor a atendia, dava-lhe maior liberdade, não domesticava a escrita que se queria pulsante.

Diante da escrita durasiana, surgem-nos perguntas: qual energia a alma? Como suportar a escrita de tanta dor, violência, destruições, amores impossíveis, amores desfeitos? Como escrever a partir dessa dor e dessa violência, retirando dela matéria de escrita? Como escrever o Isso diante da impossibilidade de o Isso se escrever²⁰⁵? Como Marguerite Duras transformou-se em escritora lida por milhares de pessoas, uma vez que seus livros pouco convocam à fantasia, mas fazem apelo ao real e à sua incomunicabilidade?

Sobre essas perguntas, a própria Duras propunha algumas reflexões. Para ela, a dor é escrita, é matéria da vida, sua essência, mas é também a morte. Assim como Bataille, nossa escritora sustenta, em seu ofício, que o movimento da vida pressupõe e inclui a morte, a dor, além de a vida não se dar sem certa dose de violência. Segundo seus dizeres, a escrita, o escrito é “A dor, é também Cristo e Moisés e os faraós e todos os judeus e todas as crianças judias, e é também a bondade mais violenta. Sempre acredito nisso”²⁰⁶.

A escrita é a dor, é fundante, ética, estabelece as regras da vida, das relações. Ela é sofrimento, desagregação, violência, mas é também o amor, a bondade que permite ao homem mudar o rumo das coisas, reconstruir, fazer novos trilhamentos. Sem a dor não existiríamos. Assim, podemos entender os dizeres de Kristeva quando afirma que, para Duras, “A dor é seu sexo, o lugar nobre do seu erotismo”²⁰⁷. Ou seja, a dor possui o mesmo estatuto da escrita. A dor escreve. A dor, como escrita, é a possibilidade do encontro em um lapso de instante. Ela abre-se à contingência. Ela acolhe os movimentos de construção e desconstrução próprios da vida.

Quanto à função da escrita, os dizeres de Duras em *Escrever*, “Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar”²⁰⁸, nos autorizaram a considerar que a escrita, para essa autora, é aquilo que lhe anima a vida, que lhe dá sentido, sua paixão, sua erótica. Sem a escrita

²⁰⁵ Isso – modo como Freud refere-se à pulsão. Aqui, portanto, nos referimos à escrita da pulsão, do Real, daquilo que resiste à simbolização.

²⁰⁶ DURAS. *Escrever*, p. 23.

²⁰⁷ KRISTEVA. A doença da dor: Duras. In: *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 216.

²⁰⁸ DURAS. *Escrever*, p. 19.

com sua borda simbólica, só lhe restaria o buraco do Real e a solidão enlouquecedora, a crise, o alcoolismo.

Duras sempre soube da impossibilidade da escrita, mas isso não a deteve. Insistiu, escreveu: “escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve”²⁰⁹. Parecia saber que, no campo da contingência, do lance de dados ou do “encontro inesperado do diverso”, essa “passagem” poderia se dar e algo poderia se inscrever. Portanto, escrever, para ela, é a morte, mas também a eternidade, “é o mar que estrada junto com o sol, unidade”.

Sobre seus leitores, afirmava: “Fiz livros incompreensíveis que foram lidos”²¹⁰. Ou seja, mesmo definindo alguns de seus livros como incompreensíveis, Duras sustentou sua publicação, quis-se escritora e seus livros foram lidos (embora nem sempre compreendidos). Conseguiu a aprovação de Raymond Queneau, seu editor, atraiu a atenção de Jacques Lacan e intrigou centenas de pesquisadores que incluem suas obras como uma das mais significativas do século XX.

2.2.1 – S. Tahla: Eternidade

*Aqui é S. Tahla, até o rio [...]
Depois do rio é ainda S. Tahla.*
DURAS

*Promete-nos Dunne que na morte
aprenderemos o feliz manejo dessa
eternidade que já é nossa.*
BORGES

Sobre a dor, o sexo, a escrita e a morte podemos entrever um diálogo entre Marguerite Duras com sua escrita e Georges Bataille com suas formulações acerca do erotismo. É a partir desse encontro que propomos uma erótica para Duras: *a dor escrita*.

A definição de Bataille de que o erotismo é “a aprovação da vida até na morte” bem serve aos textos durasianos, pois, para nossa escritora, escrever é a experiência da vida e da morte, do impossível, daquilo que insiste na vida, inclusive a morte. Escrever é uma experiência erótica.

²⁰⁹ DURAS. *Escrever*, p. 47.

²¹⁰ DURAS. *Escrever*, p. 33.

Se algumas dificuldades encontramos em situar a erótica durasiana ao lado do erotismo dos corações ou do erotismo sagrado, a articulação ao erotismo dos corpos vem naturalmente, como nesta frase: “Maria entreabre as coxas, onde bate o coração, uma punhalada.”²¹¹, ou em outras de suas obras que revelam, de maneira ainda mais contundente, a violência, a violação do ser do parceiro que se situa no limiar da morte, tão fortemente articulada ao erotismo dos corpos.

A mesma diferença separa a dama e a moça de chapéu de abas caídas das outras pessoas do posto. Assim como as duas olham as longas avenidas dos rios, assim elas são. Isoladas as duas. Sozinhas, rainhas. A desgraça é evidente. Ambas condenadas ao descrédito pela natureza dos corpos que têm, acariciados por amantes, beijados por seus lábios, entregues à infâmia de um prazer que leva à morte, dizem elas, àquela morte misteriosa dos amantes sem amor. É disso que se trata, daquela tendência para a morte. Algo que emana delas, dos seus quartos, essa morte tão poderosa que é conhecida de todos da cidade²¹².

Como não poderia deixar de ser, por vezes traz facetas “degradantes e profanadoras” com o corpo, com a sexualidade, conforme no trecho seguinte:

Você diz que ela teria que se calar como as mulheres dos seus ancestrais, se curvar completamente a você, ao seu querer, ser inteiramente submissa a você como as camponesas nos celeiros depois das ceifas quando, desancadas, deixam delas se achegarem os homens, dormindo – isso para que você possa se habituar pouco a pouco a essa forma que desposará a sua, que estará à sua mercê como as mulheres de religião estão à mercê de Deus – isso também, para que pouco a pouco, o dia crescente, você tenha menos medo de não saber onde colocar o seu corpo nem rumo a que vazio amar²¹³.

Duras sabe, sua escrita sabe, que a morte, a dissolução dos seres constituídos, é mais iminente que a vida, que os corpos se separam e cada um permanece com sua inviolável descontinuidade, com sua inviolável solidão. Amor e morte em uma mesma frase, em um mesmo ato: sua erótica.

Assim se dá em *Dez e meia da noite no verão*. Primeiro a nudez, obscena, que abre os corpos para a continuidade possível. Em seguida, o ato de amor, violência e a fascinação pela morte que, segundo Bataille, fazem nascer o desejo, animando os seres. Logo vem a dissolução, que novamente afirma os seres descontínuos que somos.

²¹¹ DURAS. *Dez e meia da noite no verão*, p. 127.

²¹² DURAS. *O amante*, p. 99.

²¹³ DURAS. *A doença da morte*, p. 46.

Sigamos o movimento erótico da escrita durasiana.

Pierre, estirado na cama, observa-a despir o vestido azul e vir em sua direção, nua. Mais tarde, saberá que a viu vir no quadrado da janela aberta, entre as oliveiras. Sabê-lo-á mais tarde? Ela despiu depressa o vestido, passou por cima dele, e pronto

– Você é linda. Por Deus, como você é linda.

Ou talvez palavra alguma seja pronunciada.

O suicídio de Rodrigo Paestra nos trigais, no lusco-fusco da manhã, era previsível. No desconforto, o rumor das carroças, o calor sempre crescente do sol, a presença daquela arma no bolso, a incomodá-lo quando queria esticar-se, adormecer, fê-lo lembrar daquela fortuna, distraidamente olvidada até então, a morte. Maria dorme. [...]

Pierre é o primeiro a se levantar da cama. Claire chora. Chora de prazer mesmo quando Pierre se levanta.

[...]

– Você não me ama? – pergunta ela.

Sua voz se ensombreceu. E ele diz:

– Amo. Amei Maria. E a você²¹⁴.

Ora, sabemos que a erótica de Duras não se resume ao erotismo dos corpos de Bataille e talvez esse seja apenas um de seus nomes. Em Marguerite Duras, não encontramos aquilo que poderíamos chamar de erotismo dos corações. Ou seja, se este é marcado pelo desejo dos amantes de “realizar neste mundo o que nossos limites proíbem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos”²¹⁵,

²¹⁴ Para auxiliar o leitor a entender o fragmento acima, relato aqui, resumidamente, a história do livro *Dez e meia da noite no verão*, de Marguerite Duras. O livro conta a história de um casal – Maria e Pierre – com sua filha, Judith, e a babá, Claire, que saem em viagem de férias para a Espanha. No meio do caminho, são surpreendidos por uma grande chuva que os faz parar em uma cidade onde acaba de ocorrer um crime por amor. Rodrigo Paestra matara a mulher e o amante por tê-los surpreendido no ato de amor. Paralelamente, Maria observa a atração mútua entre Pierre e Claire; isso não a incomoda, ao contrário, parece satisfazê-la. Queria estar presente, quando a concretização do desejo dos amantes se desse.

Rodrigo Paestra está foragido. Todos o procuram no dilúvio. Maria fica obcecada por Rodrigo Paestra, quer encontrá-lo, pensa tê-lo encontrado sobre o telhado em frente ao hotel onde está hospedada, no momento mesmo em que vê Pierre e Claire juntos em outra sacada.

As cenas de Rodrigo Paestra e do casal Pierre e Claire se alternam nos pensamentos de Maria. Amor e morte estão sempre próximos, lado a lado.

Maria encontra Rodrigo Paestra, leva-o para um campo de trigo e lá o deixa. Quando volta para buscá-lo, juntamente com a filha, Pierre e Claire encontram Rodrigo Paestra morto com um tiro na cabeça. Suicidou-se. Não suportara a perda de seu amor.

A família continua sua jornada para Madri e, nesse caminho, Pierre e Claire cedem aos impulsos amorosos, não sob o olhar de Maria, mas com sua complacência. Pierre parece entregar-se a Claire para satisfazer o desejo de Maria. Ao final, após o amor de Pierre e Claire, Maria anuncia o fim de seu amor por Pierre e tudo volta ao normal, nada se altera. Maria, Claire e Pierre observam um homem que dança sobre o estrado.

²¹⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 33.

teríamos na escrita durasiana seu negativo, pois o que Duras revela é exatamente essa impossibilidade. Para ela, não há completude possível, ela ama o impossível do amor.

Nesse ponto da impossibilidade, encontramos outra erótica que talvez melhor nos diga daquilo que Duras realiza: a erótica do amor cortês, de Lacan. Embora não possamos fazer uma correspondência direta – ou mesmo afirmar a prática desse amor cortês pela escritora, pois longe ela está de descrever um amor platônico –, algo do impossível do amor retratado por ela se assemelha ao dos poetas medievais. Talvez por isso o psicanalista francês chegue a fazer a seguinte referência:

É em torno desse lugar que gravitam, pareceu-me pelo que conheço de sua obra, Marguerite Duras, os personagens que você situa em nossa gente comum para *nos mostrar que existem em toda parte pessoas tão nobres quanto foram os fidalgos e fidalgas dos antigos cortejos, igualmente valentes ao se precipitarem, mesmo presas nos espinhais do amor impossível de domesticar*, para a mancha, noturna no céu, de um ser oferecido à mercê de todos... às dez e meia de uma noite de verão²¹⁶.

A alusão de Lacan ao amor cortês em Duras afirma a identidade estrutural entre a erótica da escritora e aquela praticada pelos trovadores na Idade Média. Na última, canta-se o amor impossível a uma dama ideal, inatingível e caprichosa, e a relação sexual é eternamente adiada, nunca realizada, mantendo o objeto sempre inacessível: “[...] maneira inteiramente refinada de suprir a ausência da relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo”²¹⁷. Na poética durasiana, a inexistência da relação sexual é continuamente reafirmada (“Amo. Amei Maria. E a você”). Em sua erótica, a dama não está ausente por obstáculos impostos à sua aproximação, como no trovadorismo, mas por sua própria condição subjetiva: ausente, incapturável. A mulher é colocada do lado do vazio de representação, daquilo que podemos chamar de feminino, fora de qualquer articulação fálica, fora do laço social. Para acessá-la, seria preciso lastro, far-se-ia necessário outro corpo, uma outra mulher encarnada. Lembremos, pois, Lol V. Stein, no campo de centeio observando os amantes, Tatiana Karl e Jacques Hold:

²¹⁶ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 205 (grifo nosso).

²¹⁷ LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 94.

Tatiana Karl, por sua vez, nua em sua cabeleira negra, atravessa o palco de luz, lentamente. Talvez seja no retângulo de visão de Lol que ela para. Ela se volta para o fundo, onde o homem deve estar.

A janela é pequena e Lol deve ver os amantes apenas até o busto, cortado à altura do ventre. Assim não vê a ponta da cabeleira de Tatiana²¹⁸.

Ou, ainda, o triângulo amoroso formado por Maria, Claire e Pierre:

Deve ser a primeira vez que eles se beijam. Maria apaga o cigarro. Ela os vê se destacarem em todo o comprimento contra o céu em marcha. Enquanto a beija, as mãos de Pierre estão sobre os seios de Claire. É claro que se falam. Porém muito baixo. Devem estar dizendo um ao outro as primeiras palavras de amor, que lhes sobem aos lábios entre dois beijos, a jorrar, irreprimíveis.

[...]

Enquanto Pierre o faz, Maria o faz também, leva as mãos aos seios solitários, e depois as mãos voltam a tombar e se agarram ao balcão, sem uso. Embora se adiantasse demais no balcão, quando eles estavam confundidos naquela figura única até a cegueira, ela recua agora um pouco, na direção do corredor, onde o vento novo já se engolfa nos vidros das lamparinas. Não, não pode privar-se de vê-los. Torna a vê-los²¹⁹.

Seria a oferta dessa terceira mulher uma estratégia utilizada por Duras, à maneira do amor cortês, para tentar “sustentar a ilusão de que sem tais obstáculos o objeto que inscreveria a relação sexual seria acessível”²²⁰?

Ora, talvez essa explicação sirva ao leitor que, neuroticamente, tenta enganar-se quanto à existência da relação sexual, apegando-se a qualquer traço erótico, por menor que seja. Mas, para a escritora, a questão parece outra. O amor, para Duras, dá-se nesta impossibilidade: trata-se de dar o que não se tem. Isto é o amor: a inevitabilidade da descontinuidade dos corpos, o desencontro, a incompletude, o que é sabido por algumas mulheres, bem como sua cota de angústia, desestabilização, desagregação e sofrimento, vivida do lado dos homens.

Logo, se Duras, aos moldes do amor cortês, apresenta o amor em seu vazio, em seu impossível, no ponto mesmo da não existência da relação sexual, ela também se separa dele quando não finge existirem obstáculos para o encontro, quando recusa esse

²¹⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p. 47.

²¹⁹ DURAS. *Dez e meia da noite no verão*, p. 35-36.

²²⁰ ZIZEK apud FUENTES. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*, p. 49.

engodo e mostra a crueza real da não relação, trazendo os amantes em sua solidão fundante e fundamental.

É, pois, no esteio do amor cortês que adentramos o erotismo sagrado. A partir das considerações de Bataille, não poderíamos, em uma leitura rápida, encontrar qualquer vestígio desse erotismo na escrita de Marguerite Duras. Afinal, a escritora longe está das místicas conhecidas (ou dos poetas religiosos: São João da Cruz, Santa Terezinha de Lisieux, Hadewijch d'Anvers, entre outros). No entanto, em uma leitura mais atenta, notaremos a grande afinidade entre o erotismo sagrado e o lugar da escrita, da dor escrita, da “letra de uma carta de almor”²²¹, a letra poética, ou, como dirá Bataille, o lugar da poesia. Aí, sim, poderíamos encontrar Duras.

A erótica da escrita em ponto de letra²²², da criação artística, do movimento próprio do corpo que escreve, do gozo provocado e do abandono do ser a essa tarefa, parece ser onde encontraríamos amalgamadas todas as formas de erotismo durasiano. É pela via da letra de amor, escrita em seus livros, ou melhor, pela letra de dor – outro nome do amor –, que a autora supre, contingencialmente, a ausência da relação sexual. É ali que é possível abordar a morte “sem precisar se matar a cada dia”, ver nela “a abertura à continuidade ininteligível, que não pode ser conhecida”²²³, apenas vivida, e encontrar nessa experiência a eternidade.

Falamos sobre a letra de dor porque é essa potência que aparece enodada no amor, misturada a ele em sua origem, indiscriminável. Duras ama na dor, ama a dor enquanto escrita, o gozo, ou o desprazer causado pela suspensão do desejo irrealizável, impossível. Assim, nada mais justo do que elevarmos a dor ao mesmo estatuto do amor. A escrita durasiana, localizada que está do lado feminino da sexuação, do *não-todo* fálico, traz, portanto, a letra de almor e de dor²²⁴.

²²¹ Referência ao texto de Lacan n’*O seminário, livro 20*, que discutirá a função da letra como um objeto que poderá suprir a ausência da relação sexual (LACAN. Letra de uma carta de almor. In: *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 105-120.).

²²² Expressão cunhada por Lucia Castello Branco no livro *Os absolutamente sós: Llansol, a letra, Lacan*, ao aproximar a escrita psicótica da escrita poética. Para essa autora, a *palavra em ponto de letra* seria aquela onde já não há mais metáforas, marcada por sua materialidade, esvaziada de significação, não remete a nada, senão à sua materialidade sonora e gráfica. Seria a palavra que “busca sempre a coisa que o signo já não é, como se possível fosse, busca o além da linguagem, o impronunciável, o Real” (BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19-34.).

²²³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 39.

²²⁴ O almor, como Lacan se refere ao amor, condensando amor e alma, é aquilo que permitiria ao homem “suportar o intolerável do seu mundo, o que a supõe estrangeiro a ele, quer dizer, fantasística” (LACAN. Letra de uma carta de almor. In: *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 113.).

Assim, podemos aproximar a dor para Marguerite Duras daquela outra, abordada por Lucia Castello Branco, em *A branca dor da escrita*, como uma “resistência ao peso do viver”²²⁵, da escrita ou na escrita. Pois, se a dor ou o “peso do viver” são inerentes à constituição humana, a *branca dor da escrita* seria aquela que funcionaria como barreira à sucumbência, ao desaparecimento do Ser diante da dor; ou seja, a dor mobilizando a escrita a ponto de transformá-la em borda, em resistência à própria dor, em anteparo e mediador na relação com o horror da Coisa, do Real. Essa estrutura de funcionamento se assemelharia àquela da sublimação lacaniana de “elevar o objeto a dignidade da Coisa”²²⁶, à dignidade da falta primordial e estruturante daquilo que chamamos de humano. É a partir dessa falta, do vazio da Coisa, sempre apenas cingido, que se instaura e inicia a modelagem dos significantes. Desse modo, a dor, assim como sua outra face, o amor, seria aquilo que daria dignidade à escrita enquanto objeto que tange a Coisa, promovendo sua ascensão ao estatuto de letra – litoral entre sentido e gozo. Se essa elevação em algumas escrituras ocorre pelo véu da beleza, em Duras é a dureza que aparece, deixando o vazio da Coisa à mostra.

Se vários foram os nomes dados para a erótica durasiana, é porque, em sua escrita, “várias são as estratégias de gozo [utilizados] na abordagem do objeto”²²⁷. Portanto, os modos de erotismo apresentados, em consonância com o ensino de Bataille, ajudam-nos a compor uma erótica durasiana, uma erótica do feminino, revelada por aquilo que não se lê, pois que se situa no ponto mesmo onde a linguagem se faz silêncio, furo, abismo.

Ou seja, a letra de amor seria aquele objeto (*a*) que se localiza no litoral: é aquilo que está fora, estrangeiro, e não pode aparecer para que a realidade se constitua, objeto da fantasia, do desejo, mas também é gozo, é real, é mancha intolerável. Neste ponto defendemos que, da mesma maneira como a mulher, ou melhor, o feminino, ama e goza para além do falo, fora da fantasia, ela também se relaciona de modo diferente com a dor, elevando-a ao mesmo patamar que os místicos o fazem, ou seja, como parte indissociável do amor. Não seria possível conhecer o amor sem conhecer a dor. Talvez até possamos dizer que não existiria amor sem dor, como não existiria amor sem ódio (LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 120.). A dor seria a parte litoral da mancha intolerável, do gozo, da angústia. Para Duras, não existiria escrita sem dor, pois escrita é dor, a dor escreve-se.

²²⁵ BRANCO. *A branca dor da escrita: Três tempos com Emily Dickinson*, p. 36.

²²⁶ LACAN. O problema da sublimação. In: *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 111-202.

²²⁷ HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 24.

2.3 – Duras com Freud: os trilhamentos (*Bahnungen*) da dor

Se levarmos em consideração observações como essas, baseadas no comportamento, na transferência e nas histórias da vida de homens e de mulheres, não só encontraremos coragem para supor que existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer.
FREUD

[...] a dor deixa atrás de si trilhamentos especialmente abundantes.
FREUD²²⁸

Se, com Bataille, algo acerca de Eros foi-nos sendo desvelado e eróticas durasianas foram propostas, é com Freud que buscaremos compreender a economia psíquica para *além do princípio do prazer*²²⁹ que elas articulam.

Dois serão os caminhos investigados: o primeiro trará algumas considerações freudianas sobre a dor e os mecanismos a ela associados e o segundo incidirá sobre as questões do feminino e como este se articula à escrita durasiana da dor.

Embora o pai da psicanálise muito tenha elaborado sobre o prazer e o desprazer, pouco chegou a dizer sobre a dor propriamente dita. Conforme declarou durante uma reunião da Sociedade Psicanalítica de Viena em 1910, após sua exposição sobre o masoquismo, “a dor tem um caráter enigmático”²³⁰ e muitos de seus mecanismos e sua forma de funcionamento precisariam ainda ser mais investigados. Mesmo assim, a partir de seus trabalhos teórico-clínicos, várias são as derivações e elaborações a que podemos chegar sobre esse termo.

Não desenvolveremos aqui questões referentes à dor física ou mental, pois o que nos interessa é pensar na dor que se apresenta como escrita em Marguerite Duras. Logo, algumas perguntas se colocam em nosso caminho: como poderíamos pensar o circuito desenvolvido pela dor escrita? Qual o estatuto dessa dor em Duras? Teria essa dor algo do feminino?

²²⁸ Esta citação foi retirada das obras completas da Standard, que traduz *Bahnungen* por *facilitações*. No entanto, por sugestão de Ana Portugal no exame de qualificação, adotaremos como tradução da palavra alemã a palavra *trilhamentos*. Daí o título deste tópico.

²²⁹ Referência ao texto de Freud “Além do princípio do prazer” (FREUD. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII.).

²³⁰ FREUD apud NASIO. *O livro da dor e do amor*, p. 145.

Para pensarmos o circuito da dor em Duras, faremos um breve percurso nas teorias freudianas, pois será a partir delas que proporemos uma espécie de trilhamento da dor escrita.

No “Projeto para uma psicologia científica” (1895), um dos textos inaugurais da obra freudiana e, talvez, um dos mais enigmáticos, o inventor da psicanálise já se perguntava sobre os mecanismos da dor e sua escrita no aparelho psíquico. Inicialmente, Freud propõe que a dor seria uma espécie de falha da defesa. Grandes quantidades de excitação externa não seriam detidas pelas *telas de terminação nervosa*, atingindo os sistemas de neurônios permeáveis e impermeáveis²³¹, responsáveis pela memória e demais processos psíquicos. Freud afirma que o excesso de excitação, sentido como dor ou desprazer, provocaria um trauma, abriria brechas e modificaria permanentemente os “sistemas de neurônios”, transformando os neurônios impermeáveis em mais permeáveis e, assim, novos caminhos, novos trilhamentos, seriam abertos. Segundo ele,

[...] a dor sem dúvida deixa trilhamentos permanentes atrás de si no sistema de neurônios impermeáveis – como se tivesse sido atingida por um raio – trilhamentos estes que possivelmente derrubam por completo a resistência das barreiras de contato e ali estabelecem uma via de comunicação como as que existem no sistema de neurônios permeáveis²³².

Logo, podemos dizer que algo do impossível de se escrever (do real) se escreve com traços, rastros, como um raio, abrindo novos caminhos para outras escritas. Desse modo, supomos ser a dor escrita e a repetição dessas experiências²³³, não simplesmente uma falha do aparelho psíquico, mas tratamento para a própria dor.

Na teoria freudiana, a sexualidade (assim como a inserção na linguagem para Lacan) é apresentada como um dos mais importantes eventos traumáticos experienciados pelo homem. Ela seria responsável pelas grandes (e graves) neuroses e demais sofrimentos psíquicos, mas também pelos mais originais arranjos psíquicos, uma

²³¹ Segundo Freud, os neurônios permeáveis seriam aqueles que não ofereceriam resistência e nada reteriam, enquanto os impermeáveis, dotados de resistência e retentivos, seriam os portadores da memória e, provavelmente, dos processos psíquicos gerais (FREUD. Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I.).

²³² FREUD. Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I, p. 326.

²³³ Para Freud, a quantidade de trilhamentos, de caminhos abertos, dependeria da frequência com que a experiência será repetida, ou seja, quanto mais repetições, mais trilhamentos.

vez que força o aparelho psíquico a inventar ou descobrir mecanismos para lidar com a ruptura instaurada pelo trauma.

Se, no “Projeto para uma psicologia científica” (1895), esse trauma era pensado mecânica ou fisiologicamente, em seu “Três ensaios da teoria da sexualidade” (1905), com a cunhagem e certo desenvolvimento do termo *pulsão*²³⁴– nome dado ao movimento de investimento e retorno da libido (energia sexual) nos objetos –, Freud aponta que a ruptura proveniente do trauma não adviria do excesso de estímulo do mundo externo, mas sim da pulsão, da pulsão proveniente do próprio corpo. Essa pulsão não possuiria um objeto único e específico como nos animais, mas este poderia ser variado, diverso, inesperado.

A sexualidade, para o criador da psicanálise, ao contrário do que se supunha à época, não possuiria objetos e objetivos predefinidos, como, por exemplo, a atração de um sexo pelo sexo oposto e a reprodução, respectivamente. A sexualidade e suas pulsões seriam parciais, acéfalas, múltiplas, de modo que se poderia investir em uma grande diversidade de objetos imprevisíveis. Várias também seriam as zonas erógenas no corpo. O prazer (e, conseqüentemente, o desprazer) teria, assim, diversas fontes. A partir desse ponto, não se pôde mais dizer de um normal, de um padrão, para o sexual: ele é pervertido em sua natureza.

É possível dizer que, para Freud, o desejo da pulsão sexual seria satisfazer-se a qualquer preço e de qualquer modo, seja de modo parcial, substitutivo ou invertido. Logo, Freud prova o equívoco da finalidade reprodutiva da conjunção dos corpos como único objetivo da pulsão sexual, uma vez que práticas preliminares também seriam reconhecidas como seu objetivo. Assim, adentramos, novamente, no terreno do erotismo, da erótica. No entanto, com sua teoria do trauma, outra questão é trazida à tona concomitantemente: se a pulsão provoca a ruptura, é com ela que o aparelho psíquico terá que se haver. Sigamos por essa trilha.

Freud, em “O instinto e suas vicissitudes” (1915)²³⁵, afirma que o homem sequer saberia qual seria o objeto que satisfaria sua pulsão. A pulsão poderia satisfazer-se das formas mais aberrantes e surpreendentes, podendo, inclusive, não ser

²³⁴ Nas obras completas da Standard, encontramos o termo *instinto*. Porém, em traduções e investigações posteriores, os psicanalistas concluíram ser mais preciso utilizar o termo *pulsão*, por isso o adotamos aqui.

²³⁵ Melhor tradução para o título seria “Pulsões e destinos da pulsão”, conforme sugestão de Eduardo Vidal, em seu texto “A torção de 1920” (VIDAL. A torção de 1920. In: *Pulsão e Gozo: Escola, Psicanálise e Transmissão*, p. 22-28.).

mediatizada por aquilo que viríamos a conhecer como princípio do prazer, isto é, pela tendência de o aparelho psíquico manter o mais baixo possível o nível de tensão. Ou seja, o eu, ao se apropriar do pleno domínio do prazer, na tentativa de manter a homeostase, acolhe os objetos que lhe proporcionam prazer e expulsa aquilo que lhe causa desprazer. Porém, nessa operação se cria um resto inassimilável, estranho (*unheimlich?*), exterior, um mais além do princípio do prazer, um lugar regido pela pulsão de morte, em que prevalecem as desconexões, as brechas ou buracos. É, pois, para além do princípio do prazer, que podemos situar a dor enquanto conectada à pulsão, enquanto um dos trilhamentos da pulsão.

Somente em 1920, com o texto “Além do princípio do prazer” (1920)²³⁶, que o psicanalista vienense afirmaria a existência, no funcionamento psíquico, da tendência de movimento que se situaria para além do princípio do prazer. Ou seja, apenas nesse momento, Freud sugere a existência de uma força no aparelho psíquico que excede o prazer e provoca certa desordem ou ruptura na vida psíquica. A essa força Freud chamou “pulsão de morte”. Também podemos chamá-la “real” ou o “impossível de se escrever”, aquilo que escapa a qualquer representação. A dor escrita é, pois, uma tentativa de escrever esse impossível, bordejá-lo. Afinal, só é possível falar da ruptura, do buraco, a partir de suas bordas.

Inicialmente, pensava-se que existiria a dominância do princípio do prazer na vida mental do indivíduo, que o aparelho psíquico se esforçaria por manter a quantidade de excitação no mais baixo nível possível, ou mesmo constante, mas essa premissa é derrubada por Freud. A partir de suas experiências clínicas, o psicanalista observou que existiriam forças psíquicas que contrariariam esse funcionamento, que tenderiam ao adiamento de uma satisfação ou à elevação da excitação e isto conduziria ao desprazer. Não mais poderíamos sustentar que o princípio do prazer regeria o funcionamento psíquico. Primeiro, porque teríamos no princípio de realidade uma forma do funcionamento psíquico que, em nome da autopreservação do eu, adiaria a satisfação da pulsão e isso causaria certo desprazer. Segundo, porque, no mecanismo do retorno do recalado (supostamente a serviço do princípio do prazer), também poderíamos observar que onde a pulsão se realizaria, se satisfaria, o eu sentiria um grande desprazer, ao invés de prazer, como seria esperado nesse caso. Ou seja, o que Freud

²³⁶ FREUD. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII, p. 17-85.

descobre é que precisaria haver uma negociação entre o princípio do prazer e o além do princípio do prazer (pulsão de morte), no funcionamento do aparelho psíquico.

