

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

LUCIANA SILVIANO BRANDÃO LOPES

FIGURAÇÕES DO FEMININO: A MULHER, A ESCRITA E A PUTA EM
MARGUERITE DURAS

BELO HORIZONTE
2016

Luciana Silviano Brandão Lopes

FIGURAÇÕES DO FEMININO: A MULHER, A ESCRITA E A PUTA EM
MARGUERITE DURAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Castello Branco
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2016



Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários

Luciana Silviano Brandão Lopes. Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Castello Branco
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Tese aprovada pela Banca Examinadora formada pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco (Orientadora) – FALE/ UFMG

Dra. Ana Lúcia Lutterbach Rodrigues Holck – EBP-RJ

Prof. Dr. Paulo de Andrade – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Jefferson Machado Pinto – FAFICH/ UFMG

Profa. Dra. Janaina Patrícia Rocha de Paula – FALE/ UFMG

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

D952.YI-f Lopes, Luciana Silviano Brandão.
Figurações do feminino [manuscrito] : a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras / Luciana Silviano Brandão Lopes . – 2016.
195 f., enc.

Orientadora: Lúcia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 189 -195.

1. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Deslumbramento – Crítica e interpretação – Teses. 2. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Vice-cônsul – Crítica e interpretação – Teses. 3. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Pute de la côte normande – Crítica e interpretação – Teses. 4. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Amante – Crítica e interpretação – Teses. 5. Literatura francesa – História e crítica – Teses. 6. Escrita na literatura – Teses. 7. Mulheres e literatura – Teses. 8. Psicanálise e literatura – Teses. 9. Loucura na literatura. – Teses. I. Castello Branco, Lúcia, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 843.912

AGRADECIMENTOS

A Lucia Castello Branco, pela orientação primorosa e por ouvir a minha voz.

A Maraíza Labanca, pela amizade, pelas sugestões valiosas e pela revisão impecável.

A Paulo de Andrade, não só pelos comentários durante o exame de qualificação mas por ser autor de uma das mais importantes fontes de consulta utilizadas nesta pesquisa, sua tese sobre Marguerite Duras.

A Ana Lúcia Lutterbach-Holck, por ter gentilmente aceitado participar da banca e pelas sugestões de leitura.

A Jefferson Pinto e Janaina Rocha de Paula, por terem gentilmente aceitado participar da banca.

A Vania Baeta, pelos comentários precisos durante meu exame de qualificação.

A Jésus Santiago, por estar ao meu lado na travessia da análise.

A Erick Costa, colega querido e autor de textos importantes que pude consultar ao longo da pesquisa.

A Mônica de Souza, pelo percurso na tradução e pelas aulas de francês.

A Chico, companheiro de vida.

A Laura e Eduardo, meus filhos queridos.

A minha mãe, sempre presente quando preciso.

A meu pai, presença amorosa

RESUMO

Esta tese pretende investigar como algumas figurações do feminino – a mulher, a escrita e a puta – aparecem em *O deslumbramento*, *O vice-cônsul*, *O amante* e *La pute de la côte normande*, de Marguerite Duras. Para isso, fizemos uma pesquisa sobre os modos como o olhar, por meio da escrita, constrói os corpos das personagens nesses livros. Percebemos, ao longo da investigação, que a figuração “puta” é a mais enigmática, pois se apresenta no texto como uma exclamação sem sentido, próxima da loucura e do feminino – fora da ordem fálica. Podemos afirmar que, nesses livros, a mulher, a escrita e a puta se aproximam e, assim, constroem um campo fora da representação, à maneira das figurações barthesianas, como expressões do real lacaniano.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Figuração. Feminino. Puta. Escrita.

ABSTRACT

This thesis investigated how some figurations of the feminine – the woman, the writing and the whore – are depicted in *O Arrebatamento*, *O Vice-Cônsul*, *O Amante* and *La Pute de La Côte Normande* by Marguerite Duras. To achieve this goal we did a research on how the look, through the writing, builds the bodies of the characters in these books. Finally, we realized that the figuration “whore” was the most enigmatic one since it was present in the text as a meaningless exclamation, near the madness and the feminine – outside the phallic order. We can state that in these books the woman, the writing and the whore become close and so they build a field outside the representation like expressions of the Lacanian real in the fashion of Barthesian figurations.

Key-words: Marguerite Duras. Figuration. Feminine. Whore. Writing.

SUMÁRIO

1	Introdução	7
2	Marguerite	16
2.1	<i>Ler Marguerite Duras</i>	16
2.2	<i>Literatura e psicanálise</i>	22
2.3	<i>Marguerite Germaine – primórdios</i>	24
2.4	<i>O resgate do que estava lá</i>	27
2.5	<i>A mãe, o amante e o encontro com o outro sexo</i>	29
2.6	<i>O incesto anunciado</i>	37
2.7	<i>Da literatura ao cinema</i>	38
2.8	<i>Yann Lemée</i>	40
2.9	<i>O amor, a homossexualidade, a escrita</i>	44
3	Um olhar desfaz castelos no ar	47
3.1	<i>O olhar lacaniano</i>	56
3.2	<i>A mancha Lol</i>	61
3.3	<i>O arrebatamento</i>	66
4	Envelopes de corpo	77
4.1	<i>O corpo, o rosto, as roupas</i>	77
4.2	<i>O corpo nu</i>	83
4.3	<i>Função de véu</i>	90
4.4	<i>Texto, tessitura, tecido</i>	93
4.5	<i>Ver o corpo nu</i>	103
4.6	<i>A mulher não existe</i>	106
5	Escrever o impossível	112
5.1	<i>O que é autobiografia</i>	118
5.2	<i>Para que serve a escrita?</i>	120
5.3	<i>Escrever</i>	131
6	Admirable putain	149
6.1	<i>Mulher inapreensível</i>	149
6.2	<i>A mãe escrita</i>	153
6.3	<i>A mais antiga profissão do mundo</i>	155
6.4	<i>Putas durasianas</i>	159
6.5	<i>Aquilo que não se nomeia</i>	166
6.6	<i>O movimento da escrita</i>	173
6.7	<i>La pute de la côte normande</i>	178
6.8	<i>Uma puta escritora</i>	181
7	Conclusão	185
	Referências	189

1 Introdução

Ela é o tudo. É o lugar mesmo da escrita, é o lugar movediço da escrita, quer dizer, o inesgotável... que é necessário matar para que cesse. Eu já tinha tentado em L.V.S., mas eu não consegui. Lá, verdadeiramente, eu entendi, à medida que trabalhava, que era o lugar mesmo da escrita, o lugar escrito dela [...]. É essa mulher que me levou a penetrar no duplo sentido das coisas. À vista de todos. Ela me levou talvez à escrita. Talvez seja aquela mulher.¹

(Marguerite Duras)

Inicialmente, a proposta desta tese era pesquisar a função da escrita para Marguerite Duras. A hipótese era a de que a escrita teria tido, para ela, o estatuto de *sinthoma*, conceito formulado por Jacques Lacan a propósito de James Joyce. Em outras palavras, a escrita teria sido um modo de amarração entre o real, o simbólico e o imaginário, os três registros propostos pelo psicanalista. Para Lacan, o *sinthoma* é a resposta que cada *falasser*² dá à “não relação sexual”³, e, nesse sentido, é ele sempre uma invenção. Em *O seminário, livro 23*, o psicanalista afirma que se pode até “reduzir toda invenção ao *sinthoma*”⁴.

Iniciei a escrita da tese pelo capítulo que chamei *Marguerite*, pois tinha o objetivo de conhecer Duras, de construir um saber sobre a mulher por trás dos livros, de procurar a razão de ela escolher os temas que sempre escolhia, como o desencontro amoroso, a dor e, principalmente, a mulher. Segundo Joëlle Pages-Pindon, vida e obra de Duras estão entrelaçadas, e, para estudar sua obra, é “inevitável e impossível” fazer referência à sua biografia:

¹ “Elle, c’est le tout. C’est le lieu même de l’écrit, c’est le lieu mouvant même de l’écrit, c’est-à-dire l’intermittent... qu’il a donc fallu tuer pour qu’il cesse. Ça j’avais essayé dans L.V.S. mais je n’y étais pas parvenue. Là, vraiment, j’ai compris en travaillant que c’était le lieu même de l’écrit, le lieu écrit d’elle [...]. C’est cette femme qui m’a amenée à pénétrer le double sens des choses. À tous de vue. Elle m’amène à l’écrit peut-être. Peut-être c’est cette femme-là.” (DURAS. *Marguerite Duras par Marguerite Duras*, p. 83. Tradução nossa).

² Termo proposto por Lacan para diferenciar a noção de inconsciente freudiano. O *falasser* inclui o corpo como real e o gozo desse corpo como gozo de vida.