Segundo Eduardo Vidal²³⁷, essa mesma negociação pode ser verificada no encontro do homem com a linguagem. Na passagem da experiência para a linguagem, há uma perda radical, um trauma, uma brecha, e algo resta sem representação, perdido para sempre. É precisamente nesse ponto de falta radical que se instaura a cadeia significante, fazendo borda, em uma tentativa de recuperar algo, de restabelecer o princípio do prazer, mesmo que às custas de uma perda irrecuperável de prazer. Nesse processo, encontramos o que Freud denominou de pulsão de morte, ou seja, a pulsão de morte se verifica na morte da coisa presente no aparecimento da palavra (vivenciado como traumático, como desorganizador), e o efeito de significância é a primeira marca invisível e de perda original de gozo que a compulsão à repetição tenta reencontrar. É nesse ponto que podemos encontrar Lol, a “louquinha”²³⁸ de Marguerite, e sua perplexidade diante da palavra que sabia inexistente, da brecha, do buraco, depois do grito gutural e do desfalecimento, seguidos de nova tentativa de reorganização.

Na tentativa de demonstrar o funcionamento psíquico a partir das leis do além do princípio do prazer, Freud recorreu às experiências infantis com sua necessidade de repetição até o esgotamento. Ele observou que brincadeiras, situações e histórias que causavam desprazer às crianças eram insistentemente repetidas por elas como maneira de dominar ativamente a fonte do desprazer e não apenas de vivenciá-las passivamente. Percebeu, também, a tendência do neurótico à repetição, na transferência de experiências infantis extremamente desagradáveis, como tentativa de elaboração da situação traumática. De acréscimo, Freud introduz no campo das repetições algumas produções artísticas nas quais os espectadores seriam submetidos “às mais penosas experiências”²³⁹, como nas tragédias, mas, ao final, o produto seria a produção de prazer.

Nesse ponto, o que Freud tenta demonstrar é que, diante de um evento traumático, da instauração do furo, do buraco, o aparelho psíquico reage, tentando produzir certa borda ao furo, certos trilhamentos. Assim, em um primeiro momento, o trauma deixaria o princípio do prazer fora de ação. Para lidar com o evento traumático, o aparelho psíquico recrutará energia da vizinhança, interrompendo e empobrecendo os

²³⁷ VIDAL. A torção de 1920. In: *Pulsão e Gozo: Escola, Psicanálise e Transmissão*, p. 22-28.

²³⁸ DURAS. *A vida material*, p. 31.

²³⁹ FREUD. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII, p. 29.

demais sistemas psíquicos momentaneamente. Desse modo, encontraria mais força para lidar com aquilo que produziu a brecha, reagindo o mais rapidamente possível na construção de bordas para retomar seu funcionamento normal. Esse trabalho de construção se dará por uma espécie de ligação, “de ligar a energia em excesso de modo a torná-la mais eficaz aos processos inconscientes”²⁴⁰. Segundo Vidal, “este é o trabalho mais originário do aparelho psíquico: produzir *Bindung*, ataduras ou ligadura, querendo enfatizar a fixação, a fixão e o ponto-nó que aí resulta”²⁴¹. É isso que vemos ser criado artificialmente e ativamente nas repetições das experiências de desprazer e, mais especificamente, aqui nos referimos à escrita durasiana.

Se articularmos os textos “Projeto para uma psicologia científica” e “Mais além do princípio do prazer”, com a escrita de Marguerite Duras, podemos dizer que diante do encontro traumático, do encontro com o real, com a falta de representação, de palavras, abre-se uma falha, um buraco, uma brecha que deixa atrás de si rastros ou trilhamentos de dor²⁴². Ou seja, em Duras, a dor é a experiência que proporciona a abertura de caminhos, possibilidades de borda. A dor é seu ponto de “fixão”, ou seja, é abertura e atadura, nó. Daí a necessidade de se repetir insistentemente o evento traumático. É repetindo que ela se torna senhora de sua história, que pode renunciar ao gozo em nome de um mais-de-gozar pela via da linguagem. A dor escreve Duras. É com a letra que Marguerite Duras constrói suas bordas, que constrói um nome, que a faz *Duras*. Segundo Eduardo Vidal:

[...] o corte do trauma determina a borda topológica e se escreve como um efeito da linguagem, a letra. A letra é a instancia primeira em que se assenta a distribuição do princípio do prazer. A tarefa primária do aparelho é escrever com a letra seu encontro com o real”²⁴³

Eis que chegamos ao ponto de torção de Freud, aquele que mudou os rumos da clínica e da compreensão do funcionamento psíquico, aquele que nos permite ler

²⁴⁰ VIDAL. A torção de 1920. In: *Pulsão e Gozo: Escola, Psicanálise e Transmissão*, p. 25.

²⁴¹ VIDAL. A torção de 1920. In: *Pulsão e Gozo: Escola, Psicanálise e Transmissão*, p. 24.

²⁴² É importante enfatizarmos aqui que a dor, ao contrário do que pressupõe o uso leigo do termo, não se refere a um afeto, mas a uma experiência, a uma resposta ao evento traumático. O afeto seria o resíduo dessa experiência, conforme explicitado por Freud no “Projeto para uma psicologia científica” (FREUD. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I, p. 339.), ou seja, a liberação do excesso de energia. Assim, compreendemos porque, para Duras, a dor vem acompanhada de diversos afetos: melancolia, êxtase, surpresa, satisfação, por exemplo.

²⁴³ VIDAL. A torção de 1920. In: *Pulsão e Gozo: Escola, Psicanálise e Transmissão*, p. 25.

Marguerite Duras em seu ponto de impossibilidade, de ilegibilidade, ou seja, no ponto cujo princípio do prazer estaria a serviço da pulsão de morte, do mais *além do princípio do prazer*. Assim, pela via da articulação entre o prazer e o mais além, Freud concluirá seu texto:

Outro fato notável é que os instintos de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que os instintos de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente. O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte²⁴⁴.

Assim concluímos, por ora, o circuito da dor escrita em Duras. Verificamos que algumas produções artísticas, tais como as de Marguerite Duras, seriam capazes de mobilizar um ponto de satisfação que excederia o prazer, a chamada pulsão de morte, de falta radical de representação, e assim provocariam desprazer, dor, desconforto. No entanto, pela via dessa produção, da transformação do trauma em obra, pela modelagem significativa, o artista construiria certo anteparo ou borda ao desprazer, dor ou desconforto, tornando-os suportáveis e, por vezes, até produzindo prazer. Assim funcionaria o circuito da dor escrita em Duras. Sua escrita, a repetição insistente de seus livros, mobilizaria a pulsão de morte, a dor, o desprazer. No entanto, também criaria – por meio da passagem de trauma à obra, desse artifício da ficção (ou fixão) que transforma dor real em dor escrita – anteparo a essa dor, uma maneira de não sucumbir a ela, dar sustentação à vida.

2.4 – Constelação e pulsação na obra de Marguerite Duras

*Dato do silêncio das estrelas.
[...] quanto mais me defino, menos limite tenho.
Transbordo tudo.
[...] Na noite onde nasceram as estrelas
comecei a constelar-me de ser.
ALBERTO CAEIRO*

²⁴⁴ FREUD. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII, p. 85.

*Ela prossegue. Caminha durante dias, segue as escarpas,
deixa-as, atravessa a água, anda em linha reta,
volta-se na direção de outros pântanos mais distantes,
atravessa-os, deixa-os por outros além.*
DURAS

Ninguém sabe a localização da planície dos pássaros.
DURAS

Sobre a obra de Marguerite Duras podemos dizer que sua cartografia é bastante peculiar. Sua produção, apesar de extensa, vagueia por temas repetidos, constantes, insistentes. Os livros remetem e refletem uns aos outros, como em uma galeria de espelhos, sem nunca se deter, para um ponto que talvez convirja para algum lugar no infinito – o infinito literário blanchotiano²⁴⁵. A memória é sua tônica, embora, segundo Foucault, trate-se de uma “memória purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma”²⁴⁶. Assim, a mesma história é lembrada, contada e recontada, como as bordaduras infinitas de Penélope. No entanto, a repetição mais se assemelha a uma decantação, pois a cada vez algo se perde, depura-se, espalha-se, e, nesse movimento que mais parece a dispersão de um universo após a explosão inicial – em que restam apenas algumas partículas, uma vez que as demais de tão afastadas parecem não mais existir –, os destroços seguem seu rumo, sem jamais se deter, ultrapassam a morte, infinitizam-se.

Para alguns teóricos, como Cleonice Mourão, a mendiga de *O vice-cônsul*, em sua errância eterna, em sua busca de uma indicação para perder-se, seria uma possível metáfora da escrita durasiana, seu método literário. Caminha-se no sentido da perda, do seu próprio desaparecimento. Essa imagem nos parece significativa e representativa da obra em questão, mas outra também vem somar-se a esta: a imagem das constelações, de um universo constelar de Marguerite Duras.

As constelações seriam definidas como agrupamentos imaginários de estrelas que tentariam estabelecer conexões entre elementos tão distantes entre si, no tempo-espaço, que alguns já teriam até sido extintos quando seu sinal atingisse outro

²⁴⁵ Para Blanchot, o infinito literário seria aquele lugar do homem “desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida”, onde não haveria mais ponto de referência. Isso porque mundo e livro “remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas”. Nesse lugar do infinito literário, encontraríamos o mundo traduzido e duplicado em um livro, perderíamos “todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites [...] a soma infinita dos possíveis” (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 136-140.).

²⁴⁶ FOUCAULT. Sobre Marguerite Duras. In: *Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 361.

elemento. Pensando, pois, nessa “imagem de estrelas”²⁴⁷, teríamos um universo que não poderia ser pensado na lógica bidimensional (elementos linearmente interligados – causa-efeito), mas sim na lógica tri ou quadridimensional, que encontraria na forma espiral sua representação. Portanto, passado, presente e futuro estariam eternamente conectados, centro e extremo fariam parte de um mesmo traçado, um mesmo ponto. Nesse sentido, na literatura constelar, quanto mais os textos distam uns dos outros, mais “faz valer a singularidade constelar da palavra que neles aparece”²⁴⁸, repetidamente, insistentemente. O texto constelar mais pareceria um mosaico e, em vez da cômoda sequência início-meio-fim, teríamos uma rede de conexões inter e intratextuais. Com Blanchot, também poderíamos chamar o constelar de *infinito literário*.

Os textos durasianos poderiam ser pensados a partir da noção benjaminiana de constelações, como textos que necessitam de certa distância para sua contemplação, pois,

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. [...] Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade²⁴⁹.

A obra da escritora francesa exigiria, sobretudo, uma leitura constelar, isto é, uma leitura que não se detivesse sobre a história, mas sobre sua ruína (rastros e restos em seu eterno retorno) e seu movimento de desconstrução e reconstrução; que não se fixasse a uma personagem, mas que se permitisse ler aquilo que de um irradia sobre o todo (lança suas cintilações recíprocas); que não escolhesse entre mundo e livro, mas que os tomasse como duplo perfeito que, em seu volume esférico, finito e sem limites, encontrasse as somas infinitas dos possíveis.

Portanto, para pensarmos sobre a dor que escreve Duras, é preciso constelar-se em seus livros, não se deter em um apenas, pois cada um atravessa e é atravessado por diversos outros e, ainda, por seus filmes. Nesse sentido, a lógica constelar de Duras

²⁴⁷ Tradução literal, proposta por W. Benjamin, do termo alemão *Sternbild* e sua latinização no termo *Kostellation*. Citado por OTTE; VOLPE. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*.

²⁴⁸ OTTE; VOLPE. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*, p. 38.

²⁴⁹ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 50-51.

exigiria do leitor o máximo de atenção, bem como lhe daria o máximo de liberdade, para que se construam interligações “verticais” entre seus textos. Não aquelas ligações que se proponham a compreender a autora ou a transformar sua obra em um todo encerrado em si mesmo, mas leituras que aceitem certa concepção de um espaço intratextual constelar, elíptico, em que cada obra cintile sobre as demais, desdobrando-se infinitamente, e, também, por vezes, leituras que sejam capazes de lançar o leitor às suas zonas obscurecidas, arrebatando-o.

Retomando, então, nosso percurso, observamos que, na obra durasiana, a escrita parece ser de ordem diversa do que Freud propõe em seu “Escritores criativos e devaneios” (1908), em que o texto proviria da fantasia do escritor, sendo uma maneira substitutiva de realização do desejo inconsciente e, portanto, fonte de prazer. Duras não fantasia, não mobiliza o imaginário ou a fantasia de seus leitores. Nossa escritora repete fragmentos e histórias à exaustão (aos moldes infantis), mas não com o objetivo de um prêmio de satisfação, de uma dose de prazer ao final, mas como quem constrói um anteparo, uma borda, ou melhor, uma história por seu mosaico, um laço, um nó, que dará sustentação à vida. Em outras palavras, para Duras o que parece estar em jogo não é a representação (simbólica ou imaginária), embora, obviamente tenha que passar por ela, não é a dinâmica da fantasia que emolduraria a realidade, limitando-a e ordenando-a, mas sim uma escrita do impossível, do “inarrável do viver”²⁵⁰, do Real²⁵¹. Assim, sua escrita, eternamente repetida, se aproxima do que Shoshana Felman estabelece como uma *autobiografia feminina*, ou seja, espécie de testemunho de um trauma inerente ao feminino. A repetição seria, pois, uma espécie de endereçamento, de busca de um interlocutor que pudesse, pela escrita (escuta), devolver a experiência, seu significado, possibilitar ao sujeito feminino acessar sua própria história²⁵². Observamos isso em seus livros, filmes e peças teatrais.

Em seus mais de 80 títulos, encontramos poucas variações temáticas: ou as mesmas histórias se repetem, como podemos ler em *Barragem contra o Pacífico*, *Dias inteiros sob as árvores*, *O amante* e *O amante da China do Norte*, ou as figuras (com suas

²⁵⁰ Expressão tomada de empréstimo de Ana Holck em seu livro *Patu: A mulher abismada* (HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 59.).

²⁵¹ O conceito de Real, para Lacan, sempre esteve ligado à ideia do 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” (ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de Psicanálise*, p. 644-646.).

²⁵² Cf. FELMAN. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar e *What does a woman want?*.

funções) se repetem²⁵³, como o triângulo entre a mulher enlouquecida (pela vida ou pelo álcool) e seus parceiros perdidos em sua inconsciência e alienados em seu amor, como lemos em *O deslumbramento*, *O vice-cônsul*, *Amor*, *Dez e meia da noite no verão*, *Destruir – diz ela* e *Emily L.* Os elementos se repetem até o ponto de seu esgarçamento, de seu desvanecimento, até se constelarem e se tornarem mancha, assonância ou ruína.

Em Duras, não encontramos movimento uniforme – cronologicamente demarcado – em direção à dispersão. O que verificamos é certa pulsação: por vezes temos períodos mais organizados, lineares, que articulam algo do princípio do prazer; em outros momentos lidamos com a desarticulação, com a repetição que esgarça e rompe o sentido, que torna a linguagem ruína, que transforma a imagem em mancha. Trata-se, enfim, de uma escrita para além do princípio do prazer, uma escrita no ponto de furo, de buraco. Localizamos pelo menos três tempos em Duras em que observamos essa pulsação.

2.4.1 – Primeiro tempo: 1943–1958

O primeiro tempo seguiria de *Les impudents* (1943) até *Moderato Cantabile* (1958), marco em que a autora percebe certa ruptura com sua escrita, como já mencionado anteriormente. Alguns textos dessa época são bastante criticados pela própria Duras, que os toma como *masculinos*²⁵⁴. Nesse intervalo, a jovem escritora mantém certa linearidade e coesão na escrita dos textos. É com dificuldade que dizemos serem alguns desses livros da mesma escritora de *Amor* ou de *Destruir – diz ela*²⁵⁵, embora, em alguns outros, traços da futura escritora já sejam notados. Este seria o caso de *Barragem contra o Pacífico* ou *Dias inteiros sob as árvores*, que, mesmo sendo bem estruturados no campo da linguagem, revelam o silêncio, a fidelidade ao mal-estar, o real – que virão marcar a escritura durasiana – ao trazer em referências biográficas e forte carga emocional na abordagem das relações familiares frágeis, desfeitas, adoecidas. Nesses textos, a sombra da brecha da língua, do buraco, já se delinea. Podemos percebê-

²⁵³ Em *A vida material*, Duras chega a dizer que todas as suas personagens femininas foram desdobramentos ou repetições de Lol V. Stein, sua “louquinha” (DURAS. *A vida material*, p. 31.).

²⁵⁴ Como mencionado anteriormente, com esse termo, Duras refere-se a textos demasiadamente fechados, asfixiantes, sem espaço para respiração, para os buracos (DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 12.).

²⁵⁵ Este é o caso do livro *Os pequenos cavalos de Tarquínia* ou do conto *O canteiro de obras*.

la na luta obstinada, incansável e louca²⁵⁶ de uma mulher para cultivar arroz em terras incultiváveis, alagadas, onde o impossível, o buraco, insiste em afirmar sua existência.

Desde o primeiro ano, ela cultivou a metade da concessão. Esperava que a primeira colheita bastasse para pagar grande parte dos gastos da construção do bangalô. Mas a maré de julho subiu, tomou-os de assalto e inundou a colheita. [...] No ano seguinte a mãe recomeçou. O mar subiu de novo. [...] Sua concessão era incultivável.

[...] a mãe pôs os agentes a par de seus novos projetos. Estes consistiam em pedir aos camponeses que viviam miseravelmente sobre as terras limítrofes da concessão que construíssem, juntamente com ela, barragens contra o mar.

[...]

Era preciso escorar as barragens com toras de mangue. Os gastos, naturalmente, seriam por conta dela. Tinha acabado de hipotecar o bangalô, que não estava pronto. Gastou todo dinheiro da hipoteca com a compra das toras, e o bangalô nunca ficou pronto.

O médico não estava totalmente errado. Era possível acreditar que havia sido ali que tudo realmente começara [as crises]. E quem não seria sensível, quem não seria tomado por uma grande aflição e uma grande raiva, efetivamente, com a imagem dessas barragens apaixonadamente construídas por centenas de camponeses da planície, enfim despertos de seu torpor milenar por uma esperança súbita e louca, e que, em uma noite, tinham desmoronado como castelo de cartas, espetacularmente, em uma única noite, com a invasão elementar e implacável das ondas do Pacífico?

²⁵⁶ DURAS. *Barragem contra o Pacífico*, p. 22-27. A *Barragem* nunca foi metafórica para Duras, embora muitos teóricos façam dessa imagem uma metáfora (o que é compreensível e justificável, tomando-se a pregnância e a força dessa imagem na vida e na obra da própria escritora). A barragem é o real – *troncos de mangues, centenas de camponeses, quinina, tabaco* –, é uma barreira que não opera, é a intensidade das águas que tomam terras limites devastando-as, destruindo tudo. A (*des*)barragem é o discurso materno, é a fala de uma mãe que invade com todo o peso real com o qual esta se impõe, é a loucura – “devemos ser um pouco loucos [...] Completamente loucos... disse ele” –, é a crise: uma fala que nega limites, que se dirige ao impossível e afirma a existência de um Outro não barrado, abrindo acesso a um gozo que mortifica. Esse fato se dá a ver no modo como a mãe de Suzanne concebe e sustenta a ideia da barragem, “obedecendo a evidências e a uma lógica que não compartilhava com ninguém” (DURAS. *Barragem contra o Pacífico*, p. 52.), que nos parece muito próximo ao delírio, conforme apresentado por Miller. Segundo o psicanalista, uma definição ampliada de delírio seria a “montagem de linguagem construída sobre um vazio” (MILLER apud MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 86.). Isso significa dizer que a ideia da *barragem*, a convicção de sua possibilidade, a sua escrita, se dá sem qualquer correlação com a realidade. Assim como um sujeito psicótico não abre mão de seu delírio por ele fazer parte do próprio sujeito, a mãe, na *Barragem*, não abre mão dessa ideia, dessa construção improvável. Duras também nunca desiste dessa barragem. Sempre, a cada livro, tenta erigi-la novamente, mas o mar sempre está por perto, à espreita, esperando o momento para derrubá-la. A crise está sempre ao lado, a um passo de acontecer. O buraco da língua se apresenta sem beiras, sem bordas, mas a escrita, a letra, se oferece como borda, mirando, contudo, o abismo.

Ou quando as palavras, ou a “ortografia”, como prefere a mãe de Suzanne, se mostram insuficientes, sempre esburacadas, e não conseguem fazer barreira diante da força das águas²⁵⁷.

A raiva atravessava suas palavras, sempre tão forte, mais forte do que ela. Parecia exausta e transpirava muito enquanto falava. Devia estar lutando contra o torpor, com toda sua raiva. Era a única conversa que tinha desde que começara a tomar dupla dose de comprimidos.

– Não há só a ortografia – disse Agosti, que talvez estivesse se sentindo visado pela mãe ou talvez procurasse acalmá-la.

– Há o quê? Não há nada mais importante, se você não sabe escrever uma carta, não pode fazer nada, é como se lhe faltasse, não sei, um braço, por exemplo.

– Para que te serviu escrever tantas cartas ao cadastro? – perguntou Suzanne. – Não serviu para nada. Quando Joseph atirou para o ar, surtiu mais efeito no cara do que todas as suas cartas²⁵⁸.

No livro *Dias inteiros nas árvores*, encontramos, a céu aberto, tudo o que os neuróticos buscam escamotear, encobrir, nos laços familiares enlouquecidos. Ali o buraco, a brecha da língua, está marcado pelas frequentes interrupções do pensamento, pela retenção da palavra, da fala, pela distância e contradição presentes entre o dito e o desejo. Há a normalidade estranha vivenciada diante do patológico, da desordem, do excessivo da relação mãe e filho.

Contudo, era preciso ir ver a mãe. ‘A última vez’, pensou. Ela o esperava sempre e sempre, como durante toda a vida. A camisola muito larga, de algodão, era bem como antigamente, no tempo da miséria, e sua pequena trança branca repousava meio desfeita sobre o travesseiro. A aurora explodira sobre a cidade. Ela sorria na sua luminosidade.

– Está feito – disse, sentando-se na cama – você já pode dormir tranquila.

– Obrigada, filhinho. A que horas?

– Meio-dia e dez.

Ele acendeu um cigarro e o fumou. Não ousava olhar para o lado da cama. Contudo, reinava uma grande paz no quarto.

– Por que amanhã? – perguntou ele finalmente.

– Por que não?

Ele cerrou os punhos, soprou longe as cinzas do cigarro.

– É verdade.

²⁵⁷ Aqui podemos ler as águas ou o mar como Real, força pulsional (devastadora), como aquilo que está além do princípio do prazer, que insiste em não se escrever: o impossível. Há algo que as palavras, as cartas/letras, são incapazes de conter, podendo apenas fazer uma borda, neste caso, bastante tênue.

²⁵⁸ DURAS. *Barragem contra o Pacífico*, p. 340-341.

– Eu queria que você me compreendesse, meu garoto. Compreenda-me.

– Eu compreendo, mamãe.

Jogou fora o cigarro, deixou cair na cama aos pés de sua mãe, a cabeça enterrada nos braços.

– Não posso trabalhar. Não quero... trabalhar, não quero trabalhar.

A mãe continuava sorrindo.

– Meu filhinho.

Não, ela não chorava mais, porém lágrimas rolavam através do seu sorriso.

– Compreendo – disse ela. – Eu queria lhe dizer também isso... é que em certo sentido, sabe, prefiro que você não venha... que me orgulho de você... Sim, é isso, eu também me orgulho de você... por você não vir.

– Cale-se, mamãe.

A mãe juntou as mãozinhas. “Que ela morra, que ela morra!”, pensou o filho.

– Se você soubesse... – disse ela – as outras... elas se orgulham dos filhos e, quando eles as visitam, o que se vê? Burgueses, bezerrões superalimentados e tolos, e que nada sabem... não filhinho, orgulho-me de você ser ainda como é, na sua idade... magro como um gato... meu garoto...

Um soluço a sacudiu. O filho soergueu-se. Ela continuava sorrindo.

– Cale a boca, mamãe! – exclamou.

Tomou as mãos da mãe. O soluço se apagou e a voz voltou a ser um doce lamento infantil.

– É um outro tipo de orgulho que sou a única a compreender. E é somente por isso que sofro, filhinho, só por isso, por ser a única a compreender e por pensar que vou morrer e que ninguém, depois de mim, compreenderá.

O filho voltara a deitar-se na cama. “Tenho medo, tenho medo de mim mesmo”, pensou.

– Por favor, mamãe, durma.

– Sim, filhinho, vou dormir.

Na cozinha, Marcelle os ouvia. Não ousava aproximar-se. Achava aquela gente infeliz. Finalmente recomeçara a chorar, com pena da mãe²⁵⁹.

Assim é expressa a relação de fusão, mas também de invasão e ambivalência entre mãe e filho. No texto, as palavras ditas pela mãe invadem, como o mar, angustiam até o desejo de morte, ou até desprender da garganta um grito exigindo que se cale, que aquela voz absoluta se emudeça. A linguagem revela sua dimensão de estranheza, de tensão, de trauma, como se presenciássemos o apagamento das interdições e a mãe fosse, a qualquer momento, devorar o filho, consumi-lo, ou que este fosse unir-se a ela em um ato de amor total: a morte. A palavra apresenta-se como recurso frágil para conter o gozo que assombra o texto, gozo incestuoso que ameaça o texto com a perda do sentido. Entretanto, aqui essa perda apenas se delineia, ainda não se efetua.

²⁵⁹ DURAS. *Dias inteiros nas árvores*, p. 72-73.

2.4.2 – Segundo tempo: 1958–1984

O segundo tempo, iniciado com *Moderato Cantabile*, é o mais pulsante e encontraria seu término em *O amante* (1984). Nesse período, notaremos, além de grande mudança no tratamento da linguagem, textos que não possuem ou não sustentam uma estrutura. Talvez o que encontremos aí seja a estrutura do próprio desejo²⁶⁰, ou do testemunho, a necessidade de convocar outros recursos para dar conta da possível desagregação vivida. Eis a ruptura. É nesse intervalo que encontraremos produções durasianas bastante singulares na escrita, nos campos do cinema e do teatro.

Nos escritos dessa época, Duras abandona as referências marcadamente biográficas e o que toma a cena é o impossível da relação, o impossível do amor e o contingente da escrita do impossível. Produções como *O deslumbramento*, *Dez e meia da noite no verão*, *Amor*, *Destruir – diz ela*, no campo da escritura, e *Hiroshima mon amour*, *La femme du Gange* e *A doença da morte*, escrita e cinema, foram realizadas nessa época. Aqui se repetem as figuras: a(o) louca(o), os triângulos amorosos, os amantes inconscientes em sua busca do amor fusional para sempre impossível. Algumas histórias se apresentam de modo mais coerente, organizado; outras, de modo mais confuso, desordenado, com linguagem pobre, minimalista, decantada e com personagens que não se fixam, o que faz vacilar a compreensão do texto²⁶¹. Nesse intervalo, observamos textos mais organizados e outros que são ruínas daqueles, “objetos [letras] caídos sobre as folhas brancas”²⁶², conforme observa Paulo de Andrade. Esse procedimento fica mais claro quando tomamos a obra *O deslumbramento* e o texto que lhe faz sequência, *Amor*. Enquanto no primeiro temos personagens e locais bem determinados, nomeados,

²⁶⁰ Ou seja, uma estrutura marcada pelo vazio de um objeto para sempre perdido, mas sempre procurado e quando encontrado em sua sombra de objeto (fugaz) ou em objetos substitutos causa angústia. Por vezes, seu vazio, seu nada, é o que move o amor.

²⁶¹ Em alguns textos dessa época, Duras não nomeia as personagens, utiliza apenas pronomes pessoais para identificá-las (**ele**, **ela**) e isso deixa o leitor perdido em relação a quem o texto se refere. Observamos isso no livro *Amor*, onde temos **ele**, o viajante, **ele**, o louco que caminha, e **ela**, a mulher que caminha, **ela**, a morta de S. Tahla, **ela**, a mulher com as crianças. Esses homens e mulheres, ele e ela (que não sabemos se são outros, se são distintos ou se são os mesmos, desdobrados, duplos) se cambiam em diversos cenários, em um tempo impreciso, eterno. Outros momentos, nossa escritora parece desdobrar as personagens, criar duplos, derivações, condensações, desnortando o leitor, seja em relação a quem está falando, seja quanto ao enredo. Este é o caso de *Destruir – diz ela*, cuja linguagem deixa o leitor desorientado, atordoado, arremessado de um campo a outro como as bolas de tênis que repicam de um lado a outro no texto.

²⁶² ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, p. 11.

articulados, o que nos permite descrever bem as cenas, contar a história de maneira linear (o Cassino Municipal de T. Beach, o baile, a música, Lol, Tatiana, Michael Richardson, Anne Marie Stretter, a dança, as plantas verdes atrás das quais Lol manteve-se escondida), no segundo, temos apenas traços, restos, pontos que nos remetem àquele primeiro texto, mas sem nenhuma referência textual concreta que confirme a remissão:

A entrada do edifício está vazia. Ouvem-se rumores. E mais longe, no fim de um corredor, a música das festas sangrentas, do hino de S. Tahla, longínqua, muito longe.

Penumbra.

Depois da entrada, corredor muito comprido.

O viajante avança no corredor, penetra nele. Do fundo desse corredor um homem chega. Está de uniforme.

– O senhor procura algo?

Estão face a face. O viajante olha.

– Posso ajudar?

Estão os dois na penumbra. O viajante olha-o com uma atenção extrema, anormal.

Enfim o viajante fala:

– Faz muito tempo que você está aqui?

– Dezessete anos – ele espera – Por quê?

O viajante detalha o rosto: olhos claros já cansados, cabelos grisalhos próximo às têmporas. O homem olhado se impacienta.

– O senhor procura alguém? – ele espera, o tom se faz mais breve – o que o senhor deseja?

– Eu olho.

[...]

O viajante olha o fundo do corredor, a pergunta vem bruta.

– A sala de baile é por aqui?

– Havia muitas – ele acrescenta – o senhor fala de qual delas?

O viajante mostra uma porta no fundo do corredor.

– Daquela ali.

O homem diz:

– Não há mais baile.

O homem deve ver a violência dos olhos do viajante. Diz:

– Posso mostrá-la ao senhor se desejar.

– Obrigado.

– Me acompanhe.

O homem se antecipa ao viajante, abre uma porta, entra, deixa aberta. O viajante entra.

– Pronto – ele acrescenta – vejo que o senhor guarda lembranças...

Há espelhos, estão embaçados. Poltronas arrumadas em frente aos espelhos, ao longo das paredes claras. Os canteiros de plantas verdes estão vazios.

O viajante avança para o meio da pista. Para, olha em torno dele: um tablado, um piano fechado, tapetes enrolados ao longo das paredes. Em torno de toda a pista mesas nuas.

Ele ouve:

– Dançavam aqui²⁶³.

²⁶³ DURAS. *Amor*, p. 146-149.

Esse é o momento em que Duras localiza, em sua escritura, a curva *em direção à sinceridade*²⁶⁴. Para nós, trata-se da curva em *direção ao Real*. É quando a escrita atinge um estatuto que escapa àquele da representação e se situa para além do princípio do prazer. É o momento de ruptura, momento do trauma, do testemunho e da tentativa de reordenar o funcionamento do aparelho psíquico. As histórias parecem clamar pela repetição infinita e são desfeitas, de tanto serem refeitas. A destruição é enorme, as dores silenciosas, suprimidas, são expostas, porém não esperam qualquer elaboração, qualquer redenção, apenas estão ali quase como objetos, revelados, em sua crueza, como matéria-prima de sua obra²⁶⁵. Assim, as destruições e dores se apresentam na escrita do *deslumbramento*:

Esse lugar do mundo onde se acredita que viveu sua dor passada, aquela pretensa dor, apaga-se pouco a pouco de sua memória em sua materialidade

[...]

Mas o que ela acredita é que devia penetrar nele [o desconhecido], que era o que precisava fazer, que teria sido para sempre, para sua cabeça e para seu corpo, sua maior dor e sua maior alegria confundidas até em sua definição, que se tornou única mas inominável na falta de uma palavra. [...] Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne²⁶⁶.

Nesse trecho, mais uma vez, observamos que a dor não se apresenta a Duras como um afeto, mas como a própria experiência do trauma do encontro com o “buraco

²⁶⁴ Por *curva em direção à sinceridade*, Duras refere-se a certa experiência *da* e *com* a escrita. Se a princípio ela afirma que havia escrito coisas que não tinha vivido, a partir desse segundo tempo, de *Moderato Cantabile*, Duras diz ter escrito aquilo que havia vivenciado, experienciado: “Uma experiência erótica, muitíssimo violenta e – como dizer? – passei por uma crise que foi... suicida, quer dizer... o que conto em *Moderato Catabile*, aquela mulher que quer ser morta, eu vivi isso... e a partir daí os livros mudaram...” (DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 45.). É como se tentasse abolir a distância entre a experiência e a fala (o simbólico), como se tentasse atingir o próprio real. Trata-se de certa experiência de escritura e seus efeitos sobre aquele que escreve.

²⁶⁵ Segundo Ram Mandil, a partir das elaborações de T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual” (1934), “ [...] o talento individual do poeta comporta uma elaboração em torno de suas próprias paixões e emoções, não para prepará-las para uma entrega, mas como matéria-prima da obra” (MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 253.) Nesse sentido, pensamos que o material, a dor escrita, insistentemente repetida por Duras, é a matéria-prima de sua obra e, embora possa comportar certa elaboração, ou melhor, certa proteção, isso não se daria como seu objetivo primário, mas por acréscimo.

²⁶⁶ DURAS. *O deslumbramento*, p. 31 e 35.

de carne”, com o corpo pulsional, o impossível de representar, e toda a desorganização libidinal que isso instaura.

Também em *Amor*, espécie de reescritura de *O deslumbramento*, ruínas de letras escritas dez anos mais tarde, o que encontramos no texto é ainda o caos, a desordem, a dor em sua tentativa de escrita, de reordenamento e ligação, mas os lapsos, as brechas, continuam evidentes. O sentido escapa, deixando à mostra o impossível da linguagem, a não equivalência entre os sexos: ali, o feminino se faz texto. Os restos da grande explosão, do grande incêndio, da grande dor (do encontro com o impossível da língua, com o impossível da relação sexual), se quedam em lágrimas vertidas por “ela”, personagem durasiana, marcando a ausência de relação, a hiância entre a experiência e a linguagem, o real e sua tentativa sempre falha de representação.

Ela olha. Chora.
– Agora você também não tem mais nada.
Ele não responde.
Ela chora.
Regulares, sem surpresa, as lágrimas escorrem dos olhos.
[...]
– Por que está chorando?
– Pelo conjunto.
Ele vê que a areia, sob seus olhos, se aclara. Levanta a cabeça,
percebe a luz sobre o mar.
Volta à areia.
– Você chora pelo incêndio?
– Não, pelo conjunto²⁶⁷.

No texto que, segundo a autora, fora o mais perigoso de sua vida, aquele feito em estado de crise – *Destruir – diz ela* –, a dor desvenda o corpo, despedaçado, “em sangue”. A pulsão que rompe e cinde vem do corpo, encontrando um aparelho (psíquico) sempre inadequado, despreparado para dar conta dessa pulsão.

Em *Destruir – diz ela*, encontramos duas mulheres e suas diferentes maneiras de lidar com o impossível do feminino. Enquanto uma paralisa ante a dor – brecha aberta pelo real –, transformando o impossível em impotência, a outra, familiarizada que está com o vazio, olha-o, oferece seu corpo, sua escuta, consente com a perda irredutível que antecede a palavra. Flerta com o vazio.

²⁶⁷ DURAS. Amor. Trad. Paulo de Andrade. In: ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, p. 123-124.

- Estou aqui por causa de um parto que correu mal. A criança morreu à nascença. Era uma menina.

Ela volta a levantar-se completamente, passa as mãos pelos cabelos, sorri para Alissa com dificuldade.

- Eu tomo medicamentos para dormir. Durmo o tempo todo.

Alissa sentou-se por sua vez.

- Deve ter sido um choque nervoso bem duro.

- Sim. Já não dormia.

A voz arrasta-se.

- E além disso tive uma gravidez difícil.

- Eis que vem a mentira - diz Max Thor.

- Ainda está longe.

- Ela não a sabe ainda, sim.

- Uma gravidez difícil? - Pergunta Alissa.

- Sim. Muito.

Calam-se

- Pensa muito nisso?

Ela estremeceu perante a pergunta de chofre.

As suas faces estão menos pálidas

- Não sei - recompõe-se -, quero dizer, como não devo pensar nisso, não é... e além disso durmo muito... podia ter ido para casa dos meus pais no sul. Mas o médico disse que era preciso que eu estivesse completamente só.

- A destruição capital passará primeiro pelas mãos de Alissa - diz Stein. - Claro que você é dessa opinião?

- Sim. E você, por sua vez é mesmo dessa opinião: ela corre perigo?

- Sim - diz Stein. - tenho essa opinião sobre Alissa.

[...]

- Ela olha o vazio - diz Stein.

É a única coisa que ela olha. Ora bem.

Ela olha exatamente para o vazio.

- É isso - diz Max Thor - é esse olhar

que...

[...]

Despedaçada - diz Max Thor. - Em sangue.

- Sim²⁶⁸.

A dor exprime um prazer impossível. Aquém da palavra que não consegue habitá-la, ela cinde, rasga o corpo, sulca, escreve. A dor escrita em Duras é silenciosa e, na maioria das vezes, exposta como desagregação de linguagem, Outro sem barra, como corpo despedaçado, apodrecido, "cão morto na praia, pedaço de carne", "corpo despedaçado em sangue", medo, melancolia.

²⁶⁸ DURAS. *Destruir - diz ela*, p. 52-57.

2.4.3 – Terceiro tempo: 1984–1995

O terceiro tempo, iniciado em *O amante*, seguiria até o final de sua obra. Nota-se um retorno à biografia, ou melhor, àquelas pequenas unidades biográficas, traços, gostos, pormenores e inflexões de um sujeito disperso como as cinzas que se lançam ao vento depois da sua morte. Seriam seus *biografemas*²⁶⁹. Nesse momento, a autora parece eliminar os excessos biográficos existentes no primeiro tempo de sua obra, mas retornam os traços, os restos do vivido. Abandona-se também a pretensa ficção e a escrita pode ser feita em primeira pessoa²⁷⁰. No entanto, o *eu* não é *eu*, é outro, tem a espessura de texto. Aqui a dispersão, a fragmentação (ou destruição) da escrita apresentada no segundo tempo é contida, parece que algo foi enlaçado. Será que isso teria relação com o sucesso de *O amante* e o conseqüente reconhecimento do público? A escrita de um nó-nome?²⁷¹

A dor, antes pulverizada por toda a sua obra, ganha um livro inteiro e sobre ela Duras dirá: “é uma das coisas mais importantes da minha vida. A palavra ‘*escrito*’ não seria adequada.”²⁷² Ora, se não seria adequado dizer de um escrito sobre a dor, talvez possamos, sim, dizer sobre uma *dor escrita*, ou melhor, sobre a dor que escreve. Afinal, como a própria autora revela:

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 envergonha²⁷³.

Este ponto nos conduz à nossa segunda questão: qual seria, então, o estatuto da dor em Duras?

²⁶⁹ Sobre os biografemas, Barthes explica: “se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado a mesma dispersão” (BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p. 14.).

²⁷⁰ Ressaltamos que não são todos os textos desse terceiro tempo escritos em primeira pessoa, mas vários deles.

²⁷¹ A hipótese que aqui lançamos é que aos moldes joycianos, Duras, através de sua escrita, também construiu para si um nome, um nome que a impediu “de ser uma alcóolatra incurável”, como afirma em *Escrever*, um nome que fez lastro, laço, que a inscreveu no discurso. No terceiro capítulo, retomaremos e desenvolveremos melhor esse ponto.

²⁷² DURAS. *A dor*, p. 8.

²⁷³ DURAS. *A dor*, p. 8.

No trecho acima citado, teríamos algumas pistas: há letras, há desordem, não há literatura. Assim, poderíamos ler que a *dor escreve* com letras, não aquelas da literatura, mas aquelas de “litureterra”²⁷⁴, do litoral, da borda que contém a desordem pulsional, mas que ainda assim é pulsão. A dor, como trilhamento pulsional, seria um modo de gozo, mas seria também escrita, ou seja, aquilo que enlaçaria real e simbólico. Desse modo, sendo o real da dor parcialmente contido pelo simbólico (letra), ela poderia causar menos sofrimento.

2.5 – Duras com Lacan – Uma outra erótica ou onde o objeto *a* nos leva na leitura da obra durasiana

O lugar onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado de objeto puro, com as palavras que convêm, para Jacques Hold, ainda inocente. ‘Nua, nua sob seus cabelos negros’ – essas palavras, vindas da boca de Lol, engendram a passagem da beleza de Tatiana à função de mancha intolerável pertinente a esse objeto.
LACAN

*O *a* é o que resta de irreduzível na operação total do advento do sujeito no lugar do Outro, e é a partir daí que ele assume sua função.*
LACAN

De acordo com alguns teóricos, e de acordo com o próprio Lacan, o conceito de objeto *a* foi a grande inovação apresentada por Lacan em seus ensinamentos. Elaborado a partir de reflexões provindas de formulações acerca do “estádio do espelho” (1936) e de concepções desenvolvidas ao longo d’*O seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956–1957), o termo “objeto *a*” foi utilizado pela primeira vez em 1961, no seminário sobre *A transferência*²⁷⁵ e retomado constantemente. O conceito de objeto *a* sofrerá

²⁷⁴ Texto de Lacan que inaugura uma maneira de pensar e de fazer com a linguagem, explora os efeitos da letra e seu poder de estabelecer conexões entre campos heterogêneos do Simbólico, do Real e do Imaginário. Concebido a partir da influência dos escritos joycianos, o psicanalista condensa, já no título, aos moldes do chiste, “litura”, “liteira”, “terra”, “lituretarius” (mas podemos daí derivar ainda outras palavras como: “litoral”, “literal”) criando a palavra “Litureterra”. Nesse texto, Lacan desenvolve a noção da letra como litoral entre o saber e o gozo, ou seja, se, por um lado, a letra intenta transmitir uma mensagem, articulando o campo do saber, do significante, por outro, ela estaria a serviço do Real, isto é, fora de sua correspondência com o significado, reduzida ao seu aspecto material, tipográfico, de traço que escava, que produz um furo, uma sulcagem, que veicularia o gozo. Ver LACAN. Litureterra. In: *Outros Escritos*, p. 15-25.

²⁷⁵ Cf. ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de Psicanálise*, p. 992-993.

inúmeras modificações e acréscimos em sua concepção, ao longo de todo o ensinamento de Lacan, à medida que desenvolve sua teoria. Se, inicialmente, no percurso trilhado por Lacan, o objeto *a* estava articulado ao campo imaginário²⁷⁶, ele acabará por transitar entre os três registros: Imaginário, Simbólico e Real: ora mais próximo do Imaginário, ora do Simbólico e, por fim, mais situado no campo do Real. Não cabe aqui acompanhar todo o percurso lacaniano do objeto *a*, pois isso nos desviaria de nosso verdadeiro objetivo: verificar onde o objeto *a* pode nos levar na leitura da obra durasiana.

Desse modo, tomaremos as elaborações lacanianas acerca do objeto *a*, a partir da maneira como são apresentadas n'*O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963), pois será aí que Lacan, segundo Miller, ressaltará “o estatuto, o valor e o peso próprio do objeto pequeno *a*”²⁷⁷, articulando-o ao objeto olhar, próprio do desejo.

Ora, sabemos da importância do olhar na obra de Marguerite Duras: ele funciona como fio condutor, como elemento marcante e essencial em toda a sua obra. O olhar-escrito, ou essa escrita-olhar, parece ocupar diversas funções, seja a de enquadrar a cena para dar consistência a algo, como encontramos em *O deslumbramento*, com Lol, “essa mulher que olha uma pequena janela retangular, um palco, limitado como uma pedra”²⁷⁸ onde os amantes Tatiana Karl e Jacques Hold irão encontrar-se, seja como aquilo que ofusca, confunde, aquela “mancha intolerável pertinente ao objeto”: “Tatiana Karl não vê a mancha escura no centeio”²⁷⁹, lá está Lol, destacada da cena do mundo, palavra-buraco sob a folha do campo de centeio. Ou, em *Dez e meia da noite no verão*, quando Maria se depara com “a forma imprecisa de Rodrigo Paestra, a forma cintilante, gritante e imprecisa de Rodrigo Paestra”²⁸⁰ sobre os telhados escuros da cidade. Ali está o borrão que se lhe apresenta como objeto insuportável e desejado, iluminado pelo fulgor do clarão de um relâmpago que, ao mesmo tempo, revela a sombra do casal de amantes sob a moldura da varanda aberta, assinalando a duplicidade de um objeto que emoldura a cena, mas também se torna mancha intolerável. Há, ainda, o olhar que

²⁷⁶ Em *O seminário, livro 4: a relação de objeto*, o objeto *a* é apresentado como relacionado à imagem do outro (*a*), aquilo que articularia a demanda. A partir de *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, já há uma transposição ou um privilégio maior da articulação simbólica e o *a* aparecerá na escrita da fantasia, $\$ \ll a$, “a imagem em função significativa é articulada ao sujeito simbólico” (MILLER. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana online*, p. 8.).

²⁷⁷ MILLER. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana online*, p. 22.

²⁷⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46-47.

²⁷⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 48.

²⁸⁰ DURAS. *Dez e meia da noite no verão*, p. 35.

mobiliza, que tece a teia do desejo fugidio, vazio, que sempre escapa, como em *Destruir – diz ela*²⁸¹.

Na escrita durasiana, o olhar é um objeto ambíguo/híbrido (objeto *a*), que, ora vem ocupar o lugar de resto, sombra, de mancha intolerável, elemento de gozo, Real, objeto que provoca angústia (ou medo, conforme se refere Duras em vários de seus livros²⁸²), ora aparece como borda, moldura, articulador do desejo inscrito em certa ordem simbólica. Daí a relação entre a escrita do olhar durasiano com o objeto *a* lacaniano.

Em *O seminário, livro 10*, Lacan se debruçará sobre o tema da angústia (subtítulo do seminário), avançando um pouco no caminho já delineado por Freud em “Inibição, sintoma e angústia”²⁸³. Sobrepondo ao texto freudiano seu próprio texto sobre o estágio do espelho, Lacan pensará a angústia como um dos efeitos do encontro com um objeto ao qual ele denominou pequeno *a*, destacando, no olhar, um de seus grandes representantes. Assim, nesse seminário, Lacan relaciona a angústia ao olhar, ou àquilo de impossível que o olhar capta sem ver e que deveria ser mantido fora da cena. Conforme dissemos em outro texto²⁸⁴, quando o objeto que deveria faltar aparece, dá sinais de existência, mesmo que pela via do simulacro (posto que o objeto primordial encontra-se perdido para sempre), a angústia advém.

Sabemos, por Jacques Alain Miller, que, no momento em que Lacan proferia esse seminário, ele tentava “significantizar o gozo, respeitando, sem dúvida, o fato de que, ali, não se trata de significante”²⁸⁵. Ou seja, Lacan tentava nomear o inomeável, aquilo que escaparia à significação, à simbolização, mas cujo principal efeito, ou prova

²⁸¹ Dominique Fingermann propõe, em sua leitura do livro *Destruir – diz ela*, que o centro da questão em cena é o desejo que circula de um a outro e volta. O olhar seria o veículo, mesmo que, por poucas vezes, esses olhares se cruzem. Não há reciprocidade, não há complementaridade (FINGERMANN. *Os passadores do pior: Becket, Blanchot, Duras: Travessias*, p. 93-105.).

²⁸² Duras utiliza bastante a palavra medo em seus textos. Parece que muitas vezes essa viria substituir a palavra angústia que, no uso corrente, tanto no francês quanto em português, veicula menos a noção de risco e está mais associada a uma corrente filosófica, ao homem enquanto conjunto, grupo, e não ao homem enquanto sujeito. Vejamos: “Foi entre duas chegadas da balsa, nesse vazio da praça, que o medo chegou. Olho em torno de nós e eis que há pessoas, ali, ao fundo dessa praça, na saída do caminho abandonado, ali onde não deveria haver ninguém”(DURAS. *Emily L.*, p. 8.); “Sou alguém que tem medo – continua Alissa – medo de ser desamparada, medo do futuro, medo de amar, medo da violência, do número, medo do desconhecido, da verdade” (DURAS. *Destruir – diz ela*, p. 67.).

²⁸³ FREUD. Inibição, sintoma e ansiedade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XX.

²⁸⁴ Referimo-nos aqui à nossa dissertação de mestrado STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*, p. 22.

²⁸⁵ MILLER. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana online*, p. 22.

de sua existência, seria o fato de provocar angústia no sujeito. A angústia seria, pois, o sinal do encontro com o real, “a forma irreduzível sob a qual o real se apresenta na experiência”²⁸⁶. Para o psicanalista, a angústia adviria como efeito de um certo encontro com o objeto pequeno *a*. Mas o que viria a ser esse objeto pequeno *a*? Como ele se articularia ao olhar? Em que isso concerniria à escrita durasiana (escrita/leitura)? Andemos com calma em terreno arenoso, pois que o chão poderá faltar-nos.

2.5.1 – Objeto *a*: O olhar entre o gozo, a angústia, o desejo, o amor... e a letra

Apenas para fins didáticos propomos aqui a separação entre gozo, angústia, desejo e amor, ao nos referirmos ao objeto *a*, uma vez que todos esses termos se encontram bastante próximos e enodados no discurso lacaniano, especialmente ao longo d’*O seminário, livro 10*. Apenas a letra viria em acréscimo, embora esteja também bastante enlaçada nesses deslizamentos, pois se encontra em momento posterior do ensino de Lacan.

Duras transita entre todos esses elementos, não para nunca, apenas desliza, incapturável e indecível pelos olhares errantes, perdidos, dessubjetivados de suas personagens. O texto, a despeito de sua divisão em pequenos tópicos, deverá ser lido em continuidade, a partir da dinâmica existente entre os termos.

Como resposta aos impasses impostos diante do gozo, esse impossível de se escrever, Lacan se entrega às formulações acerca do objeto *a*. Como forma de tentar dizer sobre o gozo, tido como barrado ao significante, Lacan propõe a escrita do objeto *a*. Inicialmente, poderia soar paradoxal o fato de esse objeto letra poder ser representado pelo significante, uma vez que, ao se referir ao gozo, suporíamos que este se encontraria fora da linguagem, em campo impossível ao simbólico.

Porém, o que Lacan vem demonstrar nesse seminário é que o gozo, de alguma maneira, se enlaça ao significante, isto é, ele seria, em parte, veiculado pelo significante, e o sinal dessa articulação estaria no efeito de angústia percebido pelo sujeito, diante dos elementos (objetos *a*) de gozo. Note-se que não dissemos que o gozo seria redutível ao significante, pois, afinal, eles são de naturezas distintas. Mas o gozo afeta o corpo e nele é sentido. Desse modo, acaba sendo transposto, por vias indiretas, ao campo do significante.

²⁸⁶ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 178.

Assim, se n’O seminário, livro 7, sobre a ética em psicanálise, Lacan aborda o gozo em seu ponto de *Das Ding*, de Coisa, inacessível ao significante (exceto por transgressão), n’O seminário, livro 10, algo se reestrutura, se reescreve. Nesse ponto de seu ensino, o gozo não seria mais maciço²⁸⁷, mas se apresentaria em pequenos fragmentos, em elementos de gozo (objetos *a*), o que nos permitiria o acesso a ele (afinal, sabemos pela experiência que algo do gozo se diz) em porções mais assimiláveis²⁸⁸. Porém, para que isso fosse possível, o psicanalista propôs certa “revisão”²⁸⁹ do status de objeto, de modo que ele não estaria mais fora, alheio, mas teria na imagem do corpo próprio o seu contorno, estando totalmente articulado ao Outro. Ora, não é pelo espelho do Outro que o sujeito se apreende e se dá a conhecer? Ou seja, o objeto – este que portaria o gozo, do qual a angústia seria o principal sinal – não deixaria de ter uma relação com o Outro, portanto, com o significante. Assim, nós, também como Outro do texto e ao texto – enquanto leitores –, estaríamos expostos aos efeitos desse encontro, dessa exposição ao objeto. Portanto, sobre essa experiência daremos nosso testemunho.

Para Lacan, o objeto seria justamente o que restaria do gozo no advento do sujeito na linguagem e isso não poderia dar-se sem certa passagem pelo Outro. Então, temos que, ao ser marcado pelo significante, o ser é lançado a um vazio onde o sujeito virá a se constituir. É nesse vazio, nessa abertura radical e traumática, que o sujeito se faz alheio no objeto, isto é, no Outro. No entanto, a alienação ao Outro pela qual o sujeito se constitui, enquanto corpo e subjetividade, não é total. Algo nessa operação se faz impossível, deixando restos de Real, os quais serão chamados de objetos pequeno *a*. Esses objetos *a*, por não serem “especularizáveis” ou “significantizáveis”, se darão a conhecer, a traduzir, não pela via da linguagem, mas pela via do corpo, por meio da angústia. Segundo Lacan, a angústia seria “a única tradução subjetiva”²⁹⁰ desse objeto pequeno *a*²⁹¹.

²⁸⁷ Ou seja, colocado em um lugar que, normalmente, não é alcançável e exige uma transgressão, um forçamento, o gozo é colocado num lugar abissal ao qual somente se tem acesso pela transgressão. Cf. MILLER. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana online*, p. 17.

²⁸⁸ Cf. MILLER. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana online*, p. 16-23.

²⁸⁹ Termo utilizado pelo próprio Lacan (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 98.).

²⁹⁰ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 113.

²⁹¹ Essa estrutura se aproximaria bastante da proposta por Shoshana Felman em relação a *leitura feminina ou autobiográfica*, em seu livro *What does a woman want?*. Para essa autora, a mulher estaria acostuada a um lugar Outro, estrangeiro na cultura, na linguagem, de modo que sua história só se daria a conhecer ou só seria possível de ser apropriada se transmitida

Vale lembrar, no entanto, que o objeto *a* é o objeto para sempre perdido. Ele é o signo de uma falta, só se dá a ver por seus substitutos, por seus semblantes. É somente como simulacro de algo perdido que o encontramos no olhar, na voz, na letra (*lettre*), enquanto versões de objeto. Se o objeto é uma falta de objeto, um vazio, os seus substitutos acabam sendo um modo de preencher momentaneamente o vazio e produzir um efeito também de “mais-de-gozar”. Essa seria, então, a outra faceta do objeto *a*.

É como objeto litoral, como algo que veicula o gozo em sua forma assimilável ao sujeito, que o objeto *a* nos interessa. Nesse sentido, como uma de suas “metáforas”²⁹² possíveis temos o olhar, ou a letra vinculada por certas escrituras, como propomos pensar aqui a escrita-olhar ou esse olhar-escrito da obra durasiana.

2.5.1.1 – O objeto *a* entre o gozo e a angústia

O olhar, por sua propriedade de constituição da imagem, logo, do corpo próprio enquanto unidade integrada (continente, borda do sujeito), será um dos objetos *a* privilegiado na teoria lacaniana. Portanto, será também pela via do olhar que frequentemente nos depararemos com a angústia. Quanto ao *corpus do texto*, a letra (*lettre*), ou a escrita em ponto de letra²⁹³, também será um dos representantes do objeto *a*. A escrita com a letra articularia saber e gozo, aparecendo, por vezes, como resto, dejetivo, puro objeto, mas, ainda, como suplemento de gozo, ou mais-de-gozar, conforme vemos na obra de Lacan²⁹⁴.

Trazemos, neste momento, a referência à letra (*lettre*), porque, ao falarmos de Marguerite Duras, estamos pensando, principalmente, em sua obra escrita, embora

(inconscientemente) pela linguagem (escrita, oral) de outra mulher. No tópico 2.6 essa articulação ficará mais clara.

²⁹² Segundo Lacan, o modo de se referir a esse pequeno *a* pelo termo “objeto” seria um uso metafórico da palavra, “uma vez que ela é tomada de empréstimo da relação sujeito-objeto, a partir do qual se constitui o termo ‘objeto’. Ele é certamente apropriado para designar a função geral da objetividade, mas aquilo de que temos que falar mediante o termo *a* é, justamente, um objeto externo a qualquer definição possível da objetividade” (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 99.).

²⁹³ Fazemos equivaler, aqui, a expressão de Lucia Castello Branco, *escrita em ponto de letra*, ao termo lacaniano *letra (lettre)*, ou seja, a escrita marcada por sua materialidade, pelo real, que extrapola a relação significante/significado. Sobre a expressão *escrita em ponto de letra*, ver BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19-34.

²⁹⁴ Refiro-me aqui aos escritos “Lituraterra” e também ao conteúdo trabalhado em *O seminário, livro 20: mais, ainda*.

façamos pequenas e breves inserções pelo mundo do cinema²⁹⁵. No entanto, nosso objetivo é pensar como o olhar, enquanto objeto, se apresenta na escritura durasiana e no modo como a escritora consegue mobilizar o olhar, logo, o gozo, a angústia e o desejo, pela via da dor que escreve.

Segundo Barthes, o texto de gozo seria aquele que

[nos] 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*²⁹⁶.

É nesse ponto em que situamos a escrita de Duras. Porém, tentamos ir além, no justo lugar em que sua escrita mobiliza o gozo pela via do olhar, ao investigarmos como isso afeta o leitor. Aqui, ainda mantemos a cisão entre gozo e desejo, os quais, mais adiante, tenderão a se situar dialeticamente, em relação.

É pela via do olhar-escrito em Duras que nos deparamos com o objeto impossível (*a*), inassimilável pelo significante, e o que advém desse encontro é a angústia também do leitor. Este, enfim, seria um dos lugares aonde o objeto *a* nos levaria na leitura da obra durasiana.

Tal como Lacan se lança a pensar as obras *Édipo em Colona*, em que a angústia arrebatava a personagem diante da visão impossível do objeto – o olhar olhando –, ou os quadros de *Santa Ágata* e *Santa Luzia* de Zurbarán – obras que apresentariam esses objetos (*a*) destacáveis e destacados do corpo próprio – para explicar como funcionaria o fenômeno da angústia²⁹⁷, propomo-nos investigar como a angústia opera

²⁹⁵ Para Duras, o cinema foi, inicialmente, um modo de tentar evitar a angústia causada pelos livros. Contudo, essa estratégia fracassa e a escritora percebe que a escrita e o cinema estão muito próximos, pois eles perpetuam um “estado miserável, um mesmo estado”, mobilizados por “vozes que correspondem a uma crise angustiante... que descobri [as vozes] ao escrever” (DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 65.). No cinema, porém, essas vozes encontrariam um suporte na imagem, o que acalmaria em parte a angústia. É como se dando corpo, imagem, consistência às vozes, elas se apaziguassem momentaneamente. Mesmo que, no cinema durasiano, vozes e imagens estejam disjuntas, mesmo que as vozes não se encarnem em pessoas, elas se encarnam em paisagens, mudando o seu estatuto, sua direção. Passam a ser vozes do ambiente, exteriores e não interiores.

²⁹⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20-21 (grifo nosso).

²⁹⁷ Embora Lacan se refira a essas obras para explicar o fenômeno da angústia, a saber, a relação com os objetos destacáveis do corpo, ele afirma que as obras “não são especialmente mal toleradas”, mesmo quando causam certo incômodo ou apreciação negativa. Segundo o psicanalista, nosso acesso à significação das obras seria apenas parcial, uma vez que não estaríamos subjetivamente implicados com elas. Para que estivéssemos implicados, seria

nos textos durasianos. Nossa hipótese é a de que, na obra de Duras, no ponto mesmo em que a aparição do objeto *a* (a partir do jogo do olhar escrito no texto) dá-se a nós, enquanto leitores, dá-se a angústia. Não se trata de perceber a angústia das personagens, uma vez que a elas – especialmente as mulheres ausentes de si com seus olhares perdidos – esses objetos parecem continuar a faltar²⁹⁸, o que as mantém “protegidas”. Referimo-nos à angústia despertada no leitor, a partir da leitura, a este que, como um terceiro na cena, acaba arrebatado, sendo atingido pela visão impossível do objeto.

Lol é um dos nomes desse impossível do objeto. Ela é mancha surgida no lugar mesmo do vazio, do não olhar. E nós, leitores, por termos sido surpreendidos por essa ausência que olha (Lol) e por termos sido expostos, como espectadores, à cena que constitui a cena, vemos surgir, em estado puro, o objeto²⁹⁹ e angustiamo-nos, somos arrebatados. Arrebatamento, êxtase, esses também são os efeitos em Lacan da leitura de Duras, de seu encontro com o objeto *a*, com Lol V. Stein perdida no jogo de “amorte”³⁰⁰.

Michèle Montrelay, discípula e responsável por despertar o desejo de Lacan para a leitura de Duras, propõe, em seu ensaio sobre *O deslumbramento*, que, pela via da leitura de Duras, seríamos conduzidos a certa experiência acerca do gozo feminino, também angustiante. Um gozo marcado por ser *não-todo* fálico, ou seja, por não se realizar no encontro com o simulacro do objeto perdido (objeto *a*), mas, ao contrário, por se dar justamente na falta, no furo do corpo que concentra o gozo. Assim, a psicanalista viria a afirmar que “o livro não pode ser lido como outro qualquer, pois o leitor não é mestre de sua leitura. Por isso, ou não se suporta a leitura e abandona-se o livro, ou experimenta-se o arrebatamento que aniquila o leitor”³⁰¹.

Posteriormente, outra leitora, Julia Kristeva, adverte, em texto escrito absolutamente sob o impacto da obra de Duras, que “não se deve dar os livros de Duras

necessário sermos “verdadeiramente” sádicos ou masoquistas (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 181.).

²⁹⁸ Conforme podemos observar na obra de Marguerite Duras, nenhuma das mulheres escritas e descritas parece ser enlaçada pela angústia, que aparentemente permanece restrita ao universo dos homens, em seus textos.

²⁹⁹ Lembremos de Lol, mancha no campo de centeio aguardando o surgimento de Tatiana “nua em sua cabeleira negra” e Jacques Hold em uma “pequena janela retangular, [...] limitada como uma pedra” (DURAS. *O deslumbramento*, p. 47.).