³ Esse termo será discutido ao longo da tese.

⁴ LACAN. *O seminário: o sinthoma*, livro 23, p. 128.

Para o estudo da obra de Marguerite Duras, a referência à biografia é, ao mesmo tempo, 'inevitável e impossível'. Inevitável, porque todo leitor ou espectador que descobre sua obra literária ou cinematográfica encontra-se mergulhado em uma rede de imagens inseparáveis da realidade vivida pela autora: lugares, uma infância, feridas, amores, fascinações, renúncias – encarnados em um rosto e em uma silhueta que são as de uma figura autoral desenhada pela própria escritora. Impossível, porque a singularidade dessa criação reside precisamente na metamorfose/metáfora que o imaginário impõe aos fragmentos extraídos da realidade, por meio do processo da escrita.⁵

Em razão desse entrelaçamento, fazia-se necessário reler alguns livros mais ilustrativos da vida dessa autora, além daqueles que inicialmente propus pesquisar. O primeiro que reli foi *O amante* e posso afirmar que, a partir dessa leitura, e da leitura de outros livros que fiz mais tarde, o foco da pesquisa mudou, pois resolvi trabalhar com as figurações do feminino na escrita durasiana, sob as formas da menina, da mulher e da puta.

A principal razão para a escolha do novo tema residiu no fato de que, ao reler *O amante*, deparei-me com um trecho em que a autora descrevia três mulheres. O mais surpreendente foi constatar que o que vinha sendo contado na narrativa não tinha relação com as personagens descritas, e que elas eram, por isso, inteiramente estrangeiras ao texto. Imaginar de onde vinham ou a razão para seu aparecimento foi o que me levou a investigar o modo como a personagem feminina se apresentava na obra durasiana.

Importante discorrer brevemente sobre essas mulheres. A primeira a irromper no texto é Marie-Claude Carpenter, descrita como americana, olhos claros, azul-acidentados, loura e um pouco envelhecida. Trata-se de uma figura enigmática, que deixava seus convidados à mesa e saía para outros afazeres, o que provocava curiosidade na narradora. A segunda é Betty Fernandez, que, como Carpenter, também era estrangeira. Mulher alta, esguia, admirada pelos transeuntes na rua por causa de sua elegância. A terceira aparição é a de Hélène Lagonelle, colega da jovem narradora e única entre as três que mantinha uma conexão com a história que

⁵ “Pour l'étude de l'œuvre de Marguerite Duras, la référence à la biographie est à la fois 'inévitabile et impossible'. Inévitable, car tout lecteur ou spectateur, découvrant son œuvre littéraire ou filmique, se trouve plongé dans un réseau d'images inséparable de la réalité vécue de l'auteur: des lieux, une enfance, des blessures, des amours, des engouements, des reniements –, incarnés dans un visage et une silhouette qui sont ceux d'une figure auctoriale dessinée par l'écrivain elle-même. Impossible, car la singularité de cette création réside précisément dans la métamorphose/métaphore que l'imaginaire fait subir aux fragments prélevés sur la réalité, à travers le processus de l'écriture.” (PAGES-PINDON. *L'écriture illimitée*, p. 11. Tradução nossa).

vinha sendo contada. No entanto, a descrição de seu corpo no texto aproximava-a de Marie-Claude e Betty, pois esse chamava atenção por seu equilíbrio e beleza. Percebi que a descrição de cada uma delas era motivo de curiosidade tanto do narrador como dos que as cercavam na história.

A partir dessas invasões na narrativa, comecei a observar como alguns significantes – “olhos azuis”, “estrangeira”, “alta”, “esguia” – apareciam nas descrições. Notei que serviam para vestir o inominável da posição feminina. Observei, ainda, a importância não só do corpo das mulheres que irrompiam no texto como também do olhar da narradora/escritora ao descrevê-las. Em razão dessas descobertas, foi fundamental recorrer à psicanálise e ao que Lacan postula em seu ensino sobre o olhar e a função de mancha. Esse estudo me possibilitou trabalhar mais profundamente com *O deslumbramento* e com a construção das cenas em que Lol, deitada no campo de centeio, olha o casal de amantes que emolduram a janela.

Em Duras, a função do olhar tem grande importância para a construção do corpo, o que fica evidente sobretudo em *O amante*, *O vice-cônsul* e *O deslumbramento*. Há todo um jogo entre o que pode ser visto e o que necessita de um véu que sirva como anteparo para a visão. Tudo perpassa o olhar, que é o instrumento que tenta dar forma ao que não tem, ao que não tem significação.

É importante destacar, também, a função do olhar do narrador nesses livros, que olha como se quisesse retirar algum saber do corpo das mulheres. É como se o olhar pudesse apreender o inapreensível, mas o que se pode saber, olhando-se esses corpos? Algo sobre a mulher e o feminino, campo tão vasto e enigmático sobre o qual a psicanálise se debruça há anos, na tentativa de elaborar um saber.

Ao me colocar a trabalho, na intenção de conhecer a escritora Marguerite Duras, fez-se necessário, portanto, ampliar a pesquisa e incluir a questão do olhar. Por essa razão, escrevi o segundo capítulo, intitulado *Um olhar desfaz castelos no ar*, valendo-me do que havia descoberto ao escrever o primeiro.

No capítulo seguinte, intitulado *Envelopes de corpo*, trabalhei mais especificamente com a noção de corpo, pois, como mencionado, o olhar o constrói. O corpo, segundo Jean-Luc Nancy “é estrangeiro, expropriado”⁶. E, se é estrangeiro,

⁶ NANCY. *Corpus*, p. 19.

é necessária uma apropriação pelo sujeito desde seus primórdios, como postula a psicanálise lacaniana, ao tratar do estágio do espelho. Assim, comecei a escrita desse segundo capítulo tratando sobre esse estágio e sobre como o sujeito, a partir daí, desenvolve sua noção de “eu”.

Posteriormente, por meio de um estudo de Giorgio Agamben, percebi que era importante discutir sobre a nudez e a vergonha. Segundo esse estudioso, a vergonha em relação à nudez advém do pecado original, pois é a partir desse momento que a graça divina deixa de ocultar o corpo desnudo de Adão e Eva. A roupa vem, então, vestir a nudez, agora coberta pela desgraça. Sobre esse tema, Eugénie Lemoine-Luccione traça um estudo interessante em *La robe*, livro em que encontrei valiosas elucubrações sobre o corpo, o corte e a escrita. Segundo essa psicanalista, a roupa é importante não só para criar um invólucro para o corpo mas para cobri-lo. A roupa tem função de véu, de velar o que não pode ser olhado de frente, porque pode cegar, como a Medusa fazia com quem a olhava de frente.

O véu é primordial para o sujeito, uma vez que tem relação direta com o amor. Com a presença do véu, o que está além, como falta, tende a se realizar como imagem. Sobre ele, “pinta-se a ausência. [...] A cortina [ou o véu] assume seu valor, seu ser e sua consistência, justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a sua ausência. A cortina é, se podemos dizê-lo, o ídolo da ausência”⁷, pontua Lacan. É com essa ilusão que o homem constrói todas as suas relações amorosas, idolatrando seu sentimento por esse nada que está para além do objeto de amor.

Duras, em sua literatura, veste seus textos, dando-lhes um figurino e direcionando o olhar de quem os lê. Ela oferece ao leitor uma espécie de luneta – que nada mais é do que um véu – e, dessa forma, faz ver o que poderia passar despercebido. Por meio da descrição, veste e desveste suas personagens.

Ao identificar as passagens sobre corpos e vestimentas, notei, ainda, que as descrições sempre apontavam para algo relacionado ao feminino, e havia uma tentativa de decifrá-lo. Em *O amante*, a escritora revela:

Já tenho consciência disso. Sei alguma coisa. Sei que não são as roupas que fazem a mulher mais ou menos bela nem os cuidados com a beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o preço dos adornos. Sei que o problema não está aí. Não sei onde está. Sei

⁷ LACAN. *O seminário, livro IV: a relação de objeto*, p. 157.

apenas que não é onde as mulheres pensam. Observo as mulheres nas ruas de Saigon, nos postos do interior. Algumas são muito belas, muito brancas, cuidam da beleza com muito carinho aqui, especialmente nos postos do interior. Não fazem nada, apenas se cuidam, guardando-se para a Europa, os amantes, as férias na Itália, as longas licenças de seis meses a cada três anos, quando podem enfim falar do que acontece aqui, dessa existência típica de colônia, do serviço dessa gente, dos empregados, tão perfeito, da vegetação, dos bailes, dessas mansões brancas, enormes, onde são alojados os funcionários dos postos mais distantes. Elas esperam. Vestem-se para nada. Elas se cuidam. Na sombra dessas mansões, preparam-se para mais tarde, acreditando viver um romance, os guarda-roupas já atulhados de vestidos que não usam, colecionados como o tempo, a longa sequência dos dias de espera. Algumas enlouquecem. Outras são abandonadas, trocadas por uma jovem empregada, que guarda silêncio. Abandonadas. Ouvimos essa palavra atingi-las, o barulho que faz, o barulho da bofetada que ela representa. Algumas se matam.⁸

O feminino é um continente de difícil apreensão, pois insiste sempre a pergunta: o que é uma mulher?". Diante da afirmação sobre a inexistência de "A mulher" e da "verdadeira mulher", o que resta são as figurações, figurações que nada mais são do que tentativas de dar corpo e forma ao que não tem, de dar conta desse inominável feminino. Pelo menos no que se refere à obra de Duras, a escrita é que vai tentar dar conta disso. Se o real está sempre fora de alcance, a aposta é que seja possível fazer uma bordadura, uma borda ao redor desse buraco do impossível de dizer.

Algumas figurações são possíveis de serem identificadas no texto durasiano. Como exemplo, podemos citar a jovem, a mulher, a mendiga e a mãe. A escrita, como veremos adiante, também se constitui, para Duras, como uma das figurações do feminino. Entretanto, a puta é a mais enigmática, pois, apesar de ser possível encontrá-la em *O deslumbramento*, mais precisamente na passagem: "Admirável puta, Tatiana"⁹, e, de forma velada, na menina de *O amante*, esse significante surge em outro romance de Duras, *La pute de la côte normande*, de modo inesperado, súbito, como se fosse uma exclamação, e sem apresentar conexão com seu significado no dicionário.

O quarto capítulo sugere, por meio de seu título, que, para Duras, é preciso *Escrever o impossível*, pois, se o olhar constrói personagens e corpos tentando dar forma ao feminino, é pela escrita que esta construção é feita. Decidi,

⁸ DURAS. *O amante*, p. 19.

⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 87.

então, continuar a pesquisa sobre a escrita sob esse novo ângulo, aproveitando o saber sobre o olhar e o corpo feminino. Dessa maneira, perguntei-me por que a escrita era tão essencial para a escritora, considerando que ela afirmava que, “se [...] não tivesse escrito, teria [se] tornado uma alcoólatra incurável”¹⁰. Afirmção um tanto paradoxal, dado que foi levada para o hospital quase à beira da morte, em diversas ocasiões, por beber de forma excessiva.

Para ela, a escrita não parece ter sido um trabalho simples ou prazeroso, mas, ao contrário, um imperativo que não estava na ordem da vontade, sem, no entanto, deixar de ser da ordem do impossível. Como afirmou em *Escrever*: “escrever, não posso, ninguém pode”, mas, ainda assim, se escreve, algumas vezes sob a égide do imperativo: “o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva”¹¹. Frequentemente, por meio de seus relatos, percebe-se que a escrita avançava sem contribuir para o seu bem estar, levando-a a lugares sombrios.

A primeira hipótese que me guiou no trabalho sobre a função da escrita em Duras foi a de ter se operado, nela, um movimento de transposição, tal como descrito por Alain Badiou, em “Por uma estética da cura analítica”. Nesse texto, o filósofo propõe uma relação entre o processo de escrita e o final de análise. Contudo, é preciso admitir que a escrita pode ter duas facetas: aquela que propõe ser tratamento, por meio da operação de transposição, e aquela que funciona como veneno ou *pharmakon*, pois, eventualmente, provocava um efeito tóxico na escritora, deixando-a em estados aterradores:

Eu caí na opacidade maior depois: foi isso que me fez gritar, me lembro disso, jamais me havia acontecido antes. Eu estava escrevendo e, de repente, me ouvi gritando, porque eu estava com medo. Não sei bem do que tinha medo. Era um medo... aprendido também, um medo de perder a cabeça.¹²

A partir da declaração de Duras sobre o estado devastador em que se encontrava, ao escrever *O deslumbramento*, perguntei-me se a explicação para esse efeito não estaria na hipótese de Sophie Marret, em “L’objet du ravissement: de Lol V. Stein à Marguerite Duras”. Para Marret, a escrita colocava Duras em

¹⁰ DURAS. *Escrever*, p. 21.

¹¹ DURAS. *Escrever*, p. 21

¹² “Je suis tombée dans l’opacité plus grande après: c’est ça qui m’a fait crier, je me souviens de ça, ça ne m’était jamais arrivé avant. J’écrivais, et tout d’un coup, j’ai entendu que je criais, parce que j’avais peur. Je ne sais pas très bien de quoi j’avais peur. C’était une peur... apprise aussi, une peur de perde la tête.” (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 102. Tradução nossa).

confrontação com a carência de uma identificação fundamental que pudesse restituir-lhe a imagem fálica de corpo. Ao mesmo tempo que acenava como solução, reatando o nó tripartido da escritora, produzia-lhe um efeito arrebatador. Dito de outra forma, parece que, para a psicanalista, a escrita em Duras não teve efeito eficaz de estabilização e, muitas vezes, provocava efeito contrário.

Em minha investigação, entretanto, observei que a escrita pode não ter sido uma amarração eficaz, uma vez que colocava Duras em perigo em algumas situações, mas se apresentou como possibilidade de saída. Para Paulo de Andrade, ela foi possibilidade “de travessia quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se – o 'ponto mais hostil do horizonte' –, que é também, em alguma medida, o ponto impossível da escrita”¹³. A escrita talvez não tenha sido um modo de amarração como foi para o escritor James Joyce¹⁴, mas algo intermediário, que sustentou Duras na maior parte das vezes, permitindo-lhe não se tornar um “alcoólatra incurável”, mas uma “admirável escritora”.

Ao finalizar o capítulo sobre a função da escrita em Duras, a questão das figurações continuava sendo uma indagação para mim. Por essa razão, percebi que minha pesquisa deveria prosseguir. Se constatava que as figurações relativas à menina e à mulher eram possíveis de serem identificadas no texto durasiano, fui percebendo que minha pesquisa se detinha muito mais nas figurações da escrita e da mulher, o que me fez propor uma aproximação entre esses dois campos como figurações do feminino. A puta, entretanto, permanecia enigmática. Dessa maneira, o capítulo que fechou esta tese foi *Admirable putain*, em que trabalhei, principalmente, com *La pute de la côte normande*.

Comecei o capítulo, pesquisando a palavra *puta* no dicionário, passei por seu significado na história da humanidade e na psicanálise, até chegar àquilo que o termo poderia significar nesse intrigante livro de Duras.

A prostituição sempre foi tema importante para essa autora, e as personagens femininas, mais ainda. Anne-Marie Stretter, em *O vice-cônsul*, tinha o hábito, por exemplo, de levar seus convidados ao bordel. Considero Stretter a mais emblemática de todas as figurações do feminino que aparecem na obra de Duras, pois ela carrega consigo várias facetas: é mãe, mulher e “prostituta de Calcutá”¹⁵.

¹³ ANDRADE. *Só os loucos escrevem completamente*, p. 121. Texto inédito.

¹⁴ Estudado por Lacan em seu *O seminário: o sinthoma*, v. 23.

¹⁵ DURAS. *Boas falas*, p. 170.

Segundo a escritora, ela é lugar de origem da escrita: “Ela é o tudo. É o lugar mesmo da escrita, é o lugar movediço da escrita [...]”¹⁶.

Se a “prostituta de Calcutá” é o lugar mesmo da escrita, parece que prostituição e escrita se confundem. Assim sendo, foi necessário desvendar a razão dessa mistura, e o livro que me auxiliou nessa empreitada foi *L'écriture de la prostitution dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Cholé Chouen-Ollier. A partir das elaborações dessa autora, foi possível constatar que a figura da prostituta ganha um status original, pois, mesmo não sendo valorizada, tem lugar de destaque na obra de Duras. A meretriz, para a escritora, é aquela que guarda o saber do amor, que se entrega a ele por livre e espontânea vontade: “se há prostituição da mulher... para empregar essa palavra gasta e que... em falta melhor, digamos, vamos empregá-la... se há prostituição da mulher, é preciso que ela queira”¹⁷.

Além de ser uma experiência ligada ao desejo, a prostituição e a experiência sexual, na escrita durasiana, advêm do excesso, do desejo incontrolável, da necessidade de viver o desconhecido e o gozo sem medida. O dom ou a graça das personagens fazem com que a prostituição se transforme em entrega compulsiva ao amor.