³⁰⁰ Referência ao jogo lacaniano com o nome de Lol V. Stein: “asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra – no jogo do amor (jeu de la mourre) tu te perdes”. (LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 198.). Na expressão “jeu de la mourre”, escuta-se “jeu de l’amour”.

³⁰¹ MONTRELAY. *L’ombre et le nom: sur la feminité*, p. 9.

aos leitores e leitoras frágeis”³⁰² e revela os efeitos de uma literatura *sem catarse*, em ponto de puro objeto impossível, por vezes, devastador:

A morte e a dor são a teia de aranha do texto, e coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali de verdade. A ‘crise da literatura’, de que falavam Valéry ou Blanchot, atinge aqui uma espécie de apoteose. A literatura não é nem autocrítica, nem crítica, nem ambireal e imaginário, verdadeiro e falso, na festa desiludida da aparência que *dança no vulcão de um objeto impossível* ou de um tempo não encontrável... Aqui, a crise conduz a escrita a permanecer aquém de qualquer torção de sentido, e 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*³⁰³.

A experiências desse tipo – arrebatamento, angústia, horror, melancolia, inquietação e abandono – somos submetidos, ao encontrarmos com diversas formas de objetos *a*, cuidadosamente construídos e apresentados por Marguerite Duras, a partir da dor que escreve pela via do olhar.

Em *Hiroshima mon amour* (1960), sob o clarão atômico que faz soçobrar nossa visão, somos confrontados com o impossível do objeto, com a dor e com o horror causado diante desse olhar: fragmentos de corpos enlaçados de um casal apaixonado e, em seguida, “em seu lugar e em seu nome, vemos corpos mutilados – na altura da cabeça e dos quadris – moventes – presas do amor ou da agonia – e recobertos sucessivamente pelas cinzas, pelos orvalhos, pela morte atômica – e pelos suores do amor realizado”³⁰⁴. A dor que escreve nesse olhar parece congelar a cena, aumentando ainda mais seu efeito de incômodo sobre o leitor, e convoca a outra abordagem: a da câmera cinematográfica. Logo, concordamos com Cleonice Mourão, quando afirma que

o que resta [na escritura abismática de Duras] são cenas expostas na imobilidade a que as condena um tempo que não flui, exaustivamente se oferecendo ao olhar do outro texto que funciona como câmera fotográfica ou cinematográfica. Apelo visual extremo, que acaba por transferir o texto da página do livro para a tela do cinema, confundindo num só espaço artístico a imagem e a palavra³⁰⁵.

³⁰² KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 206.

³⁰³ KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 207-208 (grifos nossos).

³⁰⁴ DURAS. *Hiroshima mon amour*, p. 10.

³⁰⁵ MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, p. 24.

Também Lol (*O deslumbramento*, 1964) – esse “objeto em estado puro”³⁰⁶, conforme apontado por Lacan – se fará mancha de onde deriva o primeiro modelo do olhar, capaz de arrebatá-lo o leitor mais experimentado. Ou Rodrigo Paestra (*Dez e meia da noite no verão*, 1960) que, aos moldes de Lol, se faz mancha – “forma cintilante, gritante e imprecisa”³⁰⁷, pedaço de corpo, inerte, abandonado pelos telhados cinzas e molhados da cidade espanhola – e vem situar-se no lugar mesmo do olhar, que permitirá a *estranha* composição da cena do casal de amantes beijando-se na varanda. O que a cena poderia conter de romântico acaba sendo apagado pelo estranhamento daquele objeto/dejeto (*unheimlich*) que surge no clarão de um relâmpago.

Com a louca Bonza, de *O vice-cônsul* (1965) – figura preta, gangrenada, abandonada em uma miséria suprema, fantasma de uma vida que parte em busca de uma “indicação para perder-se”³⁰⁸ –, resvalamos pelo objeto estranho-familiar, topamos com ele em todo o percurso, da Indochina à Índia. Presença sempre incômoda, angustiante, do resto de uma operação subjetiva, do pobre dejeto de um corpo que caminha, errante, pelas terras durasianas. Lá, sempre às margens (dos rios) a encontramos, a mendiga de Tonlé-Sap:

Acha que se passa, invisivelmente, alguma coisa, que ela vê melhor o resto do que antes, que cresce de um certo modo, como que interior. A escuridão envolvente se rompe, se ilumina. Ela acha: sou uma menina magra, a pele deste ventre se estende, começa a rachar, o ventre cai sobre as minhas coxas magras, sou uma menina muito magra e expulsa que vai ter um filho.

Dorme: sou alguém que dorme.

O fogo a desperta, seu estômago flameja, é o sangue que vomita, não mais chupar mangas ácidas, apenas comer arroz verde. Ela procura. Natureza, dê-me um facão para matar este rato. Não há nada no chão, pedrinhas redondas de leito de rio. Ela se vira, pouso a barriga na pedra, o ronco da barriga para, para completamente, ela sufoca, se levanta, o ronco recomeça³⁰⁹.

Com essas frases, criando cenas num tempo infinito (atemporal, sem começo nem fim), nosso olhar é capturado. Assim, acompanhamos a dessubjetivação da menina

³⁰⁶ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 202.

³⁰⁷ DURAS. *Dez e meia da noite no verão*, p. 35.

³⁰⁸ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 7.

³⁰⁹ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 14-15.

expulsa pela mãe e sua transformação em corpo-dejeto (em objeto), no buraco de um útero que expande, de uma barriga que ronca diante do vazio.

É assim que Marguerite Duras, com o recurso apenas de sua pena, de sua escrita, faz surgir, diante de nosso olhar, com mestria, a sombra do objeto inexistente e, pela via da letra, provoca em nós³¹⁰ efeitos de Real³¹¹.

2.5.1.2 – O objeto *a* entre o desejo, a angústia e o amor

*Você olha a fenda dos lábios e o que a rodeia,
o corpo todo. Você não vê nada.*
DURAS

Se até aqui percorremos pela margem do objeto que toca, veicula e transpõe o gozo via escritura, daqui por diante nos esforçaremos para acessar a outra borda, ou o momento lógico imediatamente posterior ao da angústia, a saber, a irrupção do desejo. Privilegiaremos o olhar como objeto causa de desejo. Pois, se o objeto *a* é, conforme afirma Lacan, resto da operação subjetiva, sobra, “reconhecemos nesse resto, por

³¹⁰ Que valha aqui o jogo significante: nós como primeira pessoa do plural e nós – atadura, enlaçamento.

³¹¹ Por efeito de real me refiro à capacidade de os textos de Duras provocarem em nós, leitores, a angústia que, segundo Lacan, seria a “única tradução subjetiva” da presença do objeto *a*, de partículas de real. Também vale lembrar que, para Roland Barthes, a expressão *efeitos de Real* refere-se a um modo de tratar a literatura que coloca em questão a relação de conotação, a dessubjetivação, a ruptura da ligação entre significante e significado; em suas palavras: “o significado é expulso do signo, e com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*” (BARTHES. Os efeitos de real. In: *O rumor da língua*, p. 136.) Esses *efeitos* – marcas da literatura moderna – são atingidos pela via do que o autor chamou de *pormenores concretos*, ou seja, quando objetos reais, concretos, “insignificantes” e desnecessários são colocados no corpo do texto de modo a nos remeter ao real, à representação pura e simples do real, isto é, àquilo que escapa à significação (afinal, o real é o que é, ele nada significa), mas, paradoxalmente, como que por acréscimo, acaba significando. Como dissemos anteriormente, o real só se dá a ler de viés, pelas bordas. Portanto, o que Barthes nos aponta, em sua análise semiológica, é que, ao colocar no texto “resíduos irreduzíveis” ou o real concreto, revela-se a propriedade material, objetual da letra, cuja função nada mais é do que apontar o vazio do objeto, ou melhor, a sombra do objeto inexistente. Em outras palavras, quando Duras escreve/descreve o real, aquele detalhe que nada acrescenta à narrativa e que está ali apenas para dizer aos leitores “isto não é ficção, é o real”, como, por exemplo, “o cão morto na praia” que parece estar ali apenas para nos lembrar que algo não pode ser traduzível pela palavra, provocando em nós, leitores, *efeito de real*. Ou seja, ao tentar “desficcionalizar” a escrita, expondo fragmentos de real, Duras opera a ruptura entre significante e significado (afinal, o real não é metáfora, o real é o que é, nada significa), deixando à mostra sua defasagem, a hiância que existe entre um e outro, o buraco. No entanto, conforme aponta Barthes: “[...] no preciso momento em que esses pormenores parecem notar diretamente o real, eles não o fazem mais, sem o dizerem, do que significá-lo” (BARTHES. Os efeitos de real. In: *O rumor da língua*, p. 136.).

analogia de cálculo, o objeto perdido”³¹², o que se “perde para a significantização”³¹³ e, enquanto tal, é o fundamento do sujeito desejante.

Conforme já dissemos, trata-se do encontro com o objeto faltante, que só existiria na condição de substituto, de simulacro de algo que sequer chegou a ser efetivamente inscrito psiquicamente, mas deixou seus vestígios, seus *trilhamentos* no aparelho psíquico, em função do excesso de estímulo interpretado como prazer: primeira experiência de satisfação. Logo, por sua natureza de objeto faltante, ele se situaria entre o Gozo e o Desejo. Sendo assim, se, no lugar da falta (se a falta vem a faltar) algo se apresenta – como estranho (*unheimlich*), será tomado por objeto de gozo (aquele que, supostamente, tamponaria a falta, completando o sujeito) –, o que temos é a angústia e dela seremos cativos. Mas se, ao contrário, o que se apresenta são apenas vestígios de um apagamento, a presença de uma ausência, de uma falta, o que vemos delineando-se são as condições para instauração do desejo, para o surgimento do sujeito do desejo.

A constituição do desejo (ou melhor, do sujeito do desejo) não se dá sem passagem pela angústia. Todavia, no percurso, o desejo é uma experiência de outra ordem. Aqui o sujeito não restará preso, sucumbido à angústia, pois constata o engodo do objeto que se propôs ao seu gozo. Isso porque o objeto, tomado como *objeto de desejo*, será apenas *causa de desejo* e, portanto, logicamente, não poderá ocupar o lugar de *objeto do desejo*. Logo, o objeto *causa de desejo* apenas manterá aberta a fenda na qual diversos objetos poderão desfilar e se projetar enquanto objeto desejado. O lugar suposto ao objeto *a* permanecerá vazio e o desejo se manterá, sempre, insatisfeito, ou impossível.

Lemos o desejo em Marguerite Duras, no campo do olhar como fenda, como corte que permitiria certo enquadramento da cena, ao reservar ao exterior aquilo que não poderia ser assimilável ao sujeito (o objeto), ou melhor, ao manter o sujeito em seu devido lugar de objeto ausente. No entanto, no caminho em direção ao desejo, a escritora consegue realizar algo surpreendente com sua escrita. Ela nos apresenta a cena em seu aspecto recortado, emoldurado, “encenado”, mas também nos revela a cena do mundo, do cosmos, em sua desordem, seu estranhamento, anterior às leis

³¹² LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 179.

³¹³ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 193.

significantes. Para entendermos isso, tomemos o ciclo Lol (*O deslumbramento*, *L'amour* e *La femme du Gange*), conforme designação e interpretação de Cleonice Mourão:

[...] os textos são imagens dispostas não em profundidade (o que obedeceria à ordem de publicação e colocaria *Le ravissement* em primeiro plano, aprofundando-se até *La femme du Gange*), mas em superposição, oferecendo os textos num mesmo plano, separados uns dos outros por uma tênue chapa de vidro que provoca o cruzamento de reflexos atuantes, ao mesmo tempo, em ciclo³¹⁴.

Nesse sentido, poderíamos ler *L'amour* como o início, como certa representação do cosmos, do mundo em desordem significativa: a louca que olha e o louco que anda ininterruptamente, num mundo enlouquecido, esquecido da ordem, mantido no fogo e no caos, à borda do mar, que insiste em apagar as marcas “e oferecer novamente a lisura da areia para novos itinerários”³¹⁵. Em *O deslumbramento*, haveria certo enquadramento da cena – como um quadro dentro do quadro (*mise-en-abyme*)– que permite fixar o quadro, colocar em marcha o desejo e realizar a fantasia. Contudo, essa construção nos aparece por completo: como Lol que olha a cena e nela “é realizada pela fantasia”³¹⁶, reinvestindo seu desejo, nós, leitores, vemos a cena vista por Lol, mas também vemos Lol, esse objeto *a* subtraído da cena, e acabamos arrebatados, ou seja, também subtraídos da cena, já que somos sujeitos.

Diferentemente do modo como Lacan viria a apresentar a estruturação do desejo no neurótico – em que o sujeito “se recusa a dar sua angústia”³¹⁷, seu nada, ou seja, como aquele que se traveste de objeto *a* para que, em sua fantasia, se torne o objeto que permitiria ao Outro não ser castrado e, assim, inscrever o Um –, o sujeito durasiano se situaria de outra maneira diante do desejo, aproximando-se mais do que costumamos chamar de feminino, *nãotodo*, ou do que a psicanálise ousou entender como amor.

Os protagonistas de Duras, suas heroínas ou heróis, entregam-se ao vazio, sabem que o desejo é circulante (estruturalmente infinito em seu movimento diante da falta do Objeto) e que o amor só é possível para quem sabe contar até três. Esse movimento de eternidade, inscrito pelo desejo e retomado no amor, sempre impossível,

³¹⁴ MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, p. 25.

³¹⁵ MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, p. 25.

³¹⁶ HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 61.

³¹⁷ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 62.

vemos constituindo-se, diante dos nossos olhos, pelos olhares criados por nossa Marguerite.

2.5.1.3 – Os olhares: metáforas do desejo

Porque em geral o olhar... olha-se e depois vê-se a coisa olhada. E lá, com muita frequência, é preciso adivinhá-la. [...] Não se vê o que é visto.
DURAS

Escrita de um amor impossível de se escrever e que se escreve, os olhares durasianos, assim como o desejo, saltam de um livro a outro, de uma personagem a outra, de um objeto a outro, transitam pela obra sem criar um ponto de fixação, como as bolas de tênis que repicam de uma quadra a outra, em seus textos. Tanto os nossos olhares de leitores – que acabam demorando-se mais em algumas cenas, imobilizados, como diante de um quadro – quanto o das personagens, “que veem e são vistas, olhares que se cruzam ou resvalam pelo objeto sem estabelecer conexão com ele”³¹⁸ (exceto contingencialmente), circulam de um texto a outro, passando por eles como um *continuum*, em sua intratextualidade.

Nesse circuito encontramos o olhar incapturável de Lol V. Stein – “o olhar, nela – de perto compreendia-se que esse defeito provinha de uma descoloração quase dolorosa da pupila –, se alojava em toda superfície dos olhos, era difícil captá-lo.” – que mira o vazio e constrói, na contingência de alguns instantes, a diferença em um amor ternário. Ou o olhar circulante de *Destruir – diz ela* que, assim como o desejo,

circula de um a outra e volta no primeiro, passando pelo outro e retornando para outra outra [...] raras vezes os olhares *se olham*, não se cruzam ou se completam; raramente se respondem. [...] É o olhar que vislumbra o que não se pode ver, é o olhar que deslumbra e aspira num turbilhão o que não se pode dizer³¹⁹.

Assim como o desejo, que traz a marca de certa inconstância, impossibilidade ou insatisfação, na obra de Marguerite Duras, encontramos também o amor: palavra cara e talvez intraduzível nesses termos pelos leitores comuns. O amor está presente em todo o circuito durasiano, mas segue, aí também, seu curso próprio, solitário.

³¹⁸ MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, p. 23.

³¹⁹ FINGERMAN. *Os passadores do pior: Becket, Blanchot, Duras: Travessias*, p. 99-100.

Não se trata do amor contado a partir do dois, mesmo que o tomemos como o quer Alain Badiou, em seu *Elogio ao amor*, em que o Dois (enquanto um mais um) não faria o Um³²⁰ fusional. Para Duras, o amor começa a ser contado a partir do Três, ou seja, da mais radical diferença, da não especularidade, da mais radical ausência de simetria e de complementaridade. Talvez desse modo possamos colher as consequências dos aforismos lacanianos nos quais “Só o amor permite ao gozo condescender ao desejo”³²¹, ou, “o amor é dar o que não se tem”³²² (lido de outra forma: dar o *nada* que se tem). Nessas duas proposições que tentam explicar o amor, complementares em sua formulação, o que está em jogo é precisamente a falta, ou o furo.

Na primeira, o gozo consente no amor: por ser *nãotodo*, consente em não se realizar integralmente, em não querer suturar, via objeto *a*, sua falta. Isto é, o sujeito, do lugar de desejante, propõe-se como falta de *a* e, desse modo, acessa o gozo de seu ser: parcial e não alienado ao Outro. Na segunda proposição, vemos que, a partir do lugar daquele que ama, o amante deverá abdicar de encontrar e possuir o objeto, pois só será possível acessá-lo e gozar dele, em sua falta.

É essa a potência do amor, revelada desde *O Banquete*, de Platão, que vemos na escrita de Marguerite Duras. O amor que se realiza na falta, que consente com a morte (*Moderato Cantabile, Dez e meia da noite no verão, Hiroshima mon amour*), com a loucura (*L'amour, O deslumbramento*), com o vazio (*A doença da morte*), com a *desposseção* do objeto (*Destruir – diz ela*), com a impossibilidade superada apenas na contingência de alguns momentos em que a relação sexual “cessa de não se escrever”³²³: como no encontro com a poesia, com a escrita (*Escrever*) e com o próprio amor.

³²⁰ Conforme afirmativa de Badiou em entrevista a Nicolas Truong, o “amor trata de uma separação, ou disjunção, que pode ser a simples diferença entre duas pessoas, com suas subjetividades infinitas. Tal disjunção é, na maioria dos casos, a diferença sexual. [...] Em outras palavras, temos no amor um primeiro elemento que é a separação, uma disjunção, uma diferença. Temos um *Dois*. O amor trata, antes de mais nada, de um *Dois*” (BADIOU; TRUONG. *Elogio ao amor*, p. 23.).

³²¹ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 197.

³²² LACAN. *O seminário, livro 8: a transferência*, p. 49.

³²³ Lacan retoma as categorias modais de Aristóteles ao discutir, n’*O seminário, livro 20: mais, ainda*, a função do escrito, a existência de um Outro gozo (fora do Falo) e a impossibilidade da existência da relação sexual. Segundo Lacan, no texto, isto é, naquilo que se inscreve (ou escreve) no aparelho psíquico, teríamos quatro categorias: 1) o possível: *o que para de se escrever*, 2) o necessário: *o que não para de se escrever*, ou seja, aquilo que no sintoma ou na fantasia não cessam de se repetir, de tentar se escrever, 3) o impossível: *o que não para de não se escrever*, aquilo que jamais poderá se escrever (exceto contingencialmente), o que em termos de uma lógica de saber nos remete à relação sexual e ao nome-do-pai na psicose e 4) o contingente: *o que para de não se escrever*, isto é, aquilo que cessa de se repetir para o sujeito. Nessa última

2.6 – Que leitor para Duras?

Fiz livros incompreensíveis e foram lidos.
DURAS

*A leitura seria o gesto do corpo [...] que, com um
mesmo movimento, funda e perverte a sua ordem:
um suplemento interior de perversão.*
BARTHES

*O poema é o amor realizado do desejo que
permaneceu desejo.*
RENÉ CHAR

Que leitor para Duras? Essa é uma pergunta que nos fazemos a partir do caminho traçado até aqui, em razão de três considerações principais. Primeira: se os livros de Marguerite Duras não trazem, conforme observamos, um compromisso com o prazer, com a satisfação, mas, ao contrário, por vezes provocam até grande incômodo e desconforto, por que se manter na leitura de cada livro (e não são poucos!), num passeio interminável pela obra dessa escritora? O que faz com que o leitor persista em sua leitura? Segunda: se temos alguma razão, ao sugerirmos que os livros durasianos seguem a mesma lógica dos quadros de Santa Luzia e Santa Ágata de Zurbarán, ou seja, podem provocar angústia ao exporem, de modo desnudo e “desprovido de arte” (ou com certa “inabilidade estilística”, conforme afirma Kristeva), o objeto do nosso desejo; se para que nos sintamos angustiados, segundo Lacan, conviria que estivéssemos mais pessoalmente implicados, que fôssemos sádicos ou masoquistas, isso não significa que nossa escritora desejaria (para usar o termo barthesiano) leitores perversos? Por último: se a própria escritora chega a afirmar que fez livros incompreensíveis, por que insistiu em sua publicação? Por que, ainda assim, foi lida e reconhecida como escritora? Haveria em Duras, como sugere Blanchot, uma *exigência da obra*?

modalidade, Lacan situa a função fálica: esta não seria da ordem do necessário, mas da ordem do encontro, do acaso. Aqui também poderíamos situar A mulher e a relação sexual, contingencialmente. É interessante notar, porém, que Lacan, nesse seminário, realiza uma transposição – a transposição do *não* –, possível no amor, na poesia. Dito de outra maneira: há o impossível – *não para de não...* –, porém, segundo Lacan, “a inexistência é diferente da negativa”, ou seja, aquilo que é experimentado como inexistência, para o sujeito falante, pode ser vivido, em um tempo de suspensão, em um encontro, como contingente – *para de não...*, momento em que algo particular, infinitamente variável, pode funcionar como suplência, como certa “ilusão” de existência, transformando, por uma transposição de *não*, o contingente em necessário – *não para de se escrever* (LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 197-199.).

Neste ponto, será preciso abandonar a tentativa de neutralidade ou o afastamento estratégico do objeto para a construção científica e me colocar, subjetivamente, na condição de leitora das obras durasianas. Não há como recuar, fui afetada. Porém, fui afetada da forma como definida por Felman, através do conceito de *leitura autobiográfica*, que mais se aproximaria de uma leitura feminina. Para essa teórica, a história de uma mulher só poderia ser apreendida *indiretamente*, pela via da narração da história de uma outra mulher. Portanto, “ler autobiograficamente é [seria] uma atividade e uma performance muito mais complexa do que o mero projeto – e a mera tendência estilística – de ‘tomar como pessoal’”³²⁴. Ou seja, ler *autobiográfica ou femininamente*, seria uma forma de possibilitar a construção de uma história que é também a minha, a partir da minha leitura. Seria colocar-me como destinatária de uma história outra, que só se converte em história porque há leitoras, há endereçamento, porque algo foi contado (escrito) por uma mulher e é escutado (lido) por outra mulher. Mesmo que o objetivo final seja a construção de uma hipótese que valha para grande parte dos leitores de sua obra, só é possível iniciar esse trabalho a partir do campo pessoal e, definitivamente, subjetivo.

Assim, partindo do ponto de vista da leitora que sou, elejo alguns caminhos para tentar responder às perguntas colocadas. Para a primeira consideração, convoco Barthes e suas formulações, bem como os admitidos impasses³²⁵, sobre o *texto de prazer* e *texto de gozo*. Barthes estabelece que,

texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, 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 linguagem³²⁶.

Sabemos, pelo próprio Barthes, que esse não é um limite facilmente estabelecido, porque o texto mesmo se recusa a uma classificação estável, impermeável,

³²⁴ FELMAN. *What does a woman want?*, p. 13.

³²⁵ Como afirma Barthes no início de sua formulação acerca das diferenças entre textos de prazer e gozo: “terminologicamente isso ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.” (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 8.)

³²⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20-21.

definitiva. Acrescentemos a isso o já ensinado pela psicanálise, que o gozo não exclui o prazer, o primeiro não se limita ao segundo: o gozo inclui o prazer, mas não para nele, ultrapassa-o, seguindo até o desprazer, a dor, a mais além do princípio do prazer.

Entre o prazer, o gozo e o mais além, desenha-se outro corpo, vazado, é verdade, obscuro, que traça uma geografia própria nos (des)caminhos da letra. Refiro-me, pois, ao feminino e seu gozo como *nãotodo*, como aquele que se realiza na falta (do corpo, do sentido, da linguagem...), que, em sua incompletude, encontra a possibilidade de ir além. Esse gozo *nãotodo*, mobilizado em uma *escrita feminina*, engendra o nascimento de outro leitor, de outra leitura, de uma *nãotoda leitura, uma leitura feminina*, que ressoa, que admite que o traçado da letra é aberto, é abismo, é arrebatador, no sentido durasiano do termo.

Nesse homem que ultrapassa os limites do prazer e atinge um gozo para além da palavra, encontramos o leitor durasiano (apenas alguns, é preciso que se diga.). O leitor que insiste na leitura, por acreditar que encontrará algo sobre o eu da escritora ou algo que proponha certa redenção ou sublimação das tragicidades da vida, precisa abandonar esse desejo para não abandonar a leitura. Afinal, encontrar esse “eu/autor” poderia significar ser aprisionado pela teia do livro, tornar-se cúmplice em seus prazeres ou suas dores e, ali, manter-se cativo. Assim, também, a leitura se interromperia. Para o leitor de Duras, é preciso ir além. É preciso aliviar o texto de seu autor, como diria Blanchot. É preciso entregar-se ao neutro e apenas se deixar levar pelo desejo do texto (desejo sempre impossível), por seu movimento, dispondo-se a seguir uma direção em que seja possível perder-se, tal como o texto. Esse leitor (*feminino*) suporta o gozo (que não exclui certo prazer suplementar) na falta que o texto coloca, aceita-se nesse lugar em que o sentido o abandona. Sabe-se sozinho, bordeja o abismo, o buraco, a “palavra-buraco” o atrai. É, pois, a partir dessa falta que o leitor se abre à escrita. Só assim é possível continuar. Só assim ele é definitiva e permanentemente capturado pela obra. Afinal, é isso que, segundo Barthes, aciona o desejo da leitura:

a leitura é condutora do Desejo de escrever [...] 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 *ama-me* presente em toda escrita. [...] Nessa perspectiva, a leitura é verdadeiramente uma produção: não de imagens interiores, de

projeções, de fantasmas, mas à letra, de trabalho [...] cada leitura valendo pela escrita que engendra, até o infinito³²⁷.

O leitor durasiano, o que persiste em uma *nãotoda leitura*, é aquele que não tem horror ao vazio, ao contrário, flerta com ele, pois ali reside a possibilidade de seu nascimento. Segundo Blanchot, “a leitura nasce, portanto, nesse momento em que o ‘vazio’ que, no decurso da gênese da obra, marcava seu inacabamento, mas também marcava a intimidade de sua progressão”³²⁸. Ora, quanto mais a obra retorna sobre seu ponto de origem, aquele ponto fugidio que a relança abismaticamente ao primeiro traço, ao desejo primeiro, ao vazio que o funda, maior a potência do leitor, maior sua intimidade com a experiência real da criação.

Portanto, Duras mantém aberto o espaço de leitura, que é também o espaço da escritura. Ela convoca o leitor como mão invisível que escreve, como recriador de seu texto, como aquele que possibilitará transpor o inacabamento estrutural da obra em realização final. Ela convoca o leitor, pois sabe, como Blanchot, que apenas ele (o leitor) pode afirmar “a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais”³²⁹. Se o leitor insiste e persiste em seu caminho pela obra é porque, mesmo afetado, imerso em uma zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, sentiu-se acolhido, reconhecido e implicado na “violência aberta que é a obra”³³⁰.

Reconhecendo-se íntimo dessa violência, afeito e submetido à força de um desejo que nos atira frequente e insistentemente ao vazio abismático do texto, que nos abre à dor, à angústia, ao arrebatamento, ao medo, isso nos faria perversos? Precisaríamos, então, ser leitores estruturalmente perversos – o que significa afirmar a existência do Outro e se colocar como seu objeto – e estarmos pessoalmente implicados na obra para que ela nos provocasse angústia ou arrebatamento? Ao contrário do que propõe Lacan acerca de Santa Ágata e Santa Luzia, não nos parece ser este o caso do leitor durasiano. Conforme observamos anteriormente, a leitura de Duras possibilita arrebatamento do leitor mais experimentado, ou provocar angústia capaz de manter o sujeito cativo. Ou seja, efeitos que só se realizam em um leitor subjetivamente implicado com a leitura.

³²⁷ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 36.

³²⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 218.

³²⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 210.

³³⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213.

Para tentar entender esses efeitos, retomemos, inicialmente, a leitura de Freud e seu masoquismo originário. Esse masoquismo não pressupõe a estrutura, uma vez que faz parte do percurso de todos os seres humanos falantes, pois se trata “da fase primária da ação do significante sobre o organismo”³³¹. Ou seja, a partir do momento em que o ser é introduzido na linguagem, o significante mortifica o corpo (não sem um componente de excitação sexual) e o sujeito se perde, aliena-se no Outro. Nessa alienação, o sujeito é tomado por “objeto” para o gozo do Outro, daí o masoquismo dito originário. Ora, todo esse circuito pulsional se dá porque a linguagem nos fura, destitui-nos do nosso ser para nos constituir em um espaço virtual chamado Outro (língua). Portanto, o sujeito não se encontra onde acredita estar, no lugar do Eu, mas sim no lugar de objeto *a*, resto pulsional.

Para Julia Kristeva, a escrita de Marguerite Duras convocaria o leitor a certo “confronto com o nada”, proposto por Valèry, que remete à “desordem no estado perfeito”, a um excesso tão grande de energia represada que chegaria à invisibilidade, dada a impossibilidade de o olho humano assimilar tal visão. Esse confronto com o nada se revelaria no “mal estar psíquico do indivíduo devido aos choques secretos da biologia, da família, dos outros”³³², lidos nos textos durasianos. E, ainda, no silêncio que propaga a dor, que, na repetição infinita e superfeita (de tanto ser refeita) dos textos, acaba por proliferar e nos contaminar com certa “doença da morte”. Entendamos, a doença da morte não seria da morte do sujeito, nem mesmo do desejo, mas a morte como “mais além”, “como ruptura necessária para o surgimento de algo novo”³³³, como o inesperado, o contingente.

O que seria esse nada, senão um outro nome do objeto *a*, aquele objeto que presentifica a falta, o furo, a ausência? Aquele objeto que, por seu excesso, não pode ser completamente traduzido e resta num campo de impossível acesso, somente sentido como gozo do corpo, angústia, intraduzível? É para lá que a escrita de Duras nos lança a nós, leitores, para esse lugar vazio onde supostamente o objeto estaria. Mas o que encontramos é o sujeito (e o desejo) em sua falta-a-ser, em sua inconsistência. Assim, quando nos confrontamos com esse lugar vazio, o que surge é a angústia, o arrebatamento, não aqueles suscitados por ocuparmos o “lugar de” objeto (como na perversão), mas por ocuparmos, justamente, o lugar da falta, do nada que é esse objeto.

³³¹ VIDAL. *Masoquismo originário: ser de objeto e semblante*, p. 139.

³³² KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 204.

³³³ PAULA. *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*, p. 145.

Na vacuidade a que somos lançados, a qual chamamos, com Barthes, de desejo do *scriptor-leitor*, procuramos, de livro em livro, pelo objeto perdido que somos nós.