Importante mencionar que, mais do que escrever sobre a prostituição, Duras escreve *a partir* da prostituição. Talvez essa seja a razão de ser um tema tão notável em sua escrita, a ponto de se poder afirmar que se trata da reescrita incansável de um só tópico. E, se consideramos que a escrita de Duras é sempre reescrita, pode-se afirmar que ela provoca uma repetição em seu próprio cerne.

A repetição aponta para o que fracassa, da mesma forma que a não relação sexual faz esse mesmo movimento. Lacan afirma que é justamente por meio daquilo que falha que algum saber advém, indicando, como Duras, que é a partir do fracasso que se pode ter algum acesso ao saber, pois, “na berlinda, é a verdade deles que espero”¹⁸.

Essa nova forma de considerar a prostituição, a escrita e a escritora me levou a *La pute de la côte normande*. Escrito em 1986, relata a dificuldade de Duras

¹⁶ “Elle, c'est le tout. C'est le lieu même de l'écrit, c'est le lieu mouvant même de l'écrit, c'est-à-dire l'intarissable...qu'il a donc fallu tuer pour qu'il cesse. Ça j'avais essayé dans L.V.S. mais je n'y étais pas parvenue. Là, vraiment, j'ai compris en travaillant que c'était le lieu même de l'écrit, le lieu écrit d'elle [...]. C'est cette femme qui m'a amenée à pénétrer le double sens des choses. À tous de vue. Elle m'amène à l'écrit peut-être. Peut-être c'est cette femme-là.” (DURAS. *Marguerite Duras par Marguerite Duras*, p. 83. Tradução nossa).

¹⁷ DURAS. *Boas falas*, p. 33.

¹⁸ LACAN. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 109.

em adaptar duas narrativas e de decifrar Yann, seu amante dos últimos anos. O texto caminha, e o leitor não consegue entender o que se passa, se aquilo é uma história ou não. E, pior: não é possível compreender a razão de aquele livro apresentar o significante *puta* no título. No meio da narrativa, e sem qualquer aviso, ouve-se Yann vociferando com Duras: “Que merda faz você escrever a todo o tempo, o dia todo? Você foi abandonada por todos. Você é louca, você é a puta da costa normanda, você é uma babaca, é constrangedor”¹⁹.

Em *La pute de la côte normande*, o que vemos é a puta como coisa, em seu osso, já não mais ligada à representação. A única coisa que, talvez, possamos identificar ali seja que a escrita parte do real, do que não tem sentido, do que se origina de rabiscos, para que no final algo do saber possa advir. Mas esse saber é sempre o que provém do fracasso, como ensina a psicanálise lacaniana.

¹⁹ “Qu’est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée? Vous êtes abandonnée par tous. Vous êtes folle, vous êtes la pute de la côte normande, vous embarrassez.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.16. Tradução nossa).

2 Marguerite

A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.

(Marguerite Duras)

2.1 Ler Marguerite Duras

Ler Marguerite Duras significa aventurar-se por uma literatura que foge da linearidade e vai em direção ao não dito, àquilo que escapa ao significativo. Com uma obra literária vastíssima, Duras foi uma escritora que se afirmava com um estilo denso, por vezes até um pouco inacessível. Sua escrita era, para ela, uma exigência urgente, um valor supremo, uma vontade bruta de falar de si. Suas obras, repletas de descrições da exótica paisagem oriental, não deixam de reconhecer uma intensidade angustiada e desesperada, oriunda da constante luta da autora com as questões do amor e da morte.

A escrita de Duras não se situa na ordem do documental ou do factual, mas, sim, na ordem do indizível, do traumático: é aquela impossível de descrever realisticamente, uma vez que ultrapassa a verossimilhança. Elisa Arreguy Maia define, de forma clara, esse tipo especial de escrita:

A suposição é de que o que nos puxa e nos estica é uma escrita que mexe com a estrutura mesma da linguagem, com o que extrai o *real-da-estrutura*. Portanto, trata-se dos textos que não só falam de coisas importantes mas sobretudo que jogam com a beleza em sua proximidade com o horrível. As palavras em sua sonoridade, sua similaridade, sua estranheza *com o que da língua não constitui cifra, e sim signo a decifrar*. São aqueles que abordam a palavra e tentam descascá-la. Os inconformados da metáfora. A ênfase, pois, deve recair sobre o arranjo das palavras e o conjunto escrito que as letras desenham, assim como na sonoridade, mas naquilo em que elas derrapam, na erosão do sentido. Textos que pretendem a voz. Há um sentido retido, é o do campo que aquelas palavras vão produzindo e desmanchando: campo do sentido, gozo do sentido – o labor de agrupá-las o retoma, para de novo perdê-lo. Textos que trafegam no limite e fazem de seus leitores passageiros do limite do saber.²⁰

²⁰ MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 99.

Podemos extrair de Roland Barthes e, mais precisamente, do seu conceito de texto de gozo (de fruição) uma outra definição para o texto de Duras:

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 fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.²¹

Na escrita de Duras, o leitor é o personagem principal, e a autora tem a capacidade de nos oferecer emoções retiradas da parte mais profunda e escura de sua psique. Mesmo na posição de personagem principal, o leitor sente-se, contudo, desconfortável, pois, em muitos livros, principalmente os escritos por último, não há uma preocupação com o verossímil ou com a linearidade temporal. Os tempos se intercalam, não se sabe o que vem antes ou depois, e o mesmo pode ser dito sobre as vozes narrativas. Como exemplo, vale destacar *O deslumbramento*, escrito em 1965. Nesse romance, não se sabe se o evento relatado é real ou não, e é o próprio narrador quem informa: “Aqui estão mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei a minha história de Lol V. Stein”²².

O mais extraordinário dessa narrativa não é se perder na busca sobre a questão da veracidade, é, ao contrário, deixar-se embalar pelo movimento errático de Lol em busca do que a faz mulher, é ver sua loucura e seu prazer ao observar o casal de amantes pela janela, é deixar-se levar por seu sofrimento indiferente.

Em *O vice-cônsul*, de 1965, dois planos narrativos coexistem por muito tempo: o da camponesa indochinesa, afastada de casa por estar grávida, e o dos membros da embaixada francesa em Calcutá. O ponto de fusão ocorre na escrita de Peter Morgan, jovem diplomata que, nas horas de lazer, escreve o livro sobre uma jovem expulsa de casa e que vem a ser a mesma personagem da jovem descrita no início do livro. Apesar de ser uma obra de ficção, pode-se perceber que muito do que é ali descrito vem das experiências de vida de Duras, durante o tempo em que morou na Indochina. O panorama que os personagens habitam, as reações que o

²¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 22.

²² DURAS. *O deslumbramento*, p. 9.

clima desagradavelmente quente e inóspito lhes provoca, tudo é descrito por alguém que conhece de perto as circunstâncias que envolvem a narrativa.

A escrita de Duras apresenta um forte cunho autobiográfico, apesar de a autora nunca ter usado a primeira pessoa em seus livros. Os romances que melhor ilustram essa afirmação são *Barragem contra o Pacífico*, *O amante*, *O amante da China do Norte* e *A dor*. Segundo Joëlle Pagès-Pindon, vida e obra de Duras estão entrelaçadas, portanto, para estudar sua obra, é "inevitável e impossível" fazer referência à sua biografia:

Para o estudo da obra de Marguerite Duras, a referência à biografia é ao mesmo tempo 'inevitável e impossível'. Inevitável, porque todo leitor ou espectador, que descobre sua obra literária ou cinematográfica, se encontra mergulhado em uma rede de imagens inseparáveis da realidade vivida do autor: lugares, uma infância, feridas, amores, fascinações, renúncias – encarnados em um rosto e uma silhueta que são as de uma figura autoral desenhada pelo próprio escritor. Impossível, porque a singularidade dessa criação reside precisamente na metamorfose/metáfora que o imaginário impõe aos fragmentos extraídos da realidade, através do processo da escrita.²³

É possível ler o texto autobiográfico a partir do que propõe Walter Benjamin em *Sobre o conceito da História*. Segundo o autor, "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo"²⁴. Benjamin recusa o ideal de ciência histórica, qualificando-a de historicista e burguesa, por pretender descrever o passado da forma mais exata e exaustiva possível. Em lugar da tendência historicista, propõe que se trabalhe com o conceito de memória e de construção a partir do presente, visando à construção de uma montagem, de uma colagem de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração de destroço.

O filósofo também sublinha o caráter diáfano do passado, ao afirmar que sua

²³ "Pour l'étude de l'œuvre de Marguerite Duras, la référence à la biographie est à la fois 'inévitabile et impossible'. Inévitable, car tout lecteur ou spectateur, découvrant son œuvre littéraire ou filmique, se trouve plongé dans un réseau d'images inséparable de la réalité vécue de l'auteur: des lieux, une enfance, des blessures, des amours, des engouements, des reniements -, incarnés dans un visage et une silhouette qui sont ceux d'une figure auctoriale dessinée par l'écrivain elle-même. Impossible, car la singularité de cette création réside précisément dans la métamorphose/métaphore que l'imaginaire fait subir aux fragments prélevés sur la réalité, à travers le processus de l'écriture." (PAGES-PINDON. *L'écriture illimitée*, p. 11. Tradução nossa).

²⁴ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 224.

[...] verdadeira imagem [...] perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’ — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige para o presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.²⁵

O que Duras relata não é exatamente o que se passou *ipsis litteris*, pois sua escrita carrega consigo algo da ordem da invenção, dos ecos do passado modificados pelo presente e, também, das vozes das leituras individuais. O ato da escrita durasiana sempre aponta para o real, para a “coisa literária”²⁶, que tem uma face exterior, voltada para o fora da linguagem. Dito isso, como escrever sobre esse real que não se apresenta em palavras, que foge do sentido? Talvez Machado de Assis, em *Esaú e Jacob*, tenha uma pista sobre isso: “O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”²⁷. Pode-se inferir, a partir dessa passagem, que o real, o indizível, está para sempre fora de alcance, mas é possível se fazer uma bordadura, uma borda ao redor desse buraco do impossível de dizer.

A aposta que se faz é a de que a escrita de Duras, diferentemente das autobiografias tradicionais que pretendem relatar os fatos de forma realista ou factual, borda com a ficção, o real sem palavras, sem perder, no entanto, o caráter autobiográfico. Para Dominique Fingermann:

A lição de Marguerite é, antes de tudo, esse imenso empreendimento teimoso e destemido para tanger o impossível que a própria palavra encerra e condiciona. Poderíamos dizer que ela fala tudo o que lhe passa pela cabeça, as palavras a assaltam, atacam, estorvam, ela precisa escrever para evitar o desastre. Ela fala despididamente tudo o que lhe passa pela cabeça, ou melhor, pelo corpo, Marguerite faz escrita do que lhe passa pelo corpo: o grito, a violência, a solidão da infância, violentada pelos gestos, palavras do outro e pelos acasos e circunstâncias que acompanham esses gestos e palavras

²⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 224.

²⁶ A coisa literária é a literatura como coisa ou a coisa da (ou na) literatura. Aquilo que o discurso literário, uma vez que produz significações, não assimila como tal. Aquilo que a literatura como linguagem não converte em sentido. Algo que, portanto, quebra a solidariedade entre literatura e linguagem, na medida em que, na sua materialidade e opacidade de coisa, resiste à articulação sintático-semântica e à comunicação de conteúdos e de valores (função social da linguagem). O literário, a coisa literária, é, então, o resto inconvertível, indedutível, da forma do sentido. A esse respeito, ver: FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

²⁷ ASSIS. *Esaú e Jacó*. v. I, p. 976.

do outro. Ela fala de desejo, de gozo, de sexo, do possível e impossível, do foder mesmo, de incesto, do crime, do infanticídio, da traição, da loucura, da prostituta, da promiscuidade à noite, à beiramar, da velhice, do álcool, mas também evoca a lepra, a guerra, o corpo evacuado, morto-vivo voltando dos campos, o resistente, o colaborador, Hiroshima.²⁸

Em *Escrever*, solidão e escrita estão interligadas, pois, segundo Duras, a escrita exige solidão, mas, paradoxalmente, a solidão angustia ou até mesmo mata. “Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou”²⁹. “A solidão também quer dizer isso: ou a morte, ou o livro”³⁰. Ao escrever, Duras permanecia ausente de si mesma, assombrada por uma desordem, e adentrava um lugar em que não existiam palavras, em que ecoava um silêncio profundo³¹.

Em *Escrever*, Duras relatou o processo da escrita de *O vice-cônsul*, revelando que alguns de seus personagens aparecem em mais de um livro, como é o caso de Anne-Marie Stretter, personagem importante em *O deslumbramento*. *O vice-cônsul* demandou-lhe três anos de trabalho e impediu-a de falar sobre ele com qualquer pessoa: “não podia falar do assunto, porque a menor intrusão do livro, a menor informação ‘objetiva’ teria apagado tudo do livro”³².

Voltando à questão sobre a veracidade, a autora, em seus últimos vinte anos de vida, referia-se a si própria na terceira pessoa, o que deixa a questão sobre quem, afinal, era Duras. Era ela aquela que escreveu sob diversas máscaras, que se encantava em esconder fatos de sua vida? Ou aquela *expert* em autobiografias, que “nos fazia acreditar em suas mentiras”³³? Laure Adler afirma que a escritora acreditava mais na existência de suas personagens ficcionais do que na dos amantes e amigos que a acompanharam durante toda sua vida. Para Duras, a palavra *verdade* era algo que carregava a dúvida e a realidade dolorosa. Por essa razão, posicionava-se longe do alcance e apenas quando escrevia era ela própria: “Eu sei que, quando escrevo, alguma coisa acontece. Eu deixo alguma coisa dentro

²⁸ FINGERMANN. *Marguerite Duras: repetição e acontecimento*. Disponível em: <<http://www.valas.fr/Dominique-Fingermann-MARGUERITE-DURAS-REPETICAO-E-ACONTECIMENTO,205>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

²⁹ DURAS. *Escrever*, p. 13.

³⁰ DURAS. *Escrever*, p. 18.

³¹ FUENTES. *As mulheres e seus nomes*, p. 262.

³² DURAS. *Escrever*, p. 24.

³³ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 5.

de mim, provavelmente o produto da feminilidade, tomar lugar... e então é como se eu estivesse retornando a um terreno acidentado”³⁴.

Portanto, existe, de um lado, a vida vivida por Duras e, de outro, aquela contada por ela. Como discernir as duas? A escritora desejava poder recriar sua vida por meio da escrita, fazendo, ela própria, sua autobiografia. Inclusive, quando Adler³⁵ pediu-lhe autorização para escrever sua biografia, Duras advertiu-lhe que procurasse o material em sua obra ficcional. Anos mais tarde, a biógrafa entendeu o ódio que a escritora tinha daqueles que queriam saber sobre sua vida pessoal, sobre seus segredos tão bem escondidos, pois apenas Duras poderia escrever sobre Duras, sobre essa Duras que foi tão meticulosamente criada por ela mesma³⁶.

Antes de morrer, a escritora autorizou a transferência de todo o seu arquivo pessoal para o *Institut de la Mémoire de l'Édition Contemporaine* (IMEC). Ao total, foram enviadas dezesseis caixas com publicações, recortes de jornal do mundo todo, *scripts*, roteiros de cinema, rascunhos de livros, cadernos de escola de seu filho, receitas culinárias, trabalhos não publicados, fotografias com comentários escritos no verso, projetos inacabados, manuscritos de *O amante*, os livros azuis de exercício de *A dor*, agendas pessoais, papéis soltos. Em um deles, estava escrito:

Eu não digo nada para ninguém. Nada do que se passa na minha vida, a raiva, os movimentos selvagens do meu corpo em direção à escuridão, palavra escondida de ‘prazer’. Eu sou modesta, sou silenciosa. Eu não digo nada. Não expresso nada. Sobre o que é importante, nada. Está lá, sem nome, intocado.³⁷

Dessa forma, a única possibilidade de encontrar e conhecer o sujeito Duras é por meio de sua “ficção”. E, se adentrarmos no discurso da psicanálise, a oposição verdade/mentira ganha novo e original ponto de vista. Dominique Fernandez³⁸ afirma que “Narrar não consiste em reproduzir a realidade, mas em mentir sobre a realidade [...], só se pode contar algo já passado ‘realmente’,

³⁴ “I know that when I write, something happens. I let something inside me, probably the product of femininity, take over...and then it's as though I were returning to rugged terrain.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 5. Tradução nossa).

³⁵ Laure Adler escreveu *Marguerite Duras, a life*, livro biográfico que narra a vida da escritora.

³⁶ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 7.

³⁷ “I say nothing to no one. Nothing about what goes through my life, the anger, the wild movements of my body towards that dark, hidden word ‘pleasure’ I am modesty, I am silence itself. I say nothing. I express nothing. About what is important, nothing. It is there, unnamed, untouched.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 8. Tradução nossa).

³⁸ A propósito de sua leitura do ensaio de Oscar Wilde intitulado “Declínio da mentira” (FERNANDEZ. *L'art de raconter*).

reinventando-o pela imaginação”³⁹. A propósito do conceito de *verdade*, Angelina Harari⁴⁰ cita Louis Aragon, que, em 1960, nomeou o vocábulo *mentira* de o “mentir-verdadeiro”. Segundo o poeta, trata-se de uma mentira que vai ao encontro da verdade, que a revela. O que mostram a literatura e a psicanálise é que a realidade é construída a partir do imaginário, das vivências e da história pessoal de cada sujeito. A realidade não é única, ela é plural, pois é construída pela singularidade de cada indivíduo.