Se todos esses efeitos são experienciados pelos leitores ao se arriscarem pela obra durasiana, o que encontraríamos do lado da escritora que sustentaria essa escrita, essa obra que ultrapassa a simples representação e atinge o corpo? Uma coisa sabemos pelas palavras da própria Duras: “Alguns escritores são apavorados. Têm medo de escrever. O que contou no meu caso foi talvez eu nunca ter tido medo desse medo.”³³⁴ A escrita nunca a apavorou, por mais perigosa que se afirmasse em alguns momentos. Desse lugar ela nunca teve medo. Essa foi sua salvação, caso contrário, soçobriria diante de tamanha *exigência*. Foi a ausência desse medo o que lhe possibilitou perder-se nesse lugar “onde nada pode[ria] ser feito das palavras”³³⁵, exceto acolhê-las enquanto objetos pulsantes, enquanto silêncio intransponível, enquanto limite. Para Duras, a escrita nunca foi uma escolha, por mais que se quisesse escritora desde a mais tenra idade. Para ela, a escrita era uma *exigência*, tal qual a descrita por Blanchot como *exigência da obra*³³⁶: uma necessidade, uma força que a atraía “para fora do mundo” e da qual não conseguia desviar-se, desembaraçar-se. Segundo Duras, assim como para Blanchot,

[...] o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva. A pessoa se vê obrigada a se colocar a seu serviço. É impossível escapar de um livro, antes que ele esteja afinal escrito – ou seja, sozinho e livre de você que o escreveu. É tão insuportável quanto um crime³³⁷.

Portanto, a obra se quer escrita a despeito daquele que a escreve. Atender ao seu chamado, à sua *exigência*, “é tão só o ar que se deve respirar, o vazio sobre o qual se paira, a usura do dia onde se tornam invisíveis os rostos que se preferem”³³⁸, já diria

³³⁴ DURAS. *Escrever*, p. 33.

³³⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 48.

³³⁶ Para Blanchot, a escrita para alguns autores estaria além de qualquer desejo consciente e controlável. Ela viria como uma força, uma exigência, uma pressão que exige que ele escreva. Ao mesmo tempo que não se trata de uma obrigação, posto que é sem conteúdo, não deixa ao escritor outra escolha senão escrever, senão se oferecer ao risco que é sua própria experiência. Segundo Blanchot, “escrever, eles não o desejam, a glória é-lhes vã, a imortalidade das obras desagradá-lhes, as obrigações do dever são-lhes estranhas. Viver na paixão feliz dos seres, eis o que eles preferem – mas de suas preferências ele não se dá conta, e são postos à margem, impelidos para a solidão essencial de que só se desprendem escrevendo um pouco” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 51.). A essa escrita que não cessa, a essa exigência infinita chamou *exigência da obra*.

³³⁷ DURAS. *Escrever*, p. 21-22.

³³⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 52.

Blanchot. Perder-se pela escrita, abandonar-se ao vazio instaurado quando o “eu” abandona sua morada, foi também sua salvação. Pois lá, onde o desespero é o sentimento simétrico e correspondente à maior esperança, onde a solidão e o silêncio se fazem essenciais, lá onde o autor se “expõe perigosamente à pressão que exige que ela escreva”³³⁹, é também o lugar possível de se proteger dela (a escrita, a obra). Conforme explica Blanchot, a obra, ao mesmo tempo em que arrasta o autor para *fora* do mundo, para um lugar onde perca toda sua natureza, ela o protege, pois “doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe um silêncio”³⁴⁰. A obra, então, faz-se abismo e anteparo, é borda da qual não se perde nunca a dimensão da queda.

Duras não se quis escritora, a escrita fez dela escritora. Talvez muito mais fácil teria sido atender aos apelos maternos e resignar-se a dele se tornar um objeto. Sabemos que, como única filha de uma família de mais dois irmãos e uma mãe, que, quando jovem, tivera “apetites de poder e comando nunca satisfeitos”³⁴¹, seu destino nunca fora a escrita. Ao contrário, a mãe nunca a quis escritora. Portanto, a escrita se impôs praticamente como uma ruptura, um corte (paterno?) com a mãe. Aqueles que se mantiveram sob a teia do desejo materno foram irrecuperáveis: o irmão mais novo foi morto precocemente e o mais velho – tesouro materno – abandonou-se à marginalidade. Duras, não fosse a escrita, teria sido “uma alcóolatra incurável”³⁴².

Duras, como artesã de si mesma, conforme definido por Lacan, soube, “pela conjugação de dois significantes, produzir o objeto *a*”³⁴³, ou seja, atingir o Real, o impossível, pela via do símbolo, da escrita, e construir para si um *sinthoma*, um nome que carregasse aquilo que de mais singular poderíamos encontrar no indivíduo.

É curioso notar que essa construção só foi possível pelo percurso por terras paternas. Foi nas terras em que o pai se encontrava morto e enterrado que Marguerite encontrou seu nome, seu destino: Duras. Foi pela via de um pai inexistente, morto, de um nome do pai forjado, que Duras recuperou o homem, o nome, o pai e a possibilidade de se ver “Duras”, de inscrever-se na cultura, na posteridade. Mas também, há que se dizer, pela contingência de dois ou três encontros: um com Raymond Queneau, que a

³³⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 48.

³⁴⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 49.

³⁴¹ DURAS. *Dias inteiros nas árvores*, p. 16.

³⁴² DURAS. *Escrever*, p. 21.

³⁴³ LACAN apud MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 256.

nomeou pela primeira vez escritora, quando, trazendo a possibilidade de enlaçamento com a escrita pela via da publicação – que, literalmente, inscrevia seu nome em um livro –, dava-lhe algo onde se ver, onde se identificar. Segundo a escritora, estas foram as palavras do homem (editor): “não faça mais nada a não ser isso, escrever”³⁴⁴. Outro foi o encontro com o analista que, ao se recusar a ocupar o lugar que só poderia ser da escrita, com os dizeres “a senhora não tem nada o que fazer aqui, continue escrevendo”, permitiu que Duras atingisse o que melhor se poderia alcançar de uma análise em seu fim, isto é, saber lidar com o gozo que se retira de sua pura relação com a língua. E a terceira contingência: o encontro com Lacan. Esse, talvez, menos decisivo, mas, certamente, bastante importante, pois viria inscrevê-la em um discurso, o da psicanálise, e também afirmar os efeitos de sua escrita e de seu saber-fazer (*savoir-faire*) com a linguagem.

Com Lacan, podemos pensar o fato de Marguerite Duras ter-se proposto a publicar sua obra em vida – diferentemente de inúmeros outros que deixaram para que outros o fizessem após sua morte –, mesmo acreditando ser incompreensível ou ilegível, em alguns momentos, foi um aspecto fundamental para seu enlaçamento à cultura, para sua apropriação do nome-do-pai (forjado pela escrita) e a consequente manutenção da vida, mesmo que, por vezes, esse artifício claudicasse.

Duras não visava, como Joyce, ser estudada, decifrada, ou restituir certa ligação imaginária e enganosa entre significante e significado, mas contar, recontar e construir eternamente sua história. Ela, aí sim, como Joyce, não escrevia como produto de suas fantasias ou devaneios. Ao contrário: sua reescrita era tão intensa e sobrefeita que chegou a tangenciar o desnudamento, o desvelamento, a retirada da fantasia, da realidade, ao se fazer apenas a partir do Real, da letra. Parece-nos que, para nossa escritora, escrever e publicar foram uma feliz contingência, uma maneira de operar um corte, fazendo-o funcionar e, assim, conseguir, por meio das bordaduras em torno do vazio em que o sujeito se apresenta, remontá-lo a seu bel prazer, ou melhor, para seu próprio gozo.

³⁴⁴ DURAS. *Escrever*, p. 15.

Capítulo III – O feminino em ponto de letra

Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra a vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.
DURAS

O universo durasiano é marcadamente repleto de mulheres. Elas são sempre figuras centrais, mesmo quando ausentes ou em sua ausência. As mulheres de Duras portam algo que escapa aos homens, que é subtraído deles. São elas que despertam a curiosidade, que provocam arrebatamentos, que mobilizam o desejo de ler, de saber dos leitores. Elas são a alma do texto – não sendo, portanto, sem razão a dificuldade em desfazer o equívoco de certas teóricas francesas que tomaram nossa escritora por feminista. Mas são também o desconhecido, o incômodo, o estranho, apesar de evocarem certa familiaridade. Segundo Freud, em seu texto “O estranho”:

Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Este lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *heim* de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz ‘O amor é a saudade da casa’³⁴⁵.

São as mulheres que portam *o estranho* que chamamos de feminino, de *Outro sexo*, de *Outro gozo*, que nos transportam para além dos limites da língua, que recheiam as páginas durasianas. Um feminino acessível a todos aqueles que, ao se submeterem à castração, conseguem preservar um lugar vazio, um lugar *não-todo* significado pelo falo.

Se às mulheres, tradicionalmente, os romances reservam o lugar de leveza, de cuidado, de mãe, de *causa de desejo*, no contexto durasiano elas fazem aparecer algo que talvez preferíssemos deixar sob o véu da beleza, do semblante, da máscara. Porém, o que se desvela pela leitura é a dureza. Ao invés de leveza, surge o peso, de cuidado,

³⁴⁵ FREUD. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII, p. 305.

encontramos a dor, da mãe, a devastação, da *causa de desejo*, o resto, no lugar do semblante, o feminino, o vazio.

Se, para diversos homens, escritores ou teóricos, os terrenos do feminino restam enigmáticos – especialmente por não quererem ver aquilo que está diante de seus olhos –, Duras nos atenta para algumas de suas facetas obscuras, obscenas, reservadas às sombras, às margens, ao exterior da cena. Enquanto muitos preferem ver o feminino recoberto pelas insígnias fálicas, como a mulher *mascarada*³⁴⁶, que seria amada em sua natureza de fetiche, ou, pior, como desdobramento daquele que ama (amor de natureza narcísica), Duras coloca o feminino em seu verdadeiro lugar, aquele de um vazio que convoca um gozo para além das palavras, dos limites, que reside no silêncio, nas elipses, na materialidade das letras.

Portanto, Duras, como artista que é, revela um feminino em ponto de letra, o que quer dizer que não há sentido em suas mulheres nem no universo feminino que elas criam. Elas não querem ser compreendidas, não buscam ser interpretadas, não pretendem fazer existir a complementaridade entre os sexos nem a relação sexual. Ao contrário, estão lá como o impossível, como um poema, como um elemento do que resta sem sentido, do que resiste, no lugar de uma falta. Elas estão lá como escrita, como a presença de uma ausência, como letra – efeito de sentido, mas também furo – e como gozo.

3.1 – O feminino: um corpo?

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo.
GUIMARÃES ROSA

³⁴⁶ Termo cunhado pela psicanalista inglesa Joan Rivière para quem a feminilidade seria em si mesma uma máscara. Ou seja, diante da angústia da castração, de um gozo não tratado pelo significante fálico é que emergiria a mascarada como solução, dando consistência ao ser feminino pela via dos semblantes do feminino sedutor. Portanto, a mascarada seria uma das saídas ao impasse do feminino ao travestir-se de falo, isto é, ao colocar a máscara no lugar do furo do feminino, encarnando o objeto de desejo e causando o desejo do Outro. Para aprofundar esse tema, sugerimos o artigo de RIVIÈRE. Womanliness as a masquerade. In: *The inner world and Joan Rivière*, p. 90-102.

Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois [...] por sua essência ela não é toda.
LACAN

Para falarmos do feminino, é necessário fazer uma distinção: o feminino não é necessariamente coincidente com a mulher, embora, na maioria dos textos aqui referidos, possamos ler juntos esses dois termos. Ou seja, claro está que não é ao corpo anatômico a que nos referimos quando abordamos o tema do feminino. Então que corpo é esse? Poderíamos falar de um corpo para o feminino? Se ele existe, qual seria sua especificidade em relação àquele chamado de masculino? Não é nosso objetivo desenvolver, aqui, uma teoria sobre o corpo. Logo, abordaremos o corpo apenas na medida em que ele é suporte para nos ajudar a entender o que chamamos de feminino.

Conforme ensina a psicanálise, um corpo, inicialmente, não é experienciado como corpo integrado, mas, sim, como pedaços de corpo, como um corpo despedaçado. Isso porque o corpo é investido por pulsões sexuais que, por serem parciais, não contribuem para a vivência de um corpo unificado. É apenas a partir do estágio do espelho que o sujeito fabrica para si uma imago do corpo próprio, a ser apresentada e ratificada pelo Outro e, com ela, assume uma identidade alienante [eu]. Assim, desde o lugar do Ideal do eu, simbolicamente estabelecido, o sujeito poderá reconhecer-se como um objeto amável, eu ideal, no desejo do Outro.

É no momento mesmo em que o *eu* se instaura e o corpo vai sendo habitado pela linguagem que um outro corpo surge, distinto daquele do organismo biológico. Com a assunção desse corpo que conhecemos especularmente e que chamamos de nosso – Lacan o chamará de *ortopédico*³⁴⁷ –, fica abolida a possibilidade de acesso àquele outro corpo, que nomearemos, com Serge André, um corpo *Outro*, por ser pura alteridade, por ser resto da operação de inserção na língua. Aqui se estabelece um paradoxo: o significante, ao mesmo tempo em que cria o corpo, o interdita. Segundo Serge André,

O corpo é produto da linguagem; o gozo do corpo é um produto da fala. A natureza, em suma, não preexiste à cultura: as células, os átomos, os protídios, os lipídios, estão lá, sem dúvida, antes da linguagem, mas eles não formam *corpo* senão a partir da linguagem, ou seja, a partir do momento em que o significado de um corpo, como entidade, vem se

³⁴⁷ LACAN. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*, p. 96-103.

formular. [...] numa palavra, é o significante que cria o corpo ao mesmo tempo que o interdita³⁴⁸.

Vale lembrar que, para que a imagem do corpo unificado (ortopédico) se forme, é preciso que uma falta venha a se instaurar, que esse corpo não venha a completar o corpo materno, que ele preserve a falta do objeto primordial para sempre perdido, uma vez que sofreu a ação primária e traumática do significante, e que o sujeito consinta com uma perda de gozo. É a essa falta advinda do descompasso, da defasagem existente entre o corpo dito real e aquele simbólico que nomearemos *falo*. Será ele que permitirá à criança dar um sentido ao enigma do gozo materno e assim iniciar a articulação da cadeia significante, na qual os S1 de *lalangue*³⁴⁹ (língua materna que porta um gozo excessivo, ilimitado, ilegível por não carregar sentido) se conectam aos S2 que dão sentido de proibição à linguagem. Logo, o *falo*, enquanto produto da castração (encontro traumático com a língua), engendra o Nome-do-pai: primeira nomeação ao inominável da mulher que há na mãe. É ele que instituirá a proibição e a lei e, desse modo, possibilitará compartilhar as experiências do mundo.

Com a substituição do desejo materno por um nome (metáfora paterna) e a do *falo* pelo órgão, instaura-se o mundo dos semblantes e, com ele, a divisão entre homens e mulheres. Lembremos, pois, a advertência lacaniana que estabelece que a anatomia não é destino, isto é, não é o biológico que definirá qual lado da sexuação o sujeito assumirá. O que definirá um sujeito, situando-o do lado masculino ou feminino, será o modo como o gozo se inscreverá a partir da incidência da castração: se será extraído do corpo, pela via do significante fálico, ou se virá pelo objeto *a*, situado fora do corpo.

³⁴⁸ ANDRÉ. *O que quer uma mulher?*, p. 238.

³⁴⁹ No seu *O seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan propõe o termo *lalangue* para se referir à linguagem utilizada para fins completamente diferentes da comunicação. Para o psicanalista francês, a experiência com o inconsciente mostrou sua natureza de *lalangue*. *Lalangue*, segundo Lacan, “nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos” (LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 190.). *Lalangue* seria, pois, “uma língua tensionada pela ‘função poética’ ” (CAMPOS. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: *Ideias de Lacan*, p. 169-188.), que não se dobra ao sentido, que carrega algo do discurso materno, do gozo da língua. Adotaremos a tradução proposta por Haroldo de Campos de *lalíngua* para evitar confusão com a ausência de linguagem, que poderia ser derivada a partir da utilização do prefixo *a*, que tem sentido de negação no português, e por esta preservar, conforme explica o autor, a correspondência aos verbos “*lalia*, *lalação*, derivados do grego *Láleo* que teriam acepções de ‘fala’, ‘loquacidade’, e também por via do latir *lallare*, verbo onomatopaico, ‘cantar para fazer dormir as crianças [...] e toda uma área semântica que essa aglutinação convoca” (CAMPOS. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: *Ideias de Lacan*, p. 184-185.).

Portanto, o que temos é o falo como significante único para interpretar nossa relação com o real do sexo e do corpo; daí o célebre e controverso aforismo lacaniano “A mulher não existe” e seu desdobramento em “não há relação sexual”. Desde Freud, já se sabia que, para o inconsciente, só existia o sexo fálico. Sendo assim, tanto o menino – e sua relação com o *ter* o falo, a partir da confusão pênis = falo – quanto a menina – cuja falta do órgão a leva a uma relação de querer *Ser* o falo – teriam que se posicionar quanto a esse significante para interpretar seu corpo e assumir um papel social masculino ou feminino. Então, segundo essa lógica, a mulher não existiria, uma vez que ela seria definida justamente pela ausência: não há nada no inconsciente que defina o que é ser uma mulher, ou, segundo Lacan, à mulher “não lhe falta nada”³⁵⁰. Por conseguinte, temos a impossibilidade da instauração da relação sexual e, em seu lugar, vemos surgir o eterno ato falho, que não cessa de se escrever, que é a tentativa malograda de reunir o sujeito e o Outro como corpo.

Segundo André, o falo “é um significante que vem se inscrever do exterior sobre o corpo. Ele forma, assim, uma tela encobridora ao nosso anseio por gozar do corpo do Outro como tal”³⁵¹, ou seja, é a partir da inscrição do falo que o corpo torna-se interdito, inacessível, e só poderá ser apreendido como alteridade ou – por que não dizer? – como linguagem. Contudo, conforme ensina Lacan, especialmente em seu seminário *Mais, ainda*, a mulher, por trazer o corpo marcado por uma ausência, seria *não-toda* inscrita na ordem fálica. A ela seria reservado, por isso, acesso a um gozo Outro, um gozo suplementar não todo submetido ao falo, ao significante, um gozo que só poderia ser experienciado, porém nada se saberia falar sobre ele.

Por fim, podemos concluir que A mulher (esta que não existe enquanto significante) estaria intimamente articulada ao feminino, que seria o modo de gozo ao qual essa mulher estaria, em parte, submetida. A ela seria, supostamente, reservado acesso ao corpo, enquanto resto na relação significante, como não todo significantizável. A ela caberia gozar do corpo, embora ela nada possa, jamais, revelar sobre isso. Todavia, o fato de A mulher não existir não impede que a condição feminina exista. Ela existe

³⁵⁰ Entendemos por essa frase de Lacan, um tanto enigmática, que A Mulher, por ser *não toda* inserida na ordem fálica, não seria totalmente submetida ao significante, que é justamente o que vem a instituir a falta. Segundo Lacan, “A presença do objeto encontra-se ali, por assim dizer, de quebra. Por quê? Porque essa presença não está ligada à falta do objeto causa do desejo, ao (-φ) a que está ligada no homem.” (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 209.)

³⁵¹ ANDRÉ. *O que quer uma mulher?*, p. 239.

como posição em relação à falta, ao vazio, como um gozo que se situa além, ou aquém daquele prometido pelo falo.

A partir do exposto, somos levados a acreditar que o feminino, assim como a letra, é litoral e, por sua natureza heterogênea, nos permite, por um lado, acesso ao real do corpo, ao objeto corpo, a um gozo Outro – apenas em sua natureza de buraco, de furo, de inacessível ao significante, de ilegibilidade – e, por outro, nega a existência de um corpo (de linguagem), que só seria alcançável pela via fálica e, portanto, não haveria nada que pudesse defini-lo.

Da constituição desse corpo feminino e sua natureza para além do falo, para além do significante, dos efeitos de dessubjetivação aos quais estão sujeitos aqueles que possuem um corpo que experimenta um gozo Outro, encontraremos em Lol um verdadeiro paradigma.

3.2 – O ‘ser-a-três’ de Lol: construindo um corpo

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 buraco³⁵².

O deslumbramento, livro de Marguerite Duras, foi publicado em 1964. Nesse mesmo ano Lacan trabalhava, em seu seminário, os quatro conceitos fundamentais em psicanálise: o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão. Nesse percurso trabalhou a importância do olhar como objeto da pulsão e a constituição do sujeito no campo do Outro. Enquanto ensinava sobre a complexidade desse fenômeno (olhar/visão) que abrange desde a física, e seus desdobramentos pela via da ótica, até os efeitos provocados pelos artistas e sua arte (pintura, literatura), Lacan recebera, pelas mãos de uma de suas alunas, Michèle Montrelay, o texto que, segundo suas próprias palavras, o arrebatara. O livro de Duras o arrebatara por dois motivos: primeiro, por revelar, como artista que lhe desbravava o caminho, aquilo que Lacan vinha ensinando:

³⁵² STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*, p. 49.

“a visão se cinde entre a imagem e o olhar, que o primeiro modelo do olhar é a mancha de onde deriva o radar, que o corte do olho oferece à extensão”³⁵³. E, segundo, por lhe mostrar que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente”³⁵⁴, ou seja, que Duras escrevia algo sobre o qual ela nada sabia. Assim, em 1965, ano do seminário sobre o objeto na psicanálise, cujo interesse se centrava na fantasia e no objeto-olhar, Lacan lhe rendeu uma “homenagem pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, que a inscreveu para sempre no campo de pesquisa da psicanálise.

Para além das possibilidades de leitura do texto de Duras, ou do artigo de Lacan, retemos a dimensão da constituição de um corpo que podemos tomar como homólogo ao feminino. No artigo de Lacan, tanto quanto no romance de Duras, trata-se da abordagem de um corpo como objeto puro, sem a mediação do olhar, sem o véu de uma imagem o recobrando, e um conseqüente processo de dessubjetivação a partir de uma vivência de Gozo Outro.

A primeira cena de *O deslumbramento*, da qual “o romance inteiro não passará de uma lembrança”³⁵⁵, mostra o *arrebatamento* de Lol para fora de si mesma ao presenciar o rapto de seu noivo, no baile de seu noivado, por uma figura esguia, bela, recoberta por um vestido negro – Anne Marie Stretter –, que só precisou aparecer subitamente. O novo casal dança a noite inteira, fundido sob o olhar fascinado de Lol, atrás de um vaso, ao lado de sua amiga de infância, Tatiana Karl. Ao final do baile, quando o casal abandona o salão, Lol desfere um grito e desfalece, amparada pela mãe.

Nesta espécie de “pseudocena”, segundo Éric Laurent, Lol vive uma experiência de despersonalização, ficando aprisionada fora de seu próprio corpo, no

³⁵³ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 202. Vale ressaltar que, em um interessante ensaio de Flávia Trocoli, ela põe em questão a assertividade da fala lacaniana, pontuando que “da memória de Lol, não há vestígios. Não há interpretação. Talvez do que pudéssemos dar testemunho aqui é que do lado da mulher o que há é disjunção entre a prática da letra e o uso do inconsciente” (TROCOLI. *No jogo do amor tu te perdes: os contornos da escrita de Lol V. Stein.*). Penso ser pertinente sua observação, uma vez que se refere a Lol V. Stein, isto é, àquela que poderíamos tomar como A mulher, que é pura extravagância, ausência, o que não desabona, de nenhuma maneira, o pontuado por Lacan a respeito da autora da obra: Marguerite Duras, para quem a prática da letra converge com o uso do inconsciente. Mesmo que Duras revele não saber de onde lhe surgiu Lol, algo do seu saber foi transmitido, veiculado, pelo texto que se fez certo paradigma no campo da psicanálise.

³⁵⁴ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 200.

³⁵⁵ LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo deslumbramento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*, p. 199.

abismo de S(A/), da falta de um significante no Outro³⁵⁶. É Duras quem melhor define esse encontro abismático com a falta do Outro:

[...] se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra buraco [...]. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne³⁵⁷.

Ainda segundo Laurent, no momento da vivência desse primeiro ternário, Lol será desposuída de seu corpo, que será substituído pelo “indizível da nudez do corpo de outra mulher”³⁵⁸:

O corpo longo e magro da outra mulher estaria aparecendo pouco a pouco. E em progressão rigorosamente paralela e inversa, Lol teria sido substituída por ela junto ao homem de T. Beach. Substituída por aquela mulher, menos no fôlego. Lol conserva esse fôlego: à medida que o corpo da mulher aparece a esse homem, o seu apaga-se, apaga-se, volúpia, do mundo³⁵⁹.

Deparamo-nos, a partir da narrativa de Marguerite Duras, com um corpo que deixa de ser revestido pela linguagem – que falta – e pela fantasia que localizaria um sujeito – cujo índice é o vestido negro –, surgindo em estado de objeto puro, de pequeno *a*, de *unheimlich*, causando o arrebatamento. Desinvestida do olhar do Outro (que inscreve o desejo), continente de um corpo, conforme vimos no estádio do espelho, Lol precisará reencontrá-lo no exterior, para que novamente possa construir as bordas (L) para seu vazio (O): seu corpo (L – de letras?).

Após a cena do baile, Lol permanecerá dez anos em condição de isolamento, de autômato. Encontrará um marido, tornar-se-á mãe, mudará de cidade, mas permanecerá em sua ausência, em uma vida de pura imitação. “Lol imitava, mas quem? Os outros, todos os outros, o maior número possível de outras pessoas”³⁶⁰. Em sua casa, “a arrumação dos quartos, da sala, era a réplica fiel daquelas das vitrines de loja; a do

³⁵⁶ Cf. LAURENT. Um sofisma do amor cortês. In: *A psicanálise e a escolha das mulheres*.

³⁵⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

³⁵⁸ LAURENT. Um sofisma do amor cortês. In: *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 155.

³⁵⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 36.

³⁶⁰ DURAS. *O deslumbramento*, p. 24.

jardim, de que Lol se ocupava, daquela dos outros jardins de U. Bridge”³⁶¹. Após um período de estabilidade, ao retornar para a cidade, T. Beach, encontrará o casal de amantes, Jacques Hold e Tatiana Karl, e, com eles, inventará seu ser-a-três, recuperando o olhar que fora perdido – suas bordas – e tecendo para si, em uma montagem frágil, um corpo que barra os avanços do gozo.

Lol seguirá o casal em seus encontros, assistindo, do campo de centeio, através da moldura da janela, à cena do enlaçamento amoroso entre os dois amantes: Tatiana – nua sob os cabelos negros – e Jacques Hold. Nesse segundo ternário, repetição do primeiro, Lol se realizará como fantasia, construindo para si um invólucro, uma moldura, para conter a dispersão pulsional, o gozo Outro no qual se encontra. Lol não *terá um corpo* – como diríamos nós, atados às nossas fantasias –, Lol, do seu lugar de pura vacuidade, acessará (será) um corpo, êtimo, e assim realizará a fantasia, promovendo o enlaçamento dos três registros: real, simbólico e imaginário.

Em outras palavras, diferentemente do estádio do espelho cuja relação do sujeito com seu corpo se fundamenta em uma identificação narcísica, Lol carece dessa identificação, desse corpo de desejo, e o encontrará na mulher fora de si, no desvelamento da nudez de Tatiana – “nua, sob os cabelos negros” –, pelo olhar desejan-te de Jacques Hold. No *ser-a-três* constituído por Lol, ela se situará como o terceiro termo destacado por Lacan em sua *Lógica da fantasia*: o objeto olhar. Lol será a mancha no espetáculo, enquanto Jacques Hold encarnará o primeiro termo, o “eu penso” – lugar do sujeito –, e Tatiana Karl ocupará o lugar do “eu sou”, “a consciência de ser o objeto de gozo”³⁶².

Do seu lugar de objeto, Lol monta, cuidadosamente, com a ajuda de Jacques Hold, a fantasia, de modo que, permanecendo fora da cena, Lol possibilita que a cena se constitua, emoldurada pela janela da realidade. Lol é a própria subtração, ausência necessária que organiza o campo do que vemos, ou seja, ela é, em sua estrutura, dejetivo fundamental do sujeito, pedaço de carne impossível de subjetivar, A mulher, o vazio: L(o)L. Lol é o arrebatamento, figura do gozo feminino, mas que, em sua montagem de uma “estática da fantasia”³⁶³, nas palavras de Éric Laurent, inventa-se como letra no corpo de outra mulher – “nua, sob os cabelos negros” – e, assim, faz suplência, cria uma borda que servirá de barragem para o gozo excessivo que a invade.

³⁶¹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 24.

³⁶² LAURENT. Um sofisma do amor cortês. In: *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 159.

³⁶³ LAURENT. Um sofisma do amor cortês. In: *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 156.

O mais surpreendente que temos no ser-a-três de Lol é que, com ele, Duras desvela uma experiência extrema do feminino, de um gozo *nãotodo* limitado pela função fálica. Ela nos ensina a “contar até três e localizar o gozo”³⁶⁴, isto é, a não ficarmos imersos, perdidos, na cena especular. Ela nos mostra, através de sua montagem de letras, o momento exato da constituição de um corpo, não de qualquer um, mas do corpo feminino, marcado pela plena vacuidade, esse que não tem nome, que é *nãotodo* significantizável. Duras revela o feminino em “ponto de letra”, ou seja, aquele que, por sua natureza heterogênea, de um lado sulca o real, apresenta o gozo e, por outro, é semblante e só por isso conseguimos acessá-lo.

Por fim, podemos dizer que à feminilidade, fundada na privação, “está dada a condição de inventar algo nesse vazio: trançar e tecer”³⁶⁵. E, por que não dizer, escrever.

3.3 – A mulher, o feminino, a letra

Exatamente como a carta/letra roubada, qual um imenso corpo de mulher, no espaço do gabinete do ministro quando ali entra Dupin.
LACAN

Falar sobre a mulher, sobre o feminino, em Duras, convoca imediatamente a relação existente entre a escrita e a letra, especialmente na acepção lacaniana desses conceitos.

Duras parece fazer equivaler escrita e mulher, escrita e feminino, de modo que poderíamos derivar dessa articulação que a escrita é sempre feminina, mas não no ponto de ter sido feita por uma mulher. A escrita seria feminina em sua estrutura, em seu corpo de letras: obscura, enigmática, indecifrável e esburacada. Segundo Duras, “talvez só as mulheres escrevam”³⁶⁶.

Assim como Lacan propõe, em seu seminário sobre *A carta roubada*³⁶⁷, que a carta/letra teria um efeito feminizante, à medida que aquele que a possui precisa colocar-se em uma posição feminina, pois seria “[...] como se, por convenção natural do significante, essa fosse uma fase pela qual ele tivesse que passar”³⁶⁸, podemos propor,

³⁶⁴ LAURENT. Um sofisma do amor cortês. In: *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 153.

³⁶⁵ PORTUGAL. Cherchez la femme: o significante desobediente. In: *Griphos psicanálise*, p. 66.

³⁶⁶ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 38.

³⁶⁷ LACAN. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: *Escritos*.

³⁶⁸ LACAN. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: *Escritos*, p. 39.

com Duras, que a escrita seria feminina³⁶⁹, não no sentido de tentar nomear ou escrever o gozo feminino, pois sabemos, que este não cessa de não se escrever. Para Duras, tanto a mulher (ou o feminino) quanto a escrita são fugidias, escapam, são impossíveis de se escrever, mas se escrevem: contingencialmente.