Há uma sentença canônica de Jacques Lacan que diz: “a verdade tem estrutura de ficção”, no entanto não devemos acreditar que o que ele sugere é que a verdade seja uma ficção. Existe uma verdade que aparece como o núcleo real de *uma* situação na qual o sujeito engajou-se. Lembremos ainda que, para Lacan, não há práxis que esteja mais orientada do que a psicanálise em direção ao que, no coração da experiência, é o núcleo do Real. Que esse Real só possa ser alcançado por meio do fantasma, que essa verdade só possa aparecer em uma estrutura de ficção, isso na verdade significa apenas a impossibilidade da posição da verdade em um discurso que procura legitimar-se através de um princípio de adequação ou de um *Telos* da transparência.

Nesse sentido, para ler a sentença “a verdade tem estrutura de ficção”⁴¹, deve-se considerar a ideia de que “o sujeito fala com seu eu”⁴². Da mesma maneira que as performances linguísticas do sujeito são sempre afetadas pela estrutura narcísica e imaginária do eu, a verdade (que é a verdade do desejo do sujeito) só pode apresentar-se por meio da ficção própria do Imaginário, já que o Imaginário é o lugar em que toda a verdade se enuncia. Não se trata de reduzir a verdade à ficção ou o sujeito ao eu. A ideia central aqui consiste em dizer que a verdade só pode aparecer como comportamento negativo em relação ao estabelecimento da positividade do saber – uma negatividade cuja evidência seria produzida pela metáfora. Para Lacan, a metáfora é escritura da verdade como inadequação.

2.2 *Literatura e psicanálise*

³⁹ FERNANDEZ. *L'art de raconter*, p. 35.

⁴⁰ HARARI. *A ordem simbólica no século XXI*, p. 404.

⁴¹ LACAN. *O seminário, livro IV: a relação de objeto*, p. 253.

⁴² LACAN. *O seminário, livro III: as psicoses*, p. 23.

Desde seus primórdios, a psicanálise sempre extraiu algum saber da literatura. Freud escreveu artigos importantes sobre obras como *Édipo Rei*, de Sófocles, *O homem de areia*, de Hoffman, e *Gradiva*, de Jensen. Para o psicanalista, a literatura é o terreno em que o estranho se apresenta de forma privilegiada, como um convite ao descentramento do sujeito de que trata a psicanálise. Ao discutir o processo de escrita, em *Escritores criativos e devaneio*, Freud pergunta-se, por exemplo, qual é a fonte na qual os escritores se abastecem, ou seja, de onde retiram seu material criativo. No decorrer do texto, chega à conclusão de que o trabalho criativo tem relações profundas com o brincar infantil. Ao brincar, a criança cria um mundo próprio, dispõe a realidade exterior da maneira que melhor lhe convém. Segundo Freud, o escritor criativo faria o mesmo, mas, em vez de brincar, criaria “um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”⁴³. O psicanalista postula, ainda, que, por meio do jogo da fantasia, “muitos excitamentos que em si são realmente muito penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor”⁴⁴.

Mais tarde, foi a vez do psicanalista francês Jacques Lacan utilizar a literatura em seu ensino, escrevendo sobre *Hamlet*, de Shakespeare, *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, *O deslumbramento*, de Marguerite Duras, e sobre a obra de James Joyce. Em seu Discurso de Roma, de 1953, Lacan nota que o Surrealismo tomava por tarefa o que seria uma marca de nossa época, ou seja, o desvelamento das relações do homem com a ordem simbólica. Basta jogar com o simbólico, nas brincadeiras caras aos surrealistas, para atingir a poesia. Afinal, como diria o psicanalista, o sujeito não é mais do que um efeito desse jogo.

Importante salientar que a aproximação que Lacan faz dos textos de Joyce leva em consideração a psicanálise como prática, indissociável de sua teoria. A relação da psicanálise com a literatura não deve ser vista, no entanto, como se o saber psicanalítico fosse um intruso cuja intenção seria a de dominar uma obra com seu conhecimento. O que, na verdade, interessa aos estudos de Lacan é deixar-se invadir por aquilo que, no escrito literário, resiste à sua interpretação, sem reduzi-lo, portanto, à mera ilustração de conceitos.

⁴³ FREUD. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos, p. 150.

⁴⁴ FREUD. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos, p. 150.

Lacan reconheceu em Joyce um limite da própria psicanálise, em função do trato do escritor com a língua, de suas construções fonéticas e do uso da mimese. O psicanalista não usa o termo *sublimação* quando trata da obra do escritor irlandês, mas, sim, *sinthoma*⁴⁵. O aparecimento desse termo na psicanálise lacaniana fará avançar o que significava até então o sintoma.

Em 1965, Lacan, no texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, atribui à arte e à literatura o estatuto de intérprete:

[...] em sua matéria, o artista precede [o psicanalista] e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino
[...] Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem.⁴⁶

Lacan também estava fascinado pela narrativa de Duras, formulando, a partir desse texto, um novo conceito, que seria, posteriormente, estudado por psicanalistas: o *arrebatamento*. Em junho de 2000, houve na França o *Colloque Lol*, em que diversos trabalhos sobre o *ravissement* foram apresentados e discutidos.

2.3 Marguerite Germaine – primórdios

Marguerite Donnadiou⁴⁷ nasceu em Gia-Dinh (Saigon), na Indochina francesa (agora Vietnam), em 4 de abril de 1914. Seus pais, Marie e Henri Donnadiou, que eram educadores, haviam aceitado o convite do governo da França para trabalhar nas colônias francesas. Após a morte do marido, Marie preferiu não retornar a sua terra natal, continuando a trabalhar como professora e diretora de escolas no Oriente.

As circunstâncias do casamento dos pais foram bastante complicadas, pois Henri era casado quando conheceu Marie e, antes que sua primeira esposa morresse, a segunda já estava grávida do primeiro filho do casal: Pierre. Após um ano, outro filho nasceu, Paul, e, um pouco mais tarde, Marguerite Germaine. Quando Marguerite tinha seis meses, Marie adoeceu gravemente, tendo que ser

⁴⁵ O termo *sinthoma*, tratado em *O seminário, livro 23: o sinthoma*, de Jacques Lacan, será mais tarde discutido.

⁴⁶ LACAN. *Outros Escritos*, p. 200.

⁴⁷ Duras é o nome do distrito da casa de seu pai na França.

levada à França para se tratar. Com isso, se viu forçada a deixar a filha aos cuidados de um menino vietnamita por oito meses. Antes que a família pudesse se reunir novamente, Henri também adoeceu e teve que ser internado em outro hospital na França⁴⁸. Ele morreu em companhia do filho mais velho de seu primeiro casamento, em 4 de dezembro de 1921.

Como Henri havia recusado tratamento médico, nenhum atestado de óbito foi emitido, e, por essa razão, Marie não conseguiu provar às autoridades que era viúva, perdendo, assim, o direito à pensão. Foi apenas em 1927, seis anos após a morte do marido, que conseguiu recuperar o direito de receber o benefício.

Em 1924, no período da adolescência dos filhos, a família se mudou para Vinh Long, onde a vida dos Donnadieu começou a ruir. Marie apresentava episódios de loucura em que gritava, esbravejava e conversava com o marido morto. Esses acessos aterrorizavam as crianças. Pierre, o mais velho, tornou-se extremamente violento com os irmãos, especialmente com Marguerite, insultando-a e surrando-a. Sua violência era insana, mas a mãe não fazia nada para proteger os mais novos, parecia atraída, na verdade, por esse lado terrível do filho⁴⁹. Pierre vivia em uma casa de ópio, situada próximo ao rio, vindo à casa materna apenas para surruiar dinheiro com o intuito de comprar a droga, o que deixava mãe e filha apavoradas. As duas dormiam na mesma cama de casal e, por vezes, choravam juntas e se abraçavam diante daquela violência.

Foi nessa época que Marie conseguiu comprar um terreno na Indochina, graças ao incentivo do governo para encorajar a população branca a adquirir terras. Ela sonhava ganhar muito dinheiro plantando arroz, mas apenas conseguiu passar anos lutando contra uma terra incultivável, devastada por um mar que carregava as mudas para longe.

A mãe, Marguerite e Paul viajaram juntos em busca do sonho de prosperidade na nova concessão. Duras estava acostumada a uma paisagem cosmopolita e com forte influência francesa, mas, na região de Prey-Nop, às margens do Oceano Pacífico, encontrou uma paisagem exuberante, com rios, lagos, pântanos, florestas e tigres. A concessão parecia situar-se no fim do mundo, e eram precisos dois dias para se chegar até lá, indo de Saigon. Durante todo o verão, a escritora e seu irmão caçavam passarinhos, andavam na floresta, matavam

⁴⁸ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 23.

⁴⁹ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 38.

macacos. Paul, irmãozinho amado da escritora, teve importância fundamental em sua vida, era seu companheiro inseparável, frágil e, em alguns livros, como *O amante*, *O amante da China do Norte* e *Agatha*, há a insinuação de uma possível relação incestuosa entre os dois.

Diante do problema do avanço do mar, Marie tentou o impossível: construir uma barreira. A mãe berrava em sua esperança louca, esperança que tinha a força de mover os nativos, de tirá-los de uma passividade milenar e de fazê-los participar de um projeto impossível de se realizar, pois o mar era mais forte, mais destrutivo, mais invasivo. Cito Duras em *Barragem contra o Pacífico*:

Enquanto estavam juntos, ela não se aproximava. Contentava-se em berrar. Desde o desabamento das barragens, ela não podia tentar dizer quase nada sem começar a berrar, por qualquer coisa. Antigamente seus filhos não se preocupavam com suas raivas. Mas, desde o incidente com as barragens, ela ficara doente e corria até mesmo perigo de vida, segundo o médico. Já tinha tido três crises, e todas as três, segundo o médico, poderiam ter sido fatais. Podiam deixar que ela gritasse por um momento, mas não muito. A raiva podia ocasionar uma crise.⁵⁰

Na primeira versão de *O amante*, que não foi publicada, Duras descreveu o período de seis meses necessário para a construção de sua casa e da vila. Seguiu-se uma época difícil, Marie caiu doente, em um torpor letárgico, e conversava regularmente com o marido morto, pedindo-lhe conselhos. Depois que se recuperou, levava frequentemente os filhos, de barco, para inspecionar as plantações inundadas pelo mar. Foi a partir desse momento que os problemas financeiros começaram a ficar ainda mais graves, pois a família gastara todas as suas economias na compra daquelas terras.

Ao perceber que estava arruinada financeiramente e que jamais se tornaria milionária, Marie decidiu investir na formação de Marguerite, matriculando-a no liceu *Chasseloup-Laubat*, em Saigon. O período que Duras passou no liceu foi o que mais rendeu frutos para sua escrita considerada autobiográfica, pois muito do vivido naquela época vinha à tona e se repetia em sua ficção. Pode-se afirmar que a escrita durasiana inaugura-se a partir de temas relacionados a esse período, e como exemplo cito os três primeiros livros lançados por ela: *Les impudents*, *Vida tranquila* e *Barragem contra o Pacífico*. Identifica-se ali o que irá repercutir em sua obra como um todo: o despertar sexual, a loucura da mãe e dos irmãos.

⁵⁰ DURAS. *Barragem contra o Pacífico*, p. 19.

2.4 O resgate do que estava lá

Como afirmado anteriormente, a maior parte dos textos de Duras considerados autobiográficos estão ligados à época em que a autora morou em Saigon, durante a adolescência. Pode-se dizer, por isso, que um trabalho de recordação foi feito, mesmo que nesses romances não tenha havido uma intenção clara de realizar uma escrita autobiográfica. Lembremos importantes estudiosos e filósofos que muito discutiram sobre o resgate da memória.

Sabe-se que a memória não é confiável e que o esquecimento provoca danos, mas um não existe sem o outro. Como, então, é feito o resgate da memória? Para tentar responder a essa pergunta, é esclarecedor retomar o último escrito de Walter Benjamin: *Sobre o conceito da História*⁵¹, em que o autor elabora suas dezoito teses. Segundo Michael Löwy, essas teses constituem um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX e, o para pensamento revolucionário, talvez seja o documento mais significativo desde as *Teses de Feurbach*, de Marx⁵². Löwy afirma também que esse é um texto “enigmático, alusivo, até mesmo sibilino, seu hermetismo é constelado de imagens, de alegorias, de iluminações, semeado de estranhos paradoxos, atravessado por fulgurantes intuições”⁵³.

Não pretendo aqui fazer um estudo detalhado das teses, mas discutir a relação entre memória e esquecimento, usando, para isso, os conceitos de Walter Benjamin e da psicanálise. Considero a tese V a que mais interessa a esta discussão:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. ‘A verdade não nos escapará’ — essa frase de Gottfried Keller indica, na margem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado.⁵⁴

⁵¹ Em *Magia e técnica, arte e política*, no capítulo: Sobre um conceito de História ou as Teses.

⁵² LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 17.

⁵³ LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 17.

⁵⁴ BENJAMIN. Sobre o conceito da História, tese V. In: LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 62.

Para compreender a tese V, são importantes dois comentários feitos por Löwy e Jeanne Marie Gagnebin. O primeiro está no livro de Michael Löwy: *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, em que o autor, ao abordar o texto *Sobre o conceito da História*, percorre tese por tese, palavra por palavra. No capítulo em que discute essa tese em particular, a tese V, afirma que o objetivo do adepto do materialismo histórico é “descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com o presente”⁵⁵. Um exemplo — que não é de Benjamin — para esclarecer essa tese é a imagem dialética de “revolução permanente”⁵⁶, formulada por Trotski em 1905-1906 e “baseada na percepção de uma constelação crítica entre a revolução russa de 1905 e a Comuna de Paris de 1871”⁵⁷. No entanto, essa imagem que lampeja fugazmente no presente foi perdida pelo historiador político, uma vez que o movimento operário russo não se viu identificado com a Comuna de Paris, usando o argumento de que a Comuna havia confundido a revolução democrática e o proletariado.

O comentário feito por Gagnebin sobre a “história aberta”, no prefácio das *Obras escolhidas* de Benjamin, complementa o que foi afirmado anteriormente:

[Benjamin compartilhava com Proust a] preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscritas nas linhas do atual.⁵⁸

A proposta do filósofo é que tanto passado como presente se modificam mutuamente e que a única forma possível de alcançar o passado é por meio dessa imagem que passa célere e furtiva no presente. A fim de aproximar o que foi elaborado por Benjamin e a escrita de Duras, é possível evocar o início de *O amante*, em que a escritora confessa: “Penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém. Está sempre lá no mesmo

⁵⁵ LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 62.

⁵⁶ LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 63.

⁵⁷ LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 63.

⁵⁸ GAGNEBIN. Walter Benjamin ou a história aberta (Prefácio). In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 16.

silêncio, maravilhosa. É entre todas a que mais me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta”⁵⁹.

Mas ainda perguntamos: como é possível fazer o resgate de “uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”⁶⁰? Löwy propõe que

No momento de perigo, quando a imagem dialética ‘lampeja’, o historiador — ou o revolucionário — deve dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiadamente tarde (GS I, 3, p.1242). Porque, como enfatiza a versão francesa de Benjamin, essa lembrança, que se apresenta num instante de perigo, pode ser precisamente o que ‘o salva’ (GS I, 2, p. 1263).⁶¹

Na intenção de citar alguns exemplos do que, da obra de Duras, fulgura no presente, recorramos a *O amante* e *O amante da China do Norte*, que foram escritos tardiamente, quando a escritora já contava com setenta anos de vida. A aposta que se faz é a de que, talvez, algo do passado tenha lampejado na época da escrita desses livros. É a figura feminina, ou melhor, suas figurações, que cintilam ali, pois, como veremos adiante, o feminino não se captura facilmente.

2.5 A mãe, o amante e o encontro com o outro sexo

Durante o período em Saigon, a escritora, aos quinze anos, encontrou o chinês que viria a ser seu amante e cuja história foi contada e recontada em *Barragem contra o Pacífico*, *O amante*⁶², *O amante da China do Norte*. Contudo, o mais curioso é ler o relato que a escritora faz da loucura da família, assolada pela violência, pelo vício, pela prostituição e por uma mãe terrível. A narrativa varia entre um livro e outro, mas o resultado final é uma escrita despudorada e entremeada de acontecimentos que, pelo senso comum, seriam escondidos a sete chaves.

Barragem contra o Pacífico foi entregue a Queneau em dezembro de 1949, e, em janeiro de 1950, o contrato com Gaston Gallimard foi assinado. Nesse livro, muito se revela da relação de Duras com sua mãe, a mãe amada e odiada durante toda a sua vida; mãe louca e obstinada em seu sonho de se tornar rica, de

⁵⁹ DURAS. *O amante*, p. 7.

⁶⁰ BENJAMIN. Sobre o conceito da História, tese VI. Citado por LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 65.

⁶¹ LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 65.

⁶² Escrito em 1984 e ganhador do Prêmio Goncourt.

criar suas crianças com dignidade; a mãe cega diante da selvageria dos filhos, da violência do mais velho, da debilidade do mais novo, da prostituição da filha. Impossível viver sem sua presença, impossível esquecê-la. Sobre Marie, Duras revela:

Em relação a *Barragem*, lembro-me, ela se enfureceu... Minha vida foi vivida através de minha mãe. Ela vivia em mim até a obsessão. Eu teria morrido quando criança, creio, se ela tivesse morrido. Não acredito que tenha me recuperado, desde que nos deixamos, há tanto tempo.⁶³

É importante destacar a homofonia das palavras francesas *mère* e *mer*, mãe e mar. O mar, para Duras, é um monstro, *The thing*, afirma ela, em entrevista para Jean-Pierre Ceton: “The thing, A Coisa, sim...”⁶⁴. Trata-se de algo que convoca a lembrança dos abismos, o medo que invade as crianças pequenas, o medo de tudo: dos lobos, das cavernas. Um medo terrível, nunca totalmente vencido, uma potência do mal, diria o narrador de *Barragem contra o Pacífico*, uma força destrutiva que enlouquecia a mãe e contaminava os filhos:

Eu sempre estive à beira do mar em meus livros, eu pensava nisso o tempo todo. Eu tive um negócio com o mar quando era muito nova, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *A barragem contra o pacífico*, e o mar invadia tudo, e nós fomos arruinados. O mar me faz muito medo, é a coisa do mundo que me faz mais medo... Meus pesadelos, meus sonhos de horror são sempre relacionados à maré, à invasão da água.⁶⁵

O mar, espaço sem limites – talvez como a mãe –, deixou marca permanente em sua vida, a ponto de Duras se sentir em perigo de ser invadida por ele até mesmo durante a escrita de seus livros.

Essa mãe era, também, absolutamente apaixonada pelo filho mais velho, por quem foi roubada, para quem arrumava dinheiro para sustentar o vício das drogas, das farras com prostitutas. Segundo Paulo Andrade, “Essa mãe, ‘louca por

⁶³ “Pour *Un barrage*, je me souviens, elle s’est mise en colère... Ma vie est passée à travers ma mère. Elle vivait en moi jusqu’à l’obsession. Je serais morte enfant, je crois, si elle était morte. Je ne crois pas que je me sois remise, depuis le jour où, il y a si longtemps, nous sommes quittées.” (DURAS. *La passion suspendue*: entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, p. 29. Tradução nossa).

⁶³ CETON. *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 56.

⁶⁴ “The thing, La Chose, oui...” (CETON. *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 56. Tradução nossa).

⁶⁵ “J’ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l’heure. J’ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu’on a été ruinés. La mer me fait très peur, c’est la chose au monde dont j’ai le plus peur... Mes cauchemars mes rêves d’épouvante ont toujours trait à la marée, à l’envahissement par l’eau.” (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 84. Tradução nossa).

seus filhos', 'mártir do seu amor por nós', era sem medida; como o Pacífico (ironia do nome), ela tudo invadia, derramava-se violentamente sobre as coisas, sobre todos"⁶⁶. Mas como Duras poderia suportar a cena de amor entre mãe e filho que a exclui? O amor da mãe por seu filho preferido, um amor que cega, de dois que fazem um, não permite a entrada de um terceiro.

Parece que a escrita foi o que possibilitou a Duras a separação do desejo de ser amada pela mãe. "Desde o começo, ela não compreendeu nada de meus livros. Era uma espécie de analfabeta em relação à literatura. Sem dúvida essa profissão que ela não aceitava foi a causa de nossa primeira separação"⁶⁷.

Após o lançamento de *Barragem contra o Pacífico*, Duras foi até a casa da mãe levar-lhe o livro. Marie passou a noite inteira lendo o romance e, após a leitura, acusou a filha de ter lhe mentido e de tê-la traído, considerando-o um ataque à sua pessoa. Para a autora, contudo, a narrativa era sobre a raiva e a dignidade da mãe, sua bravura, era um tributo àquela figura emblemática.

Duras sempre foi muito ligada à mãe, fato que pode ser comprovado nas fotos familiares que tiravam, de tempos em tempos. Há uma, em particular, no livro biográfico de Laurie Adler, que mostra a mãe assentada, com a filha pequena agarrada ao seu braço⁶⁸. É como se ali Duras encontrasse seu porto seguro, o que, no entanto, provoca estranheza, uma vez que, segundo lemos nos livros citados, a menina sempre ficou entregue à própria sorte, sem nunca ter sido protegida pela mãe da violência do irmão mais velho, por exemplo.

Em relação à veracidade do que pode ser encontrado em seus livros, a escritora declarou que, durante o tempo em que seus familiares estavam vivos, limitou-se a contar meias verdades. Entretanto, quando todos já haviam morrido, revelou: "Atualmente, não amo mais minha mãe"⁶⁹, deixando claro que, daquele momento em diante, estava livre para escrever o que quisesse. Em *Le monde extérieur*, afirma:

Acredito que tenha amado minha mãe mais do que tudo e isso acabou de uma só vez. Penso que foi logo que tive meu filho. Ou

⁶⁶ ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor*, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 174.

⁶⁷ "Depuis le début, elle n'a rien compris à mes livres. C'était une sorte d'analphabète de la littérature. Sans doute ce métier qu'elle n'admettait pas est-il la cause de notre première séparation." (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 582. Tradução nossa).

⁶⁸ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 202.

⁶⁹ "Aujourd'hui, ma mère, je ne l'aime plus." (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 586. Tradução nossa).

também na ocasião do filme baseado na *Barragem contra o Pacífico*. Então ela não queria mais me ver. Finalmente ela me deixou voltar para sua casa, dizendo-me: 'Você deveria ter esperado minha morte'. Não compreendi, acreditando que fosse um capricho, mas não foi, absolutamente. Naquilo que tínhamos acreditado residir sua glória, ela só via seu fracasso. Foi uma ruptura e não me esforcei mais para retornar a ela, porque, a partir desse fato, não via mais nenhuma possibilidade de entendimento com ela. Outras discórdias se seguiram. E, além disso, não havia também essa preferência exagerada por meu irmão mais velho? Falei tanto disso. Ela amava seu filho mais velho, como se ama um cara, um homem, porque ele era grande, belo, viril, um Valentino, enquanto meu irmãozinho e eu éramos como pulgas a seu lado.⁷⁰

Sobre o livro *O amante*⁷¹, Adler informa que sua escrita começou, em certo sentido, por acaso, pois Duras, em 1983, havia decidido, juntamente com seu filho, fazer legendas para um álbum de fotografias. Ao procurar por fotos em um armário, a autora descobriu retratos de família e velhos manuscritos. É, portanto, a partir de uma imagem fotográfica que cintila que a narrativa de *O amante* surge. Em *A vida material*, a escritora afirma: “A foto sem a qual nós não poderíamos viver já existia na minha infância”⁷² e mais, ainda: “A fotografia absoluta é, talvez, a que não pode ser tirada, aquela que não reconhece nada que é visível. Ela não existe, mas poderia ter existido”⁷³. Apesar de desistir de fazer as legendas do álbum de fotografias, o novo projeto – aquele que se tornaria *O amante* – continuou chamando-se “A fotografia absoluta” por algum tempo.

Hélène Cixous, na ocasião em que foi entrevistada por Foucault, comenta sua experiência ao ler Marguerite Duras, fazendo um paralelo entre memória e imagem:

⁷⁰ “Je crois avoir aimé ma mère plus que tout, et ça s’est défait d’un coup. Je pense que c’est lorsque j’ai eu mon enfant. Ou aussi lors du film tiré de Barrage contre le Pacifique. Elle ne voulait plus me voir alors. Finalement, elle m’a laissé rentrer chez elle en me disant: «Tu aurais dû attendre ma mort.» Je n’ai pas compris, croyant à un caprice, mais pas du tout. Dans ce que nous croyions sa gloire, elle ne voyait que son échec. Ça a été une rupture et je n’ai plus fait d’efforts pour revenir vers elle parce que, de ce fait, je ne voyais plus aucune entente possible avec elle. D’autres discordes ont suivi. Et puis n’y a-t-il pas eu aussi cette préférence exagérée qu’elle avait pour mon frère aîné? J’en ai tellement parlé. Elle aimait son fils aîné comme on aime un mec, un homme, parce qu’il était grand, beau, viril, un Valentino, alors que mon petit frère et moi nous étions comme des puces à côté de lui.” (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 585. Tradução nossa).

⁷¹ Que é a reescrita de *Barragem contra o Pacífico*.

⁷² “The photo without which we couldn’t live already existed in my childhood.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 345. Tradução