Portanto, em Duras, a escrita e o feminino (ou a mulher) se aproximariam a partir de alguns atratores que seguem certa lógica não fálica, isto é, a lógica do *nãotodo*. Ora, enquanto a lógica fálica seria a da totalização que se constitui pela exceção, ou seja, uma exceção que nega a totalização integralmente, o que significa que sempre faltará um significante para que haja universo de discurso; a lógica do *nãotodo* seria a da incompletude, do feminino. Logo, para além da questão da falta, estaria o ilimitável, o impossível. Ou, em outras palavras, a lógica do *nãotodo* “designa algo mais frouxo que fluido, um ata e desata que nunca se deixa amarrar inteiramente”³⁷⁰.

Entre os atratores que seguem essa lógica, temos:

3.3.1 – A palavra-ausente

“Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas”³⁷¹.

Nesse atrator, encontram-se condensados o feminino – com seu impossível, indecifrável – e a escrita, sempre escavada, faltosa, esburacada. Ele aparece, no livro *O deslumbramento*, no grito mudo da heroína, quando arrebatada. Lol, mulher e letra, palavra/corpo com um buraco no meio (o). Lol, um outro nome para a *palavra-ausente*.

Segundo Roland Barthes, *ausente* já designaria, de certa maneira, o discurso do feminino: “É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as tecelãs, as ‘chansons de toile’, dizem ao tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao

³⁶⁹ Maria Josefina Fuentes, em sua tese de doutoramento (FUENTES. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino.*) refuta a hipótese de uma escrita feminina. No entanto, por escrita feminina ela entenderá uma forma de tentar nomear o gozo, de tentar nomear o feminino. Não é isso que propomos aqui. Ao contrário, a escrita feminina designaria aquilo que é impossível de nomear, senão contingencialmente. Seria o próprio furo, o vazio, a escrita com a letra. Assim como o Real seria aquilo que não tem representação, a escrita feminina diz de uma escrita que escava, que faz furos, que se tece em torno de um buraco. A esse respeito, ver BRANCO. *A traição de Penélope*.

³⁷⁰ HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 38-39.

³⁷¹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas)”³⁷². Logo, a palavra-ausente seria aquela que poderia dizer do feminino mas, por ser furo, ausência, *nãopalavra*, não diz, silencia. Grito mudo, buraco.

3.3.2 – A escrita (o feminino): não cessa de não se escrever

“[...] todas as noites, desde que cheguei a este hotel, estou prestes a começar... não escrevo... não escreverei nunca... sim, cada noite muda aquilo que escreveria se escrevesse”³⁷³.

“[...] com que força isso se impõe por vezes, não escrever”³⁷⁴.

A escrita, em Duras, é eternamente repetida, como se a insistência pelo impossível pudesse levar à contingência dessa escrita. *Escreve-se todas as noites, mas não se escreve nunca*, exceto contingencialmente. A escrita vai sendo criada e destruída em um só movimento, sistematicamente, pois há a recusa de “toda e qualquer institucionalização, de um porto seguro, de um caminho previamente trilhável”³⁷⁵. Portanto, é impossível deixar de escutar, na *escrita* durasiana, sua conexão íntima com o enigmático do gozo feminino, com a Mulher, *que não cessa de não se inscrever*. As mulheres e seu gozo, assim como a escrita, proliferam-se no texto durasiano, mas guardam sempre seu silêncio, seu impossível, escapam a qualquer tentativa de aprisionamento.

3.3.3 – O desconhecido

“A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe de que se vai escrever. E em total lucidez”³⁷⁶.

Tal como Duras se refere à escrita como o *desconhecido*, ela constrói, em seu texto, mulheres que não se dão a conhecer, que são incapturáveis, incompreensíveis, inigualáveis. Lol, Anne Marie Stretter, Alissa, a louca Bonza, entre outros

³⁷² BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 53.

³⁷³ DURAS. *Destruir – diz ela*, p. 33.

³⁷⁴ DURAS. *Destruir – diz ela*, p. 41.

³⁷⁵ ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, p. 214

³⁷⁶ DURAS. *Escrever*, p. 47.

desdobramentos de Duras, podem ser lidas como esse universo *desconhecido*, enigmático, errante, como a própria escrita.

Como a escrita, o feminino, universo desconhecido, se faz no percurso, na travessia. “Não se nasce mulher, torna-se”³⁷⁷ já dizia o emblema do feminismo na primeira metade do século XX. Lacan, em sua radicalidade, afirmava que “A mulher não existe”, o que significava dizer que “tornar-se mulher é a escolha forçada de uma particularidade”³⁷⁸, um modo pelo qual o gozo afeta o corpo feminino, sem um órgão específico que responda por isso. Assim, o feminino, tanto quanto a escrita, é sempre marcado pelo errático, desconhecido, irredutível e particular. A escrita, a mulher e o feminino, portanto, se equivalem sob o abrigo dessa palavra, desse atrator, do *desconhecido*.

3.3.4 – A verdade insuportável

Aos amantes, as mulheres não devem mostrar os livros que estão escrevendo. Tão logo terminava um capítulo, eu o escondia. A coisa era tão verdadeira, no que me toca, que eu me pergunto como é possível ser de outro modo quando se é mulher e se tem um marido ou amante³⁷⁹.

“Os homens não suportam isso: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos”³⁸⁰.

Sob este atrator, podemos entrever que aquilo que, da escrita, apavora os homens está intimamente relacionado ao feminino, à mulher. Embora Duras não nomeie essa *verdade insuportável*, ao associar a escrita à mulher, parece-nos que ela se refere a um tipo particular de escrita feita pelas mulheres, uma escrita feminina. Essa escrita, que porta uma *verdade insuportável, cruel para com os homens*, seria aquela sulcada, *escavada em seu centro*, que deixaria à mostra o buraco da letra, do feminino. Marcada por certa ilegibilidade, essa escrita só seria possível de ser lida a partir de outra lógica, daquela que escapa ao sentido, à universalização, à inequívocidade: à lógica do *nãotodo*. Portanto, os homens, habituados a verem o mundo apenas sob a lógica fálica, sob a lógica dos objetos, do *logos*, quando se deparam com uma outra lógica, aquela

³⁷⁷ Frase emblemática do feminismo de Simone de Beauvoir. BEAUVOIR. *El segundo sexo*, p. 207.

³⁷⁸ LAURENT. *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 9.

³⁷⁹ DURAS. *Escrever*, p. 15-16.

³⁸⁰ DURAS. *Escrever*, p. 17.

instaurada pela escrita, pelo feminino, não suportam, angustiam-se. É no lugar da angústia que encontramos, por exemplo, Jacques Hold, que tenta amarrar, prender (*hold*), compreender Lol, mas, o fio, há muito, está solto. Então, enquanto algumas mulheres se disfarçam de mascaradas e colocam-se na posição de objeto, de fetiche para o homem, outras optam por esconder aquilo que as desvela: sua escrita.

Enfim, falar sobre Duras é também falar sobre a mulher, o feminino e a letra. Nos trechos citados, lemos não apenas a escrita, a letra ou a mulher, mas também aquela que escreve e vai deixando marcado o seu traçado: a mulher escrita³⁸¹. Duras não recuará jamais diante da escrita, sempre se colocará de alguma maneira em seus livros: ela, a protagonista, a mulher, a escritora, a escrita.... Talvez por isso a permanência em seus livros desses temas, que se emaranham, se confundem e se atravessam, tornando, por vezes, impossível separá-los ou distingui-los com clareza.

3.4 – “Fora do buraco tudo é beira”³⁸²

Na cartografia durasiana, em que vamos, ao lado da escritora, abismando-nos perigosamente pelas bordas das letras, a mulher e o feminino são importantes norteadores. Vale notar que não há nenhum livro de Duras cuja questão da mulher/feminino não seja colocada. Há sempre uma mulher, uma figura feminina, uma escritora, assim como há sempre o amor, a dor, a solidão, a escrita.

Na escrita de Duras, a mulher é apresentada, ora como objeto enigmático, ora degradante e profanador, ou intoleravelmente belo, incompreensível, silencioso, desejável, faltoso, esburacado, inexistente. Elas, a escrita, a mulher – a escrita mulher ou a mulher escrita –, acabam tornando-se, por vezes, aquilo que poderíamos chamar, com Blanchot, de centro do livro, o ponto para onde o livro se dirige, seu ponto central, aquele que “não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”³⁸³. Para esse autor:

³⁸¹ Referência ao livro de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão sobre as representações da mulher, as particularidades de uma “escrita feminina” e suas interlocuções com a psicanálise. Cf. BRANCO; BRANDÃO. *A mulher escrita*.

³⁸² Frase tomada de empréstimo de Ariano Suassuna, no seminário *Conteúdo Brasil: valorização da produção brasileira*, em 12 de fevereiro de 2004, São Paulo. Disponível em www.youtube.com/watch?v=D4N4q4Mit2E. Acesso em: 5 abr. 2015.

³⁸³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 49.

Um livro, mesmo que fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse 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 mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso³⁸⁴.

Poderíamos também chamar esse *centro do livro*, com Paulo de Andrade, de **buraco**: “centro da obra, do livro, ponto de atração sem convergência, sem repouso: **buraco**”³⁸⁵. Ou, ainda, propomos aqui chamá-lo de **feminino** – esse continente negro, vazado, abismado. Pois, conforme apresentado em texto anterior³⁸⁶, a escrita durasiana se tece em torno do vazio (da mulher?), de uma falta que se sabe estrutural: falta uma palavra, já revelava Lol V. Stein, não sem dor:

[...] 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 carne³⁸⁷.

Afinal, o que se pode dizer sobre A mulher? O que marca o feminino? Silêncio. É um território tão êxtimo, tão Outro, que não há linguagem compartilhada que possa abordá-lo.

Embora coloquemos aqui, lado a lado, a mulher e o feminino, é importante ressaltar que não se trata de um alinhamento necessário, mas talvez de uma articulação contingencial entre esses termos. Não se trata de associação direta, lógica, pois sabemos como alguns homens – e suas escritas – podem ser femininos. Segundo Barthes, “um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado”³⁸⁸. Contudo, também não podemos ignorar a maior afinidade da mulher com o feminino, a

³⁸⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 7.

³⁸⁵ ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, p. 12 (grifo nosso).

³⁸⁶ Refiro-me à minha dissertação de mestrado: STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*.

³⁸⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

³⁸⁸ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 53.

partir de sua própria estruturação psíquica, da castração anatomicamente marcada em seu corpo, de sua relação com a falta³⁸⁹.

Marguerite Duras é quem melhor fala e revela esse ponto central que tentamos aqui traduzir, à luz das teorias. Em seu livro de 1964, *O deslumbramento*, podemos encontrar, como centro do texto, a personagem Lol, presença-ausente, espécie de buraco-negro em torno do qual gravita toda a obra:

Já faltava algo a Lol para estar – ela diz: presente. [...] Lol era engraçada, gozadora inveterada e muito sutil, embora uma parte dela estivesse sempre desligada, longe do interlocutor e do momento. Onde? No sonho adolescente? Não, responde Tatiana, não poderíamos dizer em nada ainda, exatamente, **em nada**³⁹⁰.

No livro de 1982, *A doença da morte*, Duras parece exibir, no corpo vazado da mulher, a própria estrutura de sua escrita: esburacada, negra, marcada por seus contornos e seus buracos³⁹¹: “Ela seria grande. O corpo seria comprido, vazado num único molde, de uma só vez, como que pelo próprio Deus, com a perfeição indelével do acidente pessoal”³⁹².

Nessa escrita feminina que nos traga localizamos o centro do texto, centro que desperta estímulos eróticos, mas também coloca o sujeito diante do vazio do desejo, que provoca a angústia, e da morte – descontinuidade sempre presente na vida erótica.

No livro esquecido e reencontrado, *A dor*, de 1985, o que Duras apresenta como centro do texto é a mulher que espera, que busca recuperar o objeto de amor (para sempre) perdido – tal como a escrita também foi, por muito tempo, perdida. É

³⁸⁹ FREUD. A dissolução do complexo de Édipo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Nesse texto, Freud afirma que há uma diferença essencial na estruturação psíquica dos meninos e meninas a partir da forma como vivenciam o complexo de castração. A diferença: o fato de as meninas não possuírem o pênis permite a interpretação da “castração como um fato consumado”, o que implicaria uma maneira diferente, menos intensa e angustiante em lidar com esse complexo.

Ver ainda LACAN. A mulher, mais verdadeira e mais real. In: *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 202. Nesse texto, Lacan afirma a superioridade da mulher no campo do gozo, uma vez que a relação dela com o nó do desejo é mais frouxo, pois não precisaria passar pela negatização do falo pelo complexo de castração, já que traz em seu corpo a marca da falta.

³⁹⁰ DURAS. *O deslumbramento*, p. 8 (grifo nosso).

³⁹¹ Não há como fugir da associação desse fragmento durasiano com aquele apontado por Lacan, no conto ‘A carta roubada’, de E. A. Poe, da letra/carta com o corpo feminino, tal como um mapa geográfico.

³⁹² DURAS. *A doença da morte*, p. 55.

como essência dessa espera que vemos surgir a mulher³⁹³, no desaparecimento do sujeito até sua completa inexistência. “Não existo mais. Já que não existo, por que então esperar por um outro?”³⁹⁴

É, pois, onde a mulher verdadeiramente ex-siste: em sua inconsistência, no nada (do amor), no limite do buraco diante do abismo – abismada –, que encontramos a escrita e o centro do texto – origem e desaparecimento da obra.

É em *Emily L.*, livro de 1987, que a aproximação entre mulher/feminino, escrita e centro da obra torna-se mais clara e perceptível, até culminar no célebre texto *Escrever*, de 1993. Em *Emily L.*, espécie de mulher-poema – mistura de poeta, mística e amor³⁹⁵ –, Duras coloca como centro do texto uma falta, um poema perdido, o amor. Não se trata de um poema qualquer, mas aquele escrito por uma mulher, aquele que poderia fazê-la existir na contingência das letras, de um átimo, e poderia mudar os rumos de uma vida. Portanto, sua falta, perda ou destruição significou seu destino em vagar eternamente pelas águas oceânicas, sem se deter jamais, sem pouso ou porto. Significou a impossibilidade de escrever-se, mas também a morte:

Ela, a mulher do capitão. Olha para o chão, já dissimulada na morte. Somos acometidos por uma espécie de exaltação, temos vontade de segurar as mãos, o rosto, de olhar nos olhos a cor azul que se dissolveu em uma espécie de chuva fina e clara³⁹⁶.

Deve ter sido após a perda do poema que ela encontrara a viagem por mar, que decidira perder a vida no mar, não fazer mais nada com os poemas e com o amor a não ser perdê-los no mar³⁹⁷.

Em *Escrever*, que traz como centro do texto a escrita, o buraco, a mulher-escrita, o que observamos é justamente o enlaçamento, o nó finamente tecido entre a mulher/feminino, a escrita/letra e o buraco. Nesse texto, o buraco aparece, é nítido, perigoso, mas há uma possibilidade de borda, de bordadura: “Achar-se em um buraco,

³⁹³ Refiro-me aqui à mulher conforme apresentada pela psicanálise, como representação psíquica inexistente, uma vez que se situa para além da referência fálica, como conjunto vazio.

³⁹⁴ DURAS. *A dor*, p. 45.

³⁹⁵ Poeta, porque lemos no título uma clara referência a Emily Dickinson, poeta do século XIX. Mística, porque as escritas dessa poetisa americana frequentemente aludiam e se dirigiam a Deus. E, por fim, o amor, porque, ao se tratar de uma personagem proveniente de país de língua inglesa, talvez possamos entrever em *L*, de *Emily L.*, *Love*, o amor tão fortemente marcado no livro.

³⁹⁶ DURAS. *Emily L.*, p. 30.

³⁹⁷ DURAS. *Emily L.*, p. 62.

no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar³⁹⁸”.

A mulher, escritora-autora, encontra-se definitiva e subjetivamente implicada nesse buraco de tinta, pois sabe ser ele a essência de sua obra, aquele evitado, mas o único que realmente vale a pena atingir. Sabe que só ali, nas bordas do buraco, no laço das letras e do feminino, poderá existir, poderá encontrar o amor, mesmo que apenas contingencialmente:

Escrever
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode
E se escreve³⁹⁹.

3.5 – Uma direção para perder-se

*[...] a vida sexual das mulheres adultas é um
continente negro para a psicologia.*
FREUD

*Entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de
escrever mais, entre saber e ignorar o que seja, a
partir do sentido pleno, ser engolfado e chegar ao
não sentido. A imagem do bloco negro não é
temerária.*
DURAS

Para Freud, o feminino sempre foi um terreno enigmático que ele preferia deixar para ser explorado por analistas mulheres, pois, conforme afirma no texto *A sexualidade feminina* (1931), elas, como mulheres, teriam melhores condições de perceber as particularidades no desenvolvimento sexual feminino⁴⁰⁰. No entanto, Freud não recuou completamente diante do inexplicável do feminino e, nesse mesmo texto, aponta as diferenças do desenvolvimento da libido da menina e seu modo singular de lidar com a castração, aspectos que definirão um caminho próprio da mulher e da feminilidade.

³⁹⁸ DURAS. *Escrever*, p. 19.

³⁹⁹ DURAS. *Escrever*, p. 47.

⁴⁰⁰ FREUD. *Sexualidade feminina*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI, p. 261.

Em “O problema econômico do masoquismo” (1924), texto em que Freud retoma as elaborações acerca da *pulsão de morte* com seu estudo sobre o masoquismo, chega a afirmar a proximidade da dor ao feminino com a proposição de seu masoquismo feminino. Embora o masoquismo nada suponha de intrínseco à mulher, não seria possível deixar de escutar sua afinidade ao feminino. Ou, mais precisamente, “[...] de imediato se descobre que elas colocam o indivíduo numa situação caracteristicamente feminina; elas significam, assim, ser castrado, ou ser copulado, ou dar a luz a um bebê.”⁴⁰¹

Freud conecta o *masoquismo feminino* a outro masoquismo, o erógeno, regido pela pura destrutividade, que acompanharia a libido por todas as suas fases de desenvolvimento. Em um momento mítico, constitutivo do ser humano, o aumento da quantidade de energia, que pretensamente causaria desprazer e dor, estaria inseparável do autoerotismo: a pulsão de morte e Eros estariam intimamente conectados. À libido caberia “tornar inócuo o instinto destruidor”⁴⁰², desviando-o para fora, para o mundo externo, na tentativa de regular o aparelho psíquico e retornar à ordenação do princípio do prazer. No entanto, uma parte desse instinto, não direcionado para fora, permaneceria no interior do indivíduo, “libidinalmente presa”. É nessa porção que localizaríamos o masoquismo erógeno. Esse masoquismo, em interpretação proposta por Eduardo Vidal, seria “como a fase primária da ação significante sobre o organismo”⁴⁰³, ou seja, o advento do sujeito na linguagem. O significante que mortifica o corpo, traumático em sua natureza de furo, de buraco, pela inadequação do psiquismo, também articularia a excitação da pulsão parcial, o prazer. Assim, o masoquismo originário erógeno, comum a todo ser falante, seria aquele “resto da liga pulsional onde se consuma o ser do sujeito idêntico ao objeto *a*, resto real”⁴⁰⁴.

Nesse caminho, o *masoquismo feminino*, atrelado que estaria ao masoquismo erógeno, seria uma espécie de retorno daquele, de resposta a certa posição de “ser de objeto”. Para alguns teóricos, seria uma maneira de Freud tentar nomear o gozo

⁴⁰¹ FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX, p. 202-203.

⁴⁰² FREUD. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX, p. 204.

⁴⁰³ VIDAL. *Masoquismo originário: ser de objeto e semblante*, p. 139.

⁴⁰⁴ VIDAL. *Masoquismo originário: ser de objeto e semblante*, p. 139.

feminino⁴⁰⁵, enigmático, que não é regido pelo princípio do prazer e que encontraria satisfação para além do falo.

Na obra de Helène Deutsch, psicanalista que ousou atender ao chamado freudiano na investigação da sexualidade feminina, o masoquismo feminino estaria diretamente relacionado a uma satisfação “pós-fálica”, ligada ao feminino. Isto é, para a mulher, dois seriam os caminhos possíveis a partir do Édipo: um seria a identificação ao pai, produzindo certo “complexo de masculinidade” e sua conseqüente reivindicação pelo falo/filho, ou a identificação ao “ser o falo” (mascarada) – saídas fálicas. O outro caminho, essencialmente feminino, seria chamado por ela de “masoquismo feminino”, também derivado da identificação paterna, mas que produziria satisfação para além do falo. Nesse caso, a menina se identificaria com a posição de ser objeto de amor/satisfação desse pai, desde que, para isso, consentisse em abrir mão do próprio prazer (fálico), em benefício do prazer do Outro. Assim, por um homem, um filho, uma causa, a mulher seria capaz de dar tudo, entregar-se sem limites para alcançar esse gozo específico do feminino, encontrado apenas na privação, para além do falo.

No entanto, é preciso ler as contribuições de Deutsch sem perder de vista o que adverte Colette Soler⁴⁰⁶: não é porque a mulher sente prazer na dor, como o verdadeiro masoquista, nem porque queira provocar a angústia do parceiro, que ela decide por se entregar sem limites a uma causa ou a um homem. Mas, aos moldes das místicas, é na tentativa de se atingir um excedente de gozo, gozo absoluto, sem limites, que algumas mulheres podem dar tudo para um homem ou por uma causa, na tentativa de atingir o todo que eliminaria a castração e a impossibilidade de se escrever (senão contingencialmente) a relação sexual.

Para Lacan, a posição feminina em relação à dor é nomeada como *gozo da privação*. Para o psicanalista francês, a mulher, por não estar sob a ameaça da castração (da mesma maneira que o homem), fabricaria um *a mais*, a partir da subtração do ter. É como se escutássemos “eu sou aquela que não precisa de nada disso. Embora o ame, posso destruí-lo” ou, “não há mais nada que eu possa perder, portanto, abro mão de tudo

⁴⁰⁵ Conforme dissemos em outro momento, o gozo feminino não é possível ser nomeado, pois ele “não cessa de não se escrever”. No entanto, há a tentativa de bordejá-lo pela palavra. Com a expressão “gozo feminino”, marcamos a diferença, já observada por Ana Lutterbach Holck, entre a sexualidade freudiana e o conceito de gozo lacaniano. Enquanto na primeira a libido estaria orientada pela concepção de desenvolvimento e de etapas, o gozo seria uma libido sem desenvolvimento e sem qualquer relação com o outro (HOLCK. *Patu: A mulher abismada*, p. 24.).

⁴⁰⁶ Cf. SOLER. A mulher, masoquista?. In: *O que Lacan dizia das mulheres*, p. 58-69.

que me é importante, de tudo que amo, pois assim eu sou”. Ou seja, ao consentir em despojar-se de ter (pois já teria sido privada do falo), ela cria outra relação com o ser, ela se fabrica, ela *ex-siste*⁴⁰⁷. Segundo Laurent, como não há o limite da castração,

[...] elas podem ser muito mais decididas para dispor delas mesmas e de seus corpos para alcançarem o ponto em que elas se asseguram do gozo do Outro, em que elas se asseguram de que o ‘você me espanca’ lhes chegue sob a forma invertida⁴⁰⁸.

Se, em sua vida, Marguerite Duras se entregou sem limites aos amores, ao álcool ou a algumas causas como o comunismo, conforme lemos em suas biografias, tentando abolir a castração, retirando daí um excedente de gozo, o mesmo não podemos dizer de sua escrita. Em seus livros, a falta, a incompletude, a impossibilidade da relação é tudo aquilo que nos é dado a testemunhar. Em sua escrita, Duras sabe que falta uma palavra S(A/), um significante que ordenaria o mundo, e ela definitivamente não tenta suturar essa falta, Duras a expõe naquilo que tem de real, de “pedaço de carne”, de resto, de letra. A maneira como a escrita se impõe, forjando para si uma falta, um furo⁴⁰⁹, a coloca do lado feminino, do gozo do *nãotodo*, de uma satisfação suplementar, de um *a mais* de satisfação, ao prescindir do falo como referência.

Assim, algo de excedente na relação da mulher/feminino com o modo de obter satisfação – a partir do furo, da dor e de sua natural tendência às bordaduras –, observado desde Freud e, posteriormente, trabalhado por Lacan, poderia nos fazer supor que a dor que escreve, a *dor escrita*, possui algo próprio do feminino, para além do princípio do prazer, do *nãotodo* articulável ao falo.

Se, para Duras, essa dor escrita com a letra (com seu ser, *l’être*) pôde servir de amarração e contenção dos excessos, foi porque ela, a letra, inclui, justamente, a falta, o furo, a brecha, sendo o trabalho do próprio aparelho psíquico de ligação, de tecelagem

⁴⁰⁷ Termo criado por Lacan para referir-se ao gozo da mística, paradigma do gozo feminino. Lacan observa que as místicas, ao se despojarem de todo o ter, de todos os bens mundanos, fazem aparecer, nessa dialética, um ser que se valoriza na perda do ter. Segundo Laurent, “É aí que a noção da ex-sistência toma todo seu sentido ao se escrever assim. Esse ser não é obtido – evidentemente que é um ser de fora, é um ser que não está no registro do ter, não pode ser *in*, não pode ser possuído” (LAURENT. *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 82.).

⁴⁰⁸ LAURENT. *A psicanálise e a escolha das mulheres*, p. 83.

⁴⁰⁹ Aqui levantamos a hipótese de que a escrita foi, exatamente, aquilo que permitiu a Duras construir uma falta para si. A escrita falta, a palavra falta e contamina as outras. A partir dessa falta, o aparelho psíquico tenta reordenar-se ao ligar, fixar, produzir um ponto de nó, de ancoragem para o sujeito.

e de borda para esse furo. Conforme a própria Duras chega a afirmar, com razão, em *Escrever*, a escrita foi o que a salvou do encontro com a “imensidão vazia”⁴¹⁰, da desagregação, do risco de perder-se. A escrita foi o que de melhor poderia encontrar do trabalho com o inconsciente⁴¹¹, o que significa dizer que, com seu escrito, Duras manteve vazio o lugar da significação que poderia fixar o sentido e paralisar a pulsão em torno de um objeto. Ela manteve frouxas as amarras da língua, o que lhe proporcionou o acesso a um Outro gozo, opaco, por excluir, de certa maneira, o sentido.

Se Joyce foi considerado por Lacan como artesão da linguagem porque, pela “conjugação de dois significantes, foi capaz de produzir o objeto pequeno *a*”⁴¹², o mesmo podemos dizer de Marguerite Duras, embora os procedimentos adotados tenham sido diferentes. Enquanto Joyce, com sua escrita, “desarticula, decompõe, desmantela a língua inglesa a ponto de perder sua identidade fonatória”⁴¹³, promovendo a erosão do significado até evidenciar a letra em sua natureza de objeto, Duras a faz emergir através da escrita do olhar e da dor escrita. Duras também nos faz sentir os efeitos da letra pela decomposição, desarticulação, redução, erosão, não da palavra, mas da história incessantemente repetida, até seu ponto de objeto, até o ponto de não a reconhecermos mais, de encontrarmos apenas suas ruínas, seu *biografema*, o mar, o sulco do rio – que já não é mais o mesmo, mas que ali deixou seu rastro escavado, escrito. Assim, todos os lugares se transformam em um único lugar, “Não é preciso ir a Calcutá, a Melbourne ou a Vancouver, tudo está em Yvelines, em Neuphle. Tudo está em toda parte. Tudo está em Trouville. Não é preciso ir atrás do que já está perto de nós”⁴¹⁴.

“Tudo é S. Tahla”⁴¹⁵, todos os lugares se condensam em uma palavra, S. Tahla, à beira do mar, *la mer*, a mãe. Todas as mulheres, em uma única mulher,

[...] todas as mulheres de meus livros, seja qual for sua idade, decorrem de Lol V. Stein. Quer dizer, de um certo esquecimento delas mesmas. Todas têm olhos claros. Todas são imprudentes, imprevidentes. Todas elas transformam suas vidas numa desgraça. Estão muito amedrontadas, têm medo das ruas, das praças, só esperam que a

⁴¹⁰ DURAS. *Escrever*, p. 19.

⁴¹¹ Parafraseamos, aqui, Lacan em seu texto “Lituraterra”, ao falar sobre Joyce: “No jogo que evocamos, ele não ganharia nada, indo direto ao melhor que se pode esperar da psicanálise em seu fim” (LACAN. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*, p. 15. Grifo nosso.).

⁴¹² LACAN. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, p. 24.

⁴¹³ MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 259.

⁴¹⁴ DURAS. *Olhos verdes*, p. 131.

⁴¹⁵ DURAS. *Amor*, p. 87.

felicidade venha até elas. Todas as mulheres dessa procissão se parecem, desde *A mulher do Ganges* até esse último estado de Lol V. Stein⁴¹⁶.

Mulheres que se reduzem a um único objeto, a uma palavra “escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas”⁴¹⁷: LOL – palavra-buraco.

Portanto, Duras, situada que está no campo do feminino, da mulher, entregou-se sem limites ao ofício (ou ao gozo) da escrita. E nele logrou, segundo vários teóricos – Lacan, Miller, Laurent, Fuentes, Alvarenga, Holck, Branco, entre outros –, *circun-screver* o gozo feminino a partir da *letra*.

3.6 – O corp’a’screver⁴¹⁸ do feminino

[...] *passados os limites, não há mais limites.*
LAURENT

“Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago”⁴¹⁹, assim Duras se refere ao ato de escrever, em entrevista a Xavière Gauthier, e conclui com os seguintes dizeres: “[...] percebo que, quando falo de mim, falo de uma mulher”. Nessa fala, Duras faz uma aproximação entre a

⁴¹⁶ DURAS. *A vida material*, p. 29.

⁴¹⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

⁴¹⁸ Significante retirado da nota introdutória de *O livro das comunidades* de Maria Gabriela Llansol. Nesse trecho lemos: “Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A Terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa. O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da outra forma de corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca da memória. E sabe-se lá o que é um corpo Cem Memórias de Paisagem.” (LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 9-10.). Segundo afirma Erick Gontijo Costa, em sua tese de doutorado, o corp’a’screver seria “uma experiência com o vazio, à beira do impossível”, ou seja, o ponto em que uma escrita pode suportar “se não um corpo, o seu vazio” (COSTA. *acurar-se da escrita: Maria Gabriela Llansol*, p. 46.). Ao adotarmos esse significante, vamos no mesmo sentido, ou seja, de um vazio que marca o corpo feminino e que se escreve, contingencialmente. No entanto, queremos marcar também o *a*, que se apresenta junto, mas separado, destacado da palavra. Esse *a* nos remete àquele do objeto *a* lacaniano. Defendemos aqui que, em sua escrita, Duras produz o objeto *a* que seria aquele objeto que precisaria faltar para que um corpo se produzisse. Esse objeto letra apresenta, em um litoral, a falta estruturante do sujeito, mas, por outro, ela é a sombra do objeto perdido, um resto, uma parte do gozo impossível de significar, de escrever, um *mais de gozar*.

⁴¹⁹ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 38.

escrita e a mulher, mas, sobretudo, convoca o corpo (de mulher), ao falar da escrita. Notemos: não se trata de qualquer corpo. Ao se implicar enquanto mulher nessa fala, a escritora francesa evoca o feminino que escreve e que, ao escrever, produz para si um corpo. Ela dirá que, ao escrever, se mutila da sombra interna. Não seria isso o mesmo que dizer que é preciso que uma dor, um vazio se instaure para que o escrito se produza? E continua: “tenho a ilusão de pôr em ordem, de iluminar”, no entanto, o que se processa é um apagamento. Não poderíamos ler que, nesse movimento, se processa a retirada do Ser e este virá a ocupar um Outro lugar, fora do sentido, da luz, êxtimo?

Parece-nos que esse será um dos modos como Duras descreverá o processo de feminização operado por aquele que escreve, por aquele que porta a *letra/carta (lettre)*, tal qual Lacan virá deprender em sua leitura do conto *A carta roubada*, de Poe. Ou, talvez, um modo de afirmar que, para ela, a escrita é feminina, e que, para escrever, é preciso estar feminizado. A escrita se faz em um corpo atravessado pelo vazio, em um corpo a se construir pelas bordas das letras. Ao se mutilar, castrar-se, algo se produz: uma dor, uma escrita, um corpo *feminino em ponto de letra*.

Mutilar-se: curiosa maneira de referir-se à escrita, pois não é a dimensão simbólica que é evocada, mas a do corpo. De fato, é de um pedaço suposto (*sombra interna*) de corpo arrancado de que se trata, pedaço que precisa ser retirado para que algo possa vir a se formar, se inscrever (não seria essa a mesma estrutura do objeto *a*, ao fazer, do corpo, imagem?⁴²⁰). Portanto, algo de material, de real, veiculado pela dimensão da letra, afeta o corpo e é afetado por ele. Parece que é apenas se mutilando, despojando-se daquilo que fora apenas *sombra interna* – a referência fálica⁴²¹, como o que dá certa *ilusão de ordem* –, que será possível ir além, fazer-se mulher, feminino, construir para si um corpo de letras que consiga conter o excedente de gozo.

No livro com o sugestivo título *É tudo*, Duras afirmará: “Quando eu escrevo eu sou da mesma loucura que na vida. Reúno massas de pedra quando escrevo. As pedras da

⁴²⁰ Conforme dissemos anteriormente (capítulo II), é preciso que uma falta se instaure para que a imagem do corpo se constitua. Onde falta a falta, temos a desagregação, o corpo despedaçado, a angústia (Cf. LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda.*). Portanto, ao se mutilar, Duras forja para si uma falta a partir da escrita e com isso produz para si um corpo: *um feminino em ponto de letra*.

⁴²¹ Para a mulher que não traz no corpo algo que faça as vezes de falo, restaria *Ser* esse falo – o que, tanto quanto *ter* o falo, é um engodo, mas que mantém o sujeito atado a certa ilusão fálica (como se o falo fosse um objeto que se pudesse *ter* ou *ser*). Outro caminho seria inscrever-se enquanto falta, pela via da letra (mantendo o buraco aberto). Nesse sentido, uma *outra* lógica opera, a do *nãotodo*.

*barragem*⁴²². Nesse fragmento, para além da matéria linguageira, o que é convocado no ofício da escrita é o real, o corpo, *as pedras da barragem*, mas também a *loucura*. Segundo nossa escritora, “*Apenas os loucos conseguem escrever completamente*”⁴²³ e será bem junto a eles que a mulher será colocada – “*talvez só as mulheres escrevam [completamente]*”⁴²⁴ – isso porque a eles “*nada lhes falta*”⁴²⁵, dirá Lacan.

Sabemos, pela própria autora, que as pedras da barragem não foram suficientes para barrar o avanço do mar, nem a devastação provocada por sua potência. O gozo, para além do falo – o gozo feminino, louco e enigmático, como dirá Lacan – também pode ser *muito perigoso*, inexplicável, sem palavras, e arrastar a mulher ao pior. Para não se perder no ilimitável desse gozo, Duras erigiu para si outra barragem, barragem de letras, as únicas capazes de “*salvá-la do buraco*”⁴²⁶ por serem o próprio furo, a presença *literal* de uma ausência.

Então, embora nossa escritora experiencie algo da totalidade, da imensidão do gozo, ela não se perde no caminho, pois encontra esse objeto *letra* que, em sua natureza heterogênea de furo e borda, escava e contém, mortifica, esvazia, dessubstancializa, mas também mantém um resto intocado, vivo, um excedente de satisfação.

É, pois, sob a perspectiva de uma obra realizada no *mais além*, do lado do gozo feminino, que encontraremos *A dor*. Nesse livro, Duras revelará, tal como uma mística, “*como pude escrever isto, que ainda não sei nomear e que me assombra quando releio?*”⁴²⁷. Não há nome para a escrita que se deu naquele momento, não há lembrança, não há inscrição no âmbito do *cogito*, aquela que define o homem para a ciência. Ela se encontra para além, no lugar do Sujeito – do *ser* onde ele não é pensado, na desordem pulsional. Há apenas o *eu faço, eu sei*, um *saber-fazer (savoir faire)* com a escrita que não se explica, do qual não se sabe nada.

Muitas vezes tive esse sentimento de confrontação entre o que já estava ali e o que iria ser em lugar daquilo. Eu no meio, arranco, transporto a massa que estava ali. Dobro-a, é quase uma questão muscular. De destreza. É preciso ser mais rápido que essa parte em nós que não

⁴²² DURAS. *É tudo*, p. 19 (grifo nosso).

⁴²³ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 38 (grifo nosso).

⁴²⁴ DURAS; GAUTHIER. *Boas falas: Conversa sem compromisso*, p. 38 (grifo nosso).

⁴²⁵ LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 209.

⁴²⁶ DURAS. *Escrever*, p. 19.

⁴²⁷ DURAS. *A dor*, p. 8.

escreve, que está sempre nas alturas do pensamento, sempre ameaçando desmaiar, dissolver-se nos limbos do relato vindouro [...]”⁴²⁸.

Há somente o corpo que escreve, corpo sem memória. Um gozo sobre o qual não se pode dizer nada, mas que escava o papel com a força da letra.

Em *Emily L.*, mais uma vez, outra dimensão da escrita articulada a algo do *ser* se fará notar. Nesse texto, Emily, por perder um poema, ainda inacabado – queimado pelo marido (sem que ela soubesse, embora talvez o pressentisse) –, perde também a vida, seu desejo de viver. Foi após a perda do poema que “*ela decidira perder a vida no mar, não fazer mais nada com os poemas e com o amor a não ser perdê-los no mar*”⁴²⁹. Era como se “*um defeito que se teria alojado no vazio de seu corpo e que por toda vida ela teria feito calar para manter, ali, onde queria ficar, nas pobres regiões de seu amor pelo capitão*”⁴³⁰. A partir dessa perda, não lhe foi possível escrever mais nada, pois “*A felicidade fora rejeitada. A escrita banida*”⁴³¹, “*o único poema verdadeiro foi o que desapareceu*”⁴³².

Em uma versão mais moderada e menos dramática das *Cartas de Gide*⁴³³, Marguerite Duras nos faz ver, pelas mãos de sua poeta, que o poema não se inscreve apenas no campo do Simbólico. Afinal, para o gozo feminino, não é suficiente o limite simbólico, há algo de Real que ele também veicula. Ao perder seu poema, Emily se vê despojada de um desdobramento de si mesma, de uma parte do seu corpo, “*um defeito [que se teria] alojado no vazio de seu corpo*”, e também de algo que mobilizava seu desejo, da letra do desejo. Agora só lhe restava *perder-se no mar*. Um livro, sem esse

⁴²⁸ DURAS. *A vida material*, p. 27-28.

⁴²⁹ DURAS. *Emily L.*, p. 62 (grifo nosso).

⁴³⁰ DURAS. *Emily L.*, p. 84 (grifo nosso).

⁴³¹ DURAS. *Emily L.*, p. 62 (grifo nosso).

⁴³² DURAS. *Emily L.*, p. 81 (grifo nosso).

⁴³³ Referimo-nos à história das cartas de amor que o escritor André Gide endereçou para sua esposa, Madeleine, conforme trabalhado por Lacan em seu texto “A juventude de Gide ou a letra e o desejo” que consta nos *Escritos*. Nesse texto, Lacan discute a função de fetiche da letra/carta, bem como a relação existente entre a letra/carta e o desejo (era impensável para Gide relacionar-se com Madeleine sem as cartas a ela endereçadas), e a dimensão tipográfica adquirida pela letra/carta, a partir do ato de Madeleine, ao queimar todas as cartas de amor que o marido havia endereçado a ela quando o descobre homossexual. Para Gide, as cartas eram o que tinha de mais precioso, “[...] eram o tesouro de minha vida, o melhor de mim: com certeza o melhor de minha obra...” (SCHLUMBERGER apud MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 35.).

escrito, perderia sua consistência, deixaria de existir, “*para mim, este livro não existe – diz Emily*”⁴³⁴, que, atingida por uma dor profunda, decide perder-se pelas águas do mar.

Ao poema foi dado estatuto corporal, porém, diferentemente de Gide, a dor que atinge Emily é silenciosa, muda: nada mais se pode dizer sobre isso, não há palavras, não há sentido, há apenas o furo. No entanto, o que Lacan afirma sobre as cartas queimadas de Gide parece também poder ser lido aqui, com o poema desaparecido de Emily: “[...] não visamos aqui à perda sofrida na correspondência de Gide pela humanidade, ou pelas humanidades, mas à troca fatídica pela qual a carta/letra [poema] assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou”⁴³⁵.

Por fim, em *Escrever*, é a própria Duras quem afirma, “Nunca fiz um livro que não fosse minha razão de ser na hora em que está sendo escrito, e isso vale para qualquer livro”⁴³⁶. Mais adiante, revela: “Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim”⁴³⁷. Notemos que, para a escritora, o ser se faz na escrita, com a escrita, e, ainda, se goza no corpo, com o corpo. Nessas passagens, Duras enlaça o ser, o corpo e o gozo a partir da escrita, da letra. Pela via da letra litoral (escrita), Duras, por um lado, se faz objeto que, de fora, espreita e experimenta um gozo Outro (disperso, não drenado pelo significante fálico), mas, por outro, constrói, pelo traço sulcado pela força do corpo, uma borda, um *corpus* textual, que lhe serve de casulo, invólucro, inventando certa consistência ao ser feminino. É, pois, pela via da escrita que um corpo feminino se produz, mesmo que, contingencialmente, na hora em que está sendo escrito, e que poderá, assim, circunscrever um Outro gozo, para além do falo, lá onde o sentido escapa e resta o saber fazer com *lalíngua*.

Enfim, podemos dizer que, pela via da letra/escrita, Duras logrou produzir para si um corpo, não marcado e ordenado pelo falo (ao qual todos temos acesso, ao sermos submetidos à castração e ao Nome-do-Pai), mas um corpo *feminino*, aquele diferente do organismo, construído a partir da criação do vazio. Um corpo que não está escrito, que *não cessa de não se escrever*, mas que está sempre *a escrever* – esperando que a contingência de uma letra de desejo possa instaurar sua escrita.

⁴³⁴ DURAS. *Emily L.*, p. 81.

⁴³⁵ LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: *Escritos*, p. 773.

⁴³⁶ DURAS. *Escrever*, p. 18.

⁴³⁷ DURAS. *Escrever*, p. 23.

3.7 – O nó-nome: Duras

*Quanto a papai, dorme como existe.
Mesmo o seu sono é tão discreto e imperceptível
como o de um inseto.*
DURAS

*Há uma certa intenção de luz,
Tardes invernais –
Que oprime, como o Peso
Dos Tons das catedrais*

*A ferida Celeste, ela nos abre –
Marcas não ficam,
Apenas a diferença, dentro
Onde os sentidos habitam –*

*Ninguém pode explicar – Nada –
É o desespero Selado –
Aflição imperativa
Do alto enviada*

*Quando vem, a paisagem se atenta –
Sombras – respiram mais forte –
Quando vai, é como a Distância
Nos olhos da morte.*
EMILY DICKINSON⁴³⁸

O pai é uma figura rara nos textos de Marguerite Duras e, quando aparece, ou está morto, ou é tratado como se fosse um morto, colocado em algum lugar apenas para compor determinada cena. O pai nunca ascende à importância da mãe em seus romances, ou mesmo à dos irmãos. Se há o pai, este nos escapa, desaparece em sua fragilidade e, em seu lugar, surge o homem, o marido, o amante. Ao contrário da maternidade, a paternidade nunca despertou o interesse de nossa escritora. Ao pai sempre foram reservadas a ausência, a vacuidade, o buraco.

Mas eis que, ao final da década de 1980, surge, em um de seus livros, uma figura paterna que poderia ressignificar ou requalificar o lugar que fora destinado ao pai até esse momento e, quem sabe, lançar luz sobre a real importância deste na vida da nossa escritora. O romance é *Emily L.*, publicado em 1987, e faz um enlaçamento entre a letra e o pai. Nesse texto abismático – um poema dentro de um livro, dentro de outro

⁴³⁸ Poema número 258 de Emily Dickinson, citado na tese de Paulo de Andrade com tradução de Fernanda Mourão (ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, p. 192.).

livro, rumo ao infinito –, lemos, em uma de suas histórias desdobradas, o amor entre Emily L.⁴³⁹ e o capitão – a letra e o infinito do mar⁴⁴⁰.

O livro conta a história de dois casais que se encontram em um bar, à beira do cais, em Quillebeuf. O primeiro casal é composto por um “Eu”, “a mulher dessa história”, e “você”, “este homem que me olha”⁴⁴¹. O segundo casal, espécie de desdobramento ou duplo do primeiro, é formado por Emily L. e o “Capitão”. No primeiro casal, a mulher é uma escritora que tenta escrever sua história de amor sob os protestos do homem – uma história de amor que *não cessa de não se escrever* –, que “não acabava de morrer”⁴⁴². O homem é também um escritor, mas que não o sabe ou não escreve, porque a ele nada falta, “sabe tudo sobre essa coisa, essa coisa trágica, escrever, fazê-lo ou não fazê-lo, não escrever, não poder fazê-lo, você sabe tudo. É porque é um escritor que não escreve”⁴⁴³. Esse casal observa Emily L. e o capitão, bebendo e conversando e, de um momento para outro, é a história desse casal inglês que passa a ser contada, por aquela que queria escrever sua história de amor. Assim, podemos entender que a história de amor relatada – ou melhor, o impossível do amor – atravessa os dois relatos, concerne aos dois casais da novela.

Emily L. era de família abastada e o capitão havia sido contratado por seus pais para cuidar dos barcos. Eles se apaixonam, os pais proíbem o casamento, mas eles o vivem extraoficialmente, com aceitação tácita dos pais. Emily L. escreve poemas que torturam o capitão que, por não os compreender, se sente traído. É a escrita que impede Emily de morrer, que a sustenta. O pai de Emily L., ao conhecer seus poemas (levados a ele pelo capitão que buscava um cúmplice, um aliado, na destruição daquela potência), emociona-se e resolve, sem o conhecimento da filha, publicá-los.

Após a perda da filha no parto, a escrita fica interrompida, Emily L. entra em crise: “durante a noite gritara palavras ininteligíveis, pedira socorro, gritara nomes de desconhecidos”⁴⁴⁴. Mas, como a escrita insistia, ela põe-se a escrever um poema sobre “a luz que certas vezes há, em certas tardes de invernos muito frios, muito sombrios”⁴⁴⁵,

⁴³⁹ Emily L. é uma figura moebiana (borda infinita): ao mesmo tempo em que está sendo escrita, é aquela que escreve e é o próprio poema, conforme nos esforçaremos por demonstrar.

⁴⁴⁰ Aqui, poderíamos escutar, no francês, a homofonia entre o mar e a mãe (*la mer/la mère*).

⁴⁴¹ DURAS. *Emily L.*, p. 10.

⁴⁴² DURAS. *Emily L.*, p. 15.

⁴⁴³ DURAS. *Emily L.*, p. 39.

⁴⁴⁴ DURAS. *Emily L.*, p. 57.

⁴⁴⁵ DURAS. *Emily L.*, p. 57.

tentando drenar toda a dor, todo o gozo que a invadia e a lançava para longe de si. Esse poema, sulcado com o real, com a letra, restara inacabado, mas fora lido casualmente pelo capitão – “através das rasuras e das regiões claras da escrita”⁴⁴⁶ – que, em seguida, tomado pelo horror, decidira queimá-lo. Essa escrita rasurada, feita com a letra, deixava algo enigmático, insignificantizável – uma faceta daquilo que chamamos, com Lacan, de *objeto a* – exposto, de modo a deixar o capitão completamente tomado pelo horror. Após a perda desse poema, questionando se, de fato, ele chegara um dia a existir, Emily decide “perder a vida no mar”⁴⁴⁷.

Foi apenas após a morte do pai, quando retornavam de mais uma de suas viagens pelo mar, que o caseiro contratado pelo pai, pouco antes de sua morte, revelara a Emily L. que suas poesias haviam sido publicadas por intermédio do pai. Nesse momento, mais uma história de amor se desdobra, agora entre Emily e o caseiro, entre aquele que seria o procurador do pai e a filha. Amor suspenso, apenas realizado por meio daquelas letras, daqueles poemas, das cartas que chegavam de além-mar (além da mãe), extraviadas pelo tabelião (destinatário-testemunha das cartas). Houve um beijo, separaram-se e durante três anos o caseiro esperara, sem esperança, seu retorno. Desse amor restou apenas uma carta de Emily L. ao caseiro. Após oito anos circulando, essa carta chegaria, finalmente, a seu destino – “Uma carta sempre chega a seu destino”⁴⁴⁸, conforme Lacan –, dizendo que o amor, por ter vocação para a solidão, deveria ser deixado só, esquecido, vazio, faltoso: assim ele se manteria amor.

O que podemos acompanhar nessa breve narrativa é que o pai, mesmo que não apareça propriamente na trama e seja pouco expressivo, sustenta uma função. É através dele que Emily L. poderá ser nomeada e que será inserida no laço social: “Havia também a fama crescente dos poemas [...] a cada ano os poemas ganhavam novas legiões de leitores”⁴⁴⁹. Com o ato de publicar a obra de sua filha, o pai dá existência de escritora a ela, dá a ela um lugar no discurso e um lugar no seu desejo – “havia esperado um acontecimento como este desde que a filha era pequena”⁴⁵⁰. Porém, Emily só soubera tarde demais dessa possibilidade de amarração, quando o poema que daria sentido a todos os outros já havia sido destruído. Portanto, precisou viver equilibrando-se, por

⁴⁴⁶ DURAS. *Emily L.*, p. 59.

⁴⁴⁷ DURAS. *Emily L.*, p. 62.

⁴⁴⁸ LACAN. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: *Escritos*, p. 45.

⁴⁴⁹ DURAS. *Emily L.*, p. 85.

⁴⁵⁰ DURAS. *Emily L.*, p. 56.

vezes à deriva, outras em terreno mais firme. O pai operou claudicante e o que se estabeleceu não foi propriamente uma nomeação, mas um enodamento frágil, possível apenas pela intervenção desse pai, que só produziu efeitos porque essa nomeação foi retomada, recolocada pela palavra do caseiro.

Enfim, podemos dizer que Emily L. é um nome-poema, ou a letra-poema: uma criação do procurador paterno, que veio recobrir o vazio da existência daquela que escrevia, daquele *ser* que desaparecera juntamente com o poema e que seria o único capaz de significar todos os outros, de fazê-la habitar seu corpo, sua língua. Dito de outro modo, Emily L. surge no desaparecimento do outro nome – aquele atribuído por seus pais, que a ligaria a uma linhagem familiar –, no vazio, na dessubjetivação ocorrida com a perda do poema que poderia articular toda a cadeia significante/significado. Por isso, não poderíamos chamá-lo de nome-do-pai, mas de suplência a esse nome-do-pai que faltava: nome-de-letra. Afinal, o que se deu foi outro tipo de enodamento: aquele a partir da letra, em que a letra-nome-Emily L. seria o que permitiria designar o sujeito para outro sujeito, articulando, de maneira um tanto quanto frágil, um discurso. Dizemos “nome-de-letra”, porque se inscreve fora da relação necessária com o significado, está fora da relação com o sentido, embora possa a ele se enlaçar.

Retornemos, pois, para nossa escritora. Aos moldes de Emily L., Duras não foi um nome herdado, transmitido pelo pai, que era Donnadieu, conforme nos contam seus biógrafos, mas foi um nome escolhido por ela para designar-se como escritora. É interessante observar, contudo, que Duras também não é um nome qualquer, mas sim o nome das terras onde seu pai fora enterrado. Ora, onde jaz o pai, Émile, nasce uma letra, a letra do nome: Duras.

Segundo as formulações freudianas, o pai seria aquilo que viria, de alguma maneira, interditar o gozo materno, de acordo com a teoria do complexo de Édipo, ou interditar o acesso ao gozo de todas as mulheres, como em “Totem e Tabu”. Nesses mitos freudianos, à morte do pai real emergiria o pai enquanto lei: um pai simbólico, que organizaria as relações com o mundo, com a linguagem. Lacan nomeou essa introdução da marca do pai como *metáfora paterna* (o termo metáfora já indica sua condição de linguagem, de substituto do real), cuja função seria a de “operar uma nomeação do vazio enigmático que se apresenta para cada sujeito, cuja forma paradigmática seria o desejo

da mãe”⁴⁵¹, ou seja, em última instância, a mãe desejaria o *Falo*. Portanto, o pai, como suposto portador do falo, nomearia o desejo da mãe. Nesse sentido, não poderíamos afirmar que Marguerite, ao escolher o nome das terras paternas, realizaria essa operação de substituição de um modo especialmente real, performático? Pela via de sua criação, das letras sulcadas, Duras produzirá uma *barragem* ao gozo materno devastador. Afinal, é a própria escritora quem revela que a escrita se interpôs, de modo decisivo, entre ela e sua mãe. Trata-se, também para Duras, de um nome-de-letra, que escapa ao sentido, que escreve o sentido, que a faz Duras.

Assim, será das terras onde o pai morto está efetivamente enterrado que Duras tomará seu nome, sua escrita, que forjará para si o que chamaremos de *letra-do-pai*⁴⁵², capaz de apaziguar sua relação com o gozo. Conforme afirma Maria Josefina Fuentes:

[...] a escritora logrou fazer um furo no real do empuxo ao gozo feminino, fazendo da ‘sombra’, das ‘lágrimas’, da ‘dor’ e do ‘desespero’, do real do corpo não tratado pelo significante fálico, o lugar da criação de sua personagem. Assim, transformou a vacuidade da mulher inundada no gozo em consistência discursiva⁴⁵³.

É, também, através da *letra-do-pai* que Marguerite será reconhecida pelo Outro como escritora e se inscreverá no discurso. Esse seria seu nó-nome. Porém, se toda essa operação teve início quando foi reconhecida por seus pares (aprovação de Raymond Queneau), talvez apenas após a aprovação de inúmeros leitores (com o sucesso do livro *O amante*), essa operação tenha, enfim, atingido toda a sua potência apaziguadora e organizado melhor sua relação com a língua. Contudo, após certo tempo, esse nó se desata novamente.

Em *Emily L.*, livro escrito em grande desespero, pois que “escrever só poderia ter sua origem no ‘verdadeiro’ desespero, aquele que a nada convida e desvia de tudo”⁴⁵⁴,

⁴⁵¹ MANDIL. *Os feitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 203.

⁴⁵² Optamos por nomear de Letra-do-pai ao invés de Nome-do-pai essa relação de ancoragem porque, ao contrário de produzir uma fixação, uma nomeação que a articularia em uma linhagem familiar, ‘uma série de gerações, uma narrativa, uma história (...) um nome que antecipa, ordena e perpetua a existência de alguém’ (LAIA. *Os escritos fora de si*, p. 25.), a letra, ao sulcar o real, enodaria o simbólico e o imaginário de um corpo, não passando, necessariamente, pelas funções de nomeação, embora nomeie a escritora: Duras.

⁴⁵³ FUENTES. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*, p. 231.

⁴⁵⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 53.

em uma “solidão quase total”⁴⁵⁵, Duras realiza uma surpreendente operação de decantação, de curagem. Entre a vida ou a morte, o livro ou o suicídio, surge a letra L, de Emily L. Nessa letra L podemos escutar, condensados, em ponto de letra, além do feminino (*Elle* – Ela), L de *love*, (amor na língua inglesa), L de Lol V. (homofônico com *love*), a mulher de todos os livros de Marguerite Duras, mulher-letra, palavra-buraco, que, assim como o amor, é “esse nada que é tudo”⁴⁵⁶. No entanto, importa dizer que L é, também, borda de LOL, sua margem, visada para o abismo que é também sua contenção⁴⁵⁷.

Emily L., esse outro nome de Duras, como letra (heterogênea) que é, articula, por um lado, o pai (Émile), a escrita, a poeta (Emily Dickinson), e por outro, o gozo, a dor, a falta da palavra, a loucura, o feminino, a falta do poema que poderia organizar toda uma relação com a linguagem. Para manter um certo equilíbrio frágil entre os dois litorais, é preciso permanecer escrevendo sempre, infinitamente, pois o gozo insiste, renova-se, e a cada vez é necessária uma barreira para contê-lo: a barreira física da escrita. A dor, enigmática, sem sentido, precisa ser permanentemente escrita, pois é isso que cria anteparo, é isso que sulca o real e enlaça os outros registros. Por isso, a relação com a mãe e os irmãos estaria condenada a uma infinita repetição – o gozo insiste –, para que o pai, enquanto letra, pudesse operar e se impor como eterna ausência, buraco, para marcar o vazio onde o sujeito poderá, de fato, se inscrever, no lapso de um instante. Portanto, podemos dizer que Duras é a construção mais particular de Marguerite, é a sua criação, seu artifício, aquilo que a singulariza, um suporte para suprir certa carência paterna e limitar o gozo feminino (do mar/mãe) que a invade.

3.8 – O feminino, o aberto

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.
MANOEL DE BARROS

⁴⁵⁵ DURAS. *Escrever*, p. 19. Segundo Lebelley, *Emily L.* foi escrito em um dos momentos que Yann Andrea a deixou. “É nesse estado de espírito que é escrito, e dele conservará a marca. Livro ou suicídio, dizia ela” (LEBELLEY. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*, p. 298.).

⁴⁵⁶ FOUCAULT; CIXOUS. *Sobre Marguerite Duras*, p. 357.

⁴⁵⁷ Sobre esse ponto de L como borda ver: STARLING. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*.

[...] as pessoas de S. Tahla [...]. Estão num ponto morto do espaço, num ponto morto do tempo. Não há mais processo. Não é mais contra uma ordem de coisas ou uma ideologia que S. Tahla existe. Vejo no lugar das areias uma plenitude atingida, mas, justamente, no próprio adiamento, nessa própria vacuidade animal. A espera do futuro é serena, mas de uma serenidade violenta. Eles caminham para frente, olham para frente, em direção ao 'Aberto' de que Rilke fala, que 'só conhecemos por meio do semblante do animal'. A única mulher de negro ainda carrega em si uma região 'esquisita', nostálgica, dolorosa. Para os outros, acabou, e nenhuma força coercitiva, nenhum engodo poderia fazê-los retornar, pois não há mais caminho para retornar, foi apagado.
DURAS

Dizem que o Aberto é um instante, aquele em que não encontraríamos nenhuma barreira que obstaculizasse os seres e as coisas a entrar em um espaço de percepção pura, nada que os impedisse de perceber-se em sua infinita totalidade⁴⁵⁸. Dizem que Borges o encontrou em um pequeno ponto no porão, abaixo da escada, na rua Garay, e o nomeou "Aleph". Já Blanchot o encontrou em seu "Infinito literário", ao ver o mundo duplicado num livro, sem começo nem fim, "finito e sem limites", onde os homens escrevem e são escritos. Duras parece tê-lo encontrado através de suas mulheres, da experiência extrema do feminino, da dor e da morte.

O Aberto não se dá a ver em qualquer momento: tem-se que estar preparado para ver as coisas em sua desinvenção, em sua inutilidade, em sua insignificação. Tem-se que estar disposto a banhar-se nas águas da morte, a encará-la de frente, sem desviar o olhar. Tem-se que estar disposto a liberar a palavra de seus compromissos, em fazer o "verbo pegar delírio"⁴⁵⁹, em aceitar a "crise do verso", como diria Mallarmé. Enfim, é preciso preservar o vazio que a palavra evoca, estar disposto, portanto, a *feminizar-se* e a morrer. Não nos referimos aqui à morte do corpo, ao suicídio, mas à morte como experiência de extrema autenticidade, de êxtase, como possibilidade de reinventar-se, à morte como evocada na prece de Rilke segundo as palavras de Blanchot :

Dái a cada um sua própria morte, essa morte que é propriamente morte, morte essencial e essencialmente morte, essência que é também a minha, pois que é em mim que ela se purificou, que se tornou, pela conversão para o interior, pelo consentimento e a intimidade do meu canto, morte pura, purificação da morte pela morte, minha obra,

⁴⁵⁸ Cf. POMMIER. O aberto. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 94-104.

⁴⁵⁹ BARROS. *O livro das ignorâncias*, p. 15.

portanto, obra da passagem das coisas para o seio da pureza da morte⁴⁶⁰.

Segundo Rilke, o Aberto é o que confere brilho aos simples objetos, às coisas de grande hábito, mas é também a morte. Para esse poeta,

Por Aberto, não entendemos o céu, o ar, o espaço – que para o observador ainda são objetos e, por isso, opacos. O animal, a flor é tudo isso, sem se dar conta de que é e tem assim diante de si, para além de si, essa liberdade indescritivelmente aberta que, para nós, só tem talvez seus equivalentes, extremamente momentâneos, nos primeiros instantes do amor, quando se vê no outro, no amado, a sua própria extensão, ou ainda na efusão para Deus⁴⁶¹.

Trata-se, pois, de encontrar no finito das coisas o infinito que as habita. Mas, onde residiria o infinito? Quais coisas carregariam em si o infinito? Poderíamos dizer que o infinito reside na própria palavra. É ela que, em toda sua potência, quando a deixamos livre, sem as amarras das significações, dos sentidos, se desenrola e desdobra, rumo ao infinito das associações. Contudo, a palavra sem amarras é também uma prisão, pois, como disse Blanchot, “a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída”⁴⁶². Assim, adentrarmos nesse universo é também nos condenarmos a uma marcha um pouco mais longa que a vida, a um eterno renascimento, à eternidade do encontro traumático com a língua e com o Outro que a anima.

Desse modo, é preciso dizer que o Aberto também carrega seus riscos. Sem um ato que o sustente, sem um “sim de alguém, de um poeta”,⁴⁶³ ele é também a loucura, a devastação de um gozo sem limites. Esse ato, chamado escrita, segundo Freud, salvou a psicanálise de ser apenas um delírio schereberiano, salvou também alguns poetas e escritores – mesmo que tenham experimentado a travessia, ou o extravio pela loucura de uma língua desordenada – de perderem-se pelos descaminhos de *lalíngua*. Esse ato equivale àquele da criação do vaso por um artesão, que erige, a partir do vazio, suas bordas. Equivale ao ato da escritura sulcada, rasurada pela letra (*lettre*), em que seu artífice, ao escavá-la, aprofunda o vazio, edificando suas bordas e assim se abriga daquele mesmo vazio. Ou seja, esse ato é aquele do criador, aquele que inaugura a obra, a arte.

⁴⁶⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 162.

⁴⁶¹ RILKE apud POMMIER. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 99.

⁴⁶² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 137.

⁴⁶³ POMMIER. O aberto. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 102.

Assim, enquanto o Aberto segue lançando o artista para fora, o ato, como sua outra borda, promove o enlaçamento, ao possibilitar uma abertura ao Outro, ao convocar esse Outro e atingi-lo com sua obra. O ato é a dobra, é o centro e o exterior, é o que poderíamos chamar, com a topologia, de toro⁴⁶⁴, uma vez que é ele que inaugura a possibilidade de acesso ao Aberto, mas também impede que o *ser* se perca na imensidão vazia.

Entre aqueles que se salvaram de suas andanças pelos campos do Aberto, encontramos Duras. Salvou-se porque encarou a morte, pois sabia que, com a escrita, “Não [era] preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia”⁴⁶⁵. Pelas terras, pelos rios, pelas dores, pelos olhares, pelas mulheres durasianas, colhemos vestígios do Aberto. Somos lançados à experiência extrema do feminino, conforme dissemos anteriormente, que é o mesmo lugar do Aberto: o lugar da falta da palavra, do poema, da dor, do olhar, do gozo Outro, do infinito, do arrebatamento.

Acontece, porém, que experienciar o Aberto não é sem consequências. Aquele que o encontrou está condenado à *solidão essencial*⁴⁶⁶, a saber-se *não-todo*, a abismar-se pela linguagem e quedar-se na falta da palavra que pudesse desvendar o mundo. É equilibrar-se e enodar-se, nas frágeis amarras das letras, e voar.

3.9 – Por uma estética da cura em Duras

*Estamos certos de que uma repetição natural não tem
nenhum poder criador, é a repetição formal, artificial
que tem poder criador.*
ALAIN BADIOU

À visada pelo Aberto, espaço onde a emoção estética nos convoca a demonstrar o impossível da linguagem, onde o gozo se instala e as palavras faltam, onde “um ausente manifesta sua presença por sua própria falta”⁴⁶⁷, outra dobra se acrescenta. Essa dobra se abre em direção à cura, mais precisamente a uma estética da cura, ou seja,

⁴⁶⁴ Segundo Sergio Laia, “o que os matemáticos chamam de toro pode ser assimilável a uma câmara de ar. Nessa superfície, além de um espaço interior fechado e vazio [...], encontramos um furo central, vazio e ineludivelmente exterior” (LAIA. *Os escritos fora de si*, p. 38.).

⁴⁶⁵ DURAS. *Escrever*, p. 29-30.

⁴⁶⁶ Segundo Blanchot, a “solidão essencial” seria quando o *ser* falta, quando eu posso não ser e isso se torna meu poder, quando o que vem ao encontro do sujeito “é o ser que a ausência de ser torna presente” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 276-277.).

⁴⁶⁷ POMMIER. O aberto. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 100.

em direção àquilo que exige a criação de uma forma, uma construção que dê consistência a uma falta, a um desaparecimento que chamaremos “primeiro”, e que possibilitará o surgimento de um “sujeito do pensamento”.

Retornemos aos campos da escrita que se apresentaram, desde o início, como uma criação, uma solução à satisfação pulsional, diante dos impasses e do trauma da língua, do gozo, do feminino, da dor. Pela escrita, Duras operou uma vitória sobre a perda, sobre a impotência, sobre o desaparecimento, sobre a morte. Através da escrita, Duras realizou sua *operação poética* subjetiva: transpondo a impotência em direção ao impossível, ela criou seu poema, seu infinito (ou vazio) particular, sua amarração, sua obra subjetiva. Mas, sigamos passo a passo, calmamente, esse desdobramento para ver aonde a escrita poderá nos levar.

No texto *Por uma estética da cura analítica*, Alain Badiou propõe, a partir da poética de Mallarmé, que a operação poética seria “formalmente semelhante” ao destino de uma análise. Para Badiou, “a análise deve elevar a impotência ao impossível, pois a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, uma experiência do impossível”⁴⁶⁸. Do mesmo modo, a operação poética possibilitaria a passagem da impotência da língua ao impossível na língua. Isso significa dizer que haveria uma passagem do indizível, próprio do sujeito da impotência – que acredita que se poderia dizer tudo – ao impossível do dizer, à impossibilidade do simbólico frente ao real. Esse percurso se daria por via da “transposição”, conceito extraído de Mallarmé por Badiou⁴⁶⁹.

Segundo Badiou, tanto na cura analítica quanto na operação poética, teríamos, inicialmente, a impotência, que seria a perda ou o desaparecimento primeiro de um objeto. Sobre essa primeira perda, absoluta, mítica, contra a qual o sujeito nada pode, opera-se um segundo desaparecimento, totalmente formal, artificial: o desaparecimento dos vestígios – a partir de um encontro fortuito, um acaso –, cujo resultado seria uma criação afirmativa. À passagem do primeiro ao segundo desaparecimento, Mallarmé chamou transposição. Segundo o poeta:

Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.

⁴⁶⁸ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 237.

⁴⁶⁹ Sobre o conceito de transposição em literatura (Mallarmé e Llansol) e na psicanálise (Badiou, Freud e Lacan) ver PAULA. *Cor'p'oema Llansol*.

Sob essa condição se lança o canto, que uma alegria aliviada.

A obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade, mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase⁴⁷⁰.

Do ponto de vista da lógica do trabalho poético, temos, inicialmente, uma perda, um desaparecimento primeiro, ao nomear os objetos. Afinal, falar não concerne aos objetos – “nada mais estranho para a árvore do que a palavra árvore”⁴⁷¹, já diria Blanchot. Pelos poetas é sabido haver um abismo entre as palavras e as coisas. Se as palavras fossem iguais às coisas, haveria sempre uma adequação, um espelhamento, e ficaríamos livres dos equívocos, dos mal-entendidos, mas, ao mesmo tempo, estaríamos condenados ao fechamento de um mundo sem desejo, sem movimento ou liberdade.

Dessa primeira perda, embora absoluta, sem consolo ou redenção, temos apenas os vestígios, rastros de um apagamento. Ou seja, a Coisa⁴⁷², o Objeto⁴⁷³, por serem de outra matéria, de outro registro, por atenderem a outra lógica, não são acessíveis para o sujeito humano como tal. Eles sempre vêm revestidos, encapados pelo simbólico e pela nomeação, que afastam ainda mais a possibilidade de sua apreensão. A nomeação (a palavra, a fala, a escrita) é uma espécie de interpretação da coisa, uma ideia, uma redução e, por isso, há perda de gozo, impotência em dizê-la, em apreendê-la toda. O vestígio é, portanto, a negação do todo, seu avesso, o *não todo*, é o traço que recobre a coisa e que não é sentido nem significação, é o rastro, o sulco, o resto, o lixo (*litter*), a letra (*lettre*).

Ao poeta, orquestrador de ausências, posto que a matéria de sua arte é a própria palavra que transporta o vazio, caberia transpor o primeiro desaparecimento a um segundo, de modo que, ao “distrair [da realidade das coisas] uma qualidade sua que alguma ideia incorporará...”⁴⁷⁴, ao ser tomado pela contingência de um encontro feliz

⁴⁷⁰ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 164.

⁴⁷¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 33.

⁴⁷² Coisa (*Das ding*) é o primeiro objeto da pulsão, objeto impossível, para sempre perdido, que promoveria a primeira experiência de satisfação: a plena satisfação.

⁴⁷³ Por Objetos me refiro aos objetos parciais da pulsão (o olhar, a voz), aos vestígios da Coisa enquanto passagem, seu resto, sempre reinvestido na tentativa de inscrever-se.

⁴⁷⁴ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 164.

com o significante, o poeta acaba por elevar a coisa ao nível “do canto, da alegria, da leveza”, do pensamento, da criação.

Dito de outra forma, há o “fato da natureza”, há a falta do objeto (não por sua inexistência, mas por ser inapreensível), há a impotência. O rastro por ele deixado, sua sensação de existência, sua *fala essencial*⁴⁷⁵ – escrita muda, “sem acessórios, nem murmúrios, mas a fala ainda tácita”⁴⁷⁶ – apagariam o primeiro desaparecimento. Pela experiência analítica ou poética, o sujeito organizaria, mimeticamente, a partir dos vestígios, um segundo desaparecimento, repetindo aquele primeiro. Como resultado, surgiria o “sujeito do pensamento” ou o próprio pensamento, que, para Blanchot, seria a linguagem poética por excelência.

Logo, o que o poeta transpõe não é o objeto, é o vazio presente no objeto, que é repetido no uso da palavra que o nomeia; portanto é vazio, mas é também sua borda. Essa é a experiência do impossível na língua, pois o poeta não apenas aceita o desaparecimento do objeto, mas organiza, incessantemente (abismaticamente), a perda de seus vestígios. Isso é o que poderíamos chamar de sua vitória sobre a perda, sobre o desaparecimento. Eis, aí, sua criação: o vazio por suas bordas, *a noção pura*. A noção pura de Mallarmé viria, pois, no lugar onde algo desapareceu, “a noção de um objeto que falta”⁴⁷⁷, sendo o real do objeto perdido: a própria margem abismática da falta.

Por fim, na transposição poética há o “desaparecimento elocutório” do poeta, isto é, à medida que o poema é feito, a cada palavra, a cada estrofe, a cada texto, o autor desaparece, cedendo lugar à “rubrica amplificada do gênio, anônimo, perfeito como uma existência de arte”⁴⁷⁸. Assim, enquanto o corpo que suporta a linguagem esvanece, surge

⁴⁷⁵ Segundo Blanchot, o que Mallarmé chamou de *fala essencial* seria uma fala que distanciaria as coisas, as faria desaparecer, posto que essa fala é sempre alusiva, sugestiva, evocativa. Por tornar ausente um ‘fato da natureza’, por “transpô-lo até seu quase desaparecimento vibratório”, essa fala seria o próprio pensamento. Para Blanchot, “o pensamento é fala pura. Tem que se reconhecer nele a fala suprema, aquela cuja extrema variedade de línguas apenas nos permite reavaliar a deficiência: sendo pensar escrever sem acessórios, nem murmúrios, mas a fala imortal ainda tácita, a diversidade, na terra dos idiomas impede que se profiram palavras que, caso contrário, graças a uma única matriz, seriam a própria concretização material da verdade [...]. Somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, poética, e que o sentido, noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. ‘A poesia, perto a ideia’” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32-33.).

⁴⁷⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32.

⁴⁷⁷ BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 239.

⁴⁷⁸ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 165.

outro corpo, aquele textual, cuja “iniciativa é agora das palavras, do que nelas extravasa o eu”⁴⁷⁹.

A cura analítica seguiria a mesma lógica da transposição poética. Para Badiou,

a transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível. É nessa profundidade que há uma semelhança entre o poema de Mallarmé e a cura analítica⁴⁸⁰.

Primeiramente, é preciso que se diga: o autor não se refere à ideia banal de cura como recuperação da saúde, mas à cura como uma *vitória sobre o desaparecimento*, como uma criação afirmativa que poderia produzir algo a que chamou de “eternidade”, “uma obra de arte inteiramente subjetiva”⁴⁸¹.

Dito isso, sigamos: haveria a perda do objeto, a perda da unidade gozosa com a mãe. Na realidade, poderíamos dizer de uma perda de gozo, ao adentrarmos o universo da linguagem. Dessa perda, ou desaparecimento primeiro, que de sua existência deixa apenas vestígios (a sensação de que algo falta e que um objeto poderia restituir sua perda), surge a constatação de uma impotência, uma vez que esse gozo mítico, primordial, está para sempre perdido. Esse sujeito da impotência pode estar condenado a vagar em busca de sua parcela perdida de gozo, sempre insatisfeito, pois os vestígios daquele objeto inapreensível se prestam a encarnar em vários outros objetos. Ou, de outro modo, pelo acaso, pela contingência de um encontro, o sujeito pode realizar uma transposição, ou seja, um segundo desaparecimento, em condições totalmente artificiais. Essa transposição nada mais é do que transportar, para um campo totalmente imerso e subjugado à linguagem e sua conseqüente articulação com o sentido, o vazio de quando essa articulação ainda não existia e, com ele, uma nova possibilidade de leitura, uma nova articulação, uma nova amarração, uma nova produção de sentido. Ou seja, em um mundo totalmente marcado pelo sentido, regido pelas leis significantes, pelo falo, com sua inequívoca associação entre significante e significado, transpor o furo, o vazio, e, com ele, a lógica do *não-todo*, do ilimitado, do feminino.

⁴⁷⁹ COSTA. *acurar-se da escrita*, p. 118.

⁴⁸⁰ BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 239.

⁴⁸¹ BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 242.

Esse lugar transposto é exatamente aquele do não senso, da equivocidade, do sem sentido (*pas de sens*), mas também de um além, do passo de sentido. É o lugar onde não há mais o indizível, onde não há mais o sujeito da impotência, posto que ele desapareceu. Agora, há o real do dizer, há o Aberto, há a infinidade de possibilidades de articulações, há o impossível, há A mulher, há o tudo dizer mesmo que fora do sentido. Há, mesmo que contingencialmente, senão a relação sexual, o encontro. É, pois, nesse espaço onde o tempo é abolido, regido por outra lógica, a lógica do *não-todo*, do impossível, do real, que emerge o sujeito do pensamento que, segundo Badiou, é aquele “que atravessou a perda e que não é simplesmente sua presa, a vítima dessa perda.”⁴⁸² Nesse sujeito que ousou a travessia, que enfrentou o desaparecimento pela repetição contínua desse desaparecimento, opera-se uma vitória sobre a perda, pois ele sabe que a única maneira de recuperar o objeto é “perdendo-o antes que ele se realize”⁴⁸³, como disse Duras. Ou seja, ao mimetizar a perda do objeto para sempre perdido, ao reencenar a perda, o que o sujeito realiza é exatamente a construção do objeto por seu avesso, por sua negação. O que ele produz é o eterno, sua obra de arte subjetiva, pois, no teatro dos desaparecimentos, no dobrar-se e desdobrar-se do vazio do objeto, o que se cria é a contingência – que escapa à ordem do necessário, daquilo que *não para de se escrever*. Isto é, o *para de não se escrever*, a contingência, é a suspensão da negação, ou a reencenação do desaparecimento: a eterna possibilidade de novos arranjos.

Nesse sentido, pensamos o feminino como experiência de transposição e, portanto, como diz Badiou, do real, ou seja, daquilo que escapa à significação, ao sentido, mas guarda, todavia, afinidade com aquilo que o produziu, isto é, com o real do objeto perdido, com a perda primeira, com aquele primeiro desaparecimento. Vale lembrar, porém, que, nessa experiência com o real, ao construir artificialmente, pelos vestígios, um segundo desaparecimento, constrói-se também uma borda, um artifício que protege o sujeito do avassalador do real, que o levaria a sucumbir, a perder-se. Dito de outro modo, ao transpor ou repetir o vazio, o sujeito escava-o, aprofunda-o, de modo que emerge como borda, tal qual o oleiro faz com o vaso.

Como tudo isso concerne à escrita de Marguerite Duras? Conforme dissemos anteriormente, Duras escreve e reescreve, dobra e desdobra, dobra a letra do inconsciente – I – em L – love – e escreve o amor, em sua radicalidade de dor, em seu

⁴⁸² BADIOU. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e os discursos*, p. 242.

⁴⁸³ DURAS. *A doença da morte*, p. 85.

osso duro: Duras. Mostra seu corpo despedaçado e rearranjado, como em um caleidoscópio, borda suas bordas, sua costura, sua renda e desaparece em meio a tantos traços. Como em uma *mise-en-abyme*, sua dor se desdobra em escrita, transpõe-se de um texto a outro, abismaticamente, infinitamente, eterna transposição de algo que há muito já não está lá, mas que não apaga seu traço: S. Tahla, margem de rio. Ela é artista e, com sua arte, transpõe o vazio de modo que, artificialmente, se enoda, se enlaça para não se perder no parasitismo da língua imposta pelo Outro, pela mãe. Duras abre-se ao feminino, deixa exposta A mulher (que não existe), o real, Deus, o impossível. Revela o infinito borgeano do Aleph, ou o infinito literário de Blanchot: a eterna possibilidade da língua, da letra como amarração daquilo que, de outro modo, poderia ter-se esgarçado, rompido. Com a delicadeza, mas também a dureza de uma artesã, Duras constrói para si uma toca para se abrigar do vazio, mas o faz a partir do próprio vazio, escavando-o, aprofundando-o.

Da escrita durasiana, podemos retirar todas as consequências do texto de Badiou: aquilo que em uma operação poética equivale à experiência analítica, no ponto de produção do eterno, de uma vitória sobre o desaparecimento, uma vitória sobre a dor. Por isso, talvez, seus encontros com os analistas tenham sido sempre marcados por uma negativa e uma indicação: “escreva” e por uma vitória sobre a perda, assinalada por Lacan: “é a partir do momento em que se está perdido e que não tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve”⁴⁸⁴.

Duras faz de sua obra um tratamento para a dor e o faz não através da negação da dor, mas pela negação da negação, pelo impossível, no acaso de um momento *para de não se escrever*, pela repetição criativa, pela *dor escrita*. Essa dor escrita nada mais é do que a reencenação insistente de sua dor, como demonstramos em outros momentos, fazendo surgir, daí, a contingência de uma nova escrita: “escrever não se pode. E se escreve”.

A partir da escrita, de seu *savoir-faire* (ou um saber totalmente desconhecido pelo sujeito) com a língua, Duras faz surgir uma dor “que não pode fazer sofrer”, ela muda o estatuto da dor, fazendo-a aparecer como “trilhamento”, como reordenação, como efeito de linguagem. Essa é sua grande criação, obra de arte que ultrapassa o objeto para alcançar uma estética do sujeito, sua obra de arte subjetiva. A dor, a partir de Duras, nunca mais será a mesma, como o amor.

⁴⁸⁴ DURAS. *Escrever*, p. 21.

Conclusão – A planície dos pássaros

*Não suporto quando alguém está muito ocupado comigo.
Não suporto essa responsabilidade. Quero que se ocupem –
do que é meu, do que me é próprio e não de mim.
Pois não amo a mim mesma (pessoalmente), amo o que me é próprio.
Ou seja, a coincidência de mim com aquilo que me é próprio – é isso.
Do contrário, é a solidão, o não encontro, o faltar-se.
Dois encontram-se em um terceiro – isso sim.
Entretanto, os dois nunca podem se encontrar em um dos dois,
ou um no outro.
Se X ama Y e Y ama X = solidão.
Se X ama Y e Y também ama Y = solidão.
Se X ama Z e Y ama Z = encontro.
Z = aquilo que coincide (para X e para Y),
sendo mais que X e mais que Y
TSVETÁIEVA*

*É tudo.
Não tenho mais nada a dizer.
Nem mesmo uma palavra.
Nada a dizer.
Vamos caminhar cem metros na estrada.
DURAS*

“Quanto a mim, posso tudo recomeçar. Desde amanhã. A todo momento. Recomeço um livro. Escrevo.”⁴⁸⁵ Assim fez Duras por toda a vida: teceu, com as malhas da dor, a escrita de uma vida. Porém, nesse momento não recomeça, já não é mais esse tempo.

Conclui-se a última dobra, transpõe a superfície do corpo em papel. Em sua pele, Duras, estão escritos e inscritos os *sulcos secos e profundos* da matéria destruída e refeita em traços, letras e silêncios. A escrita, feita corpo, “é como o limiar do infinito”⁴⁸⁶, onde cega, vê além. Retiras-te, tocas o mundo exterior, o *fora-de-si*, as águas. Vais rumo a um *amor ímpar*⁴⁸⁷:

⁴⁸⁵ DURAS. *É tudo*, p. 25.

⁴⁸⁶ FOUCAULT; CIXOUS. *Sobre Marguerite Duras*, p. 368.

⁴⁸⁷ Expressão tomada de empréstimo de Maria Gabriela Llansol em entrevista concedida a Lucia Castello Branco, referindo-se a uma forma bastante particular de situar o amor. Segundo essa escritora: “o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três também é um número bastante interessante: o número do amor. A melhor forma de amor – e estou aqui a falar de qualquer amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesmo.” (BRANCO. *Chão de letras*, p. 194.). Tanto para Llansol quanto para Duras, o amor se conta a três.

Vinde me amar.
Vinde.
Vem nesse papel branco.
Comigo.

Dou-te minha pele.
Vem.
Rápido.

Diz-me até a vista.
É tudo.
Nada mais sei de ti.

Vou-me embora com as algas.
Vem comigo⁴⁸⁸.

Poderíamos dizer: “já não és mais invólucro-corpo, és corpo-letra, és exterior, és paisagem”. O papel branco é sua pele e nela se escreve a *branca dor*, sua borda, seu abrigo. A dor – alma do amor –, com seus trilhamentos moebianos, escreve, abre outros caminhos e alcança o aberto das águas de S. Tahla: o feminino. Neste ponto, tudo é escrita, inclusive ela, Duras.

Progressão da aurora exterior

Quanto a mim, a mulher das montanhas, chego também à última dobra, concludo. Foi preciso aprender a contar três para chegar aqui. Afinal, para Duras, o amor só se realiza a três. Enquanto eu estava no um, operava-se a lógica da desordem, do arrebatamento, da expulsão (extática) para um campo acessível apenas à experiência. Ali a palavra não fazia morada, não habitava. Reinava um silêncio ensurdecedor, mas de um estranho encantamento. Abandonei-me a esse silêncio, vivenciei-o, criei com ele certa intimidade. Era preciso passar pelo silêncio para que a palavra pudesse advir. Mas, o tempo da palavra, que não cessa de chegar, exigiu o seu espaço. Cheguei ao dois.

No dois, inicialmente identificada, estava perdida. Busquei o caminho das pedras, o osso duro e árido de um masoquismo originário em uma escrita que retiraria sua força, sua energia, da dor e do sofrimento de uma vida. Nesse percurso, fiquei à deriva, pois, conforme ensinava Kristeva sobre a obra durasiana: “coitado do leitor cúmplice que sucumbe a seu encanto, ele pode ficar ali de verdade”. Fui cúmplice. Presa à dor mobilizada pela escrita durasiana, durante algum tempo, não conseguia ver além.

⁴⁸⁸ DURAS. *É tudo*, p. 34.

Mas a dor desdobrava-se, reivindicava para si um novo olhar, estava cansada de ser apreendida em sua natureza de afeto. Não sem ajuda, pude perceber que uma torção insistia em operar. Não se tratava de masoquismo, de uma dor que voltava contra o Eu. O movimento era outro, era moebiano, abria-se ao exterior, ao amor. A dor trilhava, abria novos caminhos e, em sua natureza de objeto (*a*), escrevia. Ela deixava aberto o furo que marca seu nome, seu vazio. Pongianamente, eu me perguntava: *como se sai da dor por meios da dor?*⁴⁸⁹. Era chegada a hora, o três se aproximava.

Ao contar três, a escrita de uma vida foi-me abrindo novas perspectivas. Vieram os filhos, não um, dois: um menino e uma menina, no prazo de uma escrita. Abriu-se-me o *amor ímpar*. E, assim como a dor, desdobrei-me. Fui lançada ao exterior de mim, ao aberto, ao mar, e dali, no campo do feminino, da língua-mãe, pude avistar a transposição: dor-amor e vislumbrei como *sair da dor por meios da dor*. Lembro Ponge pela voz de Paula: “para tocar o mundo exterior é preciso tomar o partido das coisas”⁴⁹⁰. Era isso. Era preciso restar junto à sinceridade das coisas, retomar a natureza vazia da dor, do amor, como queria Duras. Portanto, vejo: quanto mais Duras escavava, aprofundava a dor, mais altas se tornavam suas bordas, sua proteção. Como um lápis sulcando a folha branca: sua pele. Escreveu-se. A dor, assim como o amor, é ímpar.

⁴⁸⁹ Refiro-me à curiosa formulação de Francis Ponge “Não se sai de árvore por meios de árvores” (PONGE. O martírio do dia ou “contra a evidência próxima”. In: *Cadernos de tradução*, p. 40-43.), citada e desdobrada por Paula Vaz em seu belíssimo livro de mesmo título *Não se sai de árvore por meios de árvore* (VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*).

⁴⁹⁰ VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*, p. 109.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- 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, abr. 2005.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. A arte da desistência. *Ipsis – Revista Literária do Corpo Discente da UFMG*. Belo Horizonte, n. 27, p. 19-21, ago. 2001–nov. 2002.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. 2005. 273f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2013.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *A psicanálise e os discursos*. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2002.
- BARRENTO, João. Dos tempos: receituário da dor para uso pós-moderno. In: *O arco da palavra*. Organização e prólogo Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Trad. Juan García Puente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org. Lucia Castello Branco. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 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.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol, a letra e Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. *Um passo de letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Mimeografado.
- CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CARUTH, Cathy. *Listening to trauma: conversations with leaders in the theory and treatment of catastrophic experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORREA, Adriana Santos. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*. 2008. 224f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

COSTA, Erick Gontijo. *acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*. 2014. 160f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversa sem compromisso*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1974.

DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *A jibóia*. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

DURAS, Marguerite. *Abahn Sabana David*. Trad. José Elias. Barcelona: Barral Editores, 1971.

DURAS, Marguerite. *Amor*. Trad. Paulo F. Andrade. In: ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. 2005. 273f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 27-164.

DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. *Destruir – diz ela*. Trad. Iva Delgado. Lisboa: Coleção Dois Mundos, 1988.

DURAS, Marguerite. *Dez e meia da noite no verão*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

DURAS, Marguerite. *Dias inteiros nas árvores*. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

DURAS, Marguerite. *É tudo*. Trad. Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

DURAS, Marguerite. *Emily L*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 2008.

DURAS, Marguerite. *Les lieux de Marguerite Duras*. Entretiens avec Michelle Porte. Paris: Minuit, 1987.

DURAS, Marguerite. *Madame Dodin*. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1985. Edição bilíngue.

DURAS, Marguerite. *O amante da China do Norte*. Trad. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento* (Le ravissement de Lol V. Stein). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite. *O vice-cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

DURAS, Marguerite. *Olhos azuis, cabelos pretos*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1986.

DURAS, Marguerite. *Olhos verdes*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

DURAS, Marguerite. *Os canteiros de obra*. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

DURAS, Marguerite. *Os pequenos cavalos de Tarquínia*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

DURAS, Marguerite. *Vida tranquila*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. Trad. Cláudia Valladão de Mattos. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FELMAN, Shoshana. *The claims of literature: a Shoshana Felman reader*. Edited by Emily Sun, Eyal Peretz, Ulrich Baer. New York: Fordham University Press, 2007.

FELMAN, Shoshana. *What does a woman want?: reading and sexual difference*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

FINGERMANN, Dominique. Os passadores do pior: Beckett, Blanchot, Duras: Travessias. In: FINGERMANN, Dominique; DIAS, Mauro Mendes. *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 93-105.

FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 268-302. (Coleção Ditos e Escritos III.).

FOUCAULT, Michel. *O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel de Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 360-369. (Coleção Ditos e Escritos III.).

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo (1924). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 217-224.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 17-85.

FREUD, Sigmund. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 225-253.

FREUD, Sigmund. Consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos (1925). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 309-320.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 149-158.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e ansiedade (1925). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 107-201.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 275-318, p. 275-318.

FREUD, Sigmund. O instinto e suas vicissitudes (1915). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 137-245.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo (1924). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 199-212.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 314-442.

FREUD, Sigmund. Sexualidade feminina (1931). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 259-279.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 17-194.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 129-252.

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia da USP, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GUIMARÃES, Cesar. *Imagens da memória*. 1995. 267f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

HOLK, Ana Lúcia Lutterbach. *Patu: a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos, 2008.

HOUAISS, Antônio. *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. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 198-205.

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 749-775.

LACAN, Jacques. Litaraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 15-25.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

LACAN, Jacques. O seminário sobre 'A carta roubada'. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13-66.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LAIA, Sergio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.

LAURENT, Éric. *A psicanálise e a escolha das mulheres*. Belo Horizonte. Scriptum Livros Editora, 2012.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. Trad. Uéilton de Oliveira e Vilma de Ktinszky. São Paulo: Página Aberta, 1994.

LEITE, Paulo Moreira. Marguerite Duras: a vitória de um estilo. *Veja*, São Paulo, p. 3---6, 17 jul. 1985. Entrevista.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções e cia: peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.

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. Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana online nova série*, ano 3, n. 7, mar. 2012, p. 1-49.

MONTRELAY, Michèle. *L'ombre et le nom: sur la féminité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977. Collection Critique.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar*. 1991. 241f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

NASIO, Juan David. *O livro da dor e do amor*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan.-jun. 2000.

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. 212f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PAULA, Janaina Rocha de. *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*. São Paulo: Annablume, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: O saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PLATÃO. *O Banquete; ou Do amor*. Trad. Prof. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

POMMIER, Gérard. O aberto. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

PONGE, Francis. O martírio do dia ou “contra a evidência próxima”. Trad. Ignácio Antônio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. *Cadernos de tradução*, Porto Alegre, n. 13, p. 40-43, jan.-mar. 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RIVIÈRE, Joan. Womanliness as a masquerade. In: *The inner world and Joan Rivière*. Collected papers: 1920-1958. Edited by Athol Huges. London: Karnac Books, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALIBA, Ana Maria Portugal. Cherchez la femme: o significante desobediente. *Griphos psicanálise*, Instituto de Estudos Psicanalíticos, Belo Horizonte, n. 21, p. 65-69, jun. 2005.

SALIBA, Ana Maria Portugal. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 13, n. 26, p. 31-41, mar. 1987.

SOLER, Colete. A mulher, masoquista?. In: *O que Lacan dizia das mulheres*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STARLING, Dannielle. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*. 2009. 104f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Conteúdo Brasil: valorização da produção brasileira*. Palestra proferida no Auditório do Teatro Tuca, 12 de fevereiro de 2004, São Paulo. Disponível em www.youtube.com/watch?v=D4N4q4Mit2E. Acesso em: 5 abr. 2015.

TROCOLI, Flávia. No jogo do amor tu te perdes: os contornos da escrita de Lol V. Stein. Texto apresentado no colóquio Marguerite Duras: Poéticas do Transbordamento, no Cine Olímpia em Belém, nov. de 2014. Mimeografado.

VAZ, Paula. *Não se sai de árvore por meios de árvore*. Belo Horizonte: cas'a'screver, 2014.

VIDAL, Eduardo. A torção de 1920. *Pulsão e Gozo*, Letra Freudiana: Escola, Psicanálise e Transmissão, Rio de Janeiro, ano XI, n. 10/11/12, p. 22-28, 1991.

VIDAL, Eduardo. Masoquismo originário: ser de objeto e semblante. *Pulsão e Gozo*, Letra Freudiana: Escola, Psicanálise e Transmissão, Rio de Janeiro, ano XI, n. 10/11/12, p. 134-143, 1991.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges, uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YANN, Andréa. *M.D.* Trad. Mírian Paglia Costa. São Paulo: Marco Zero, 1987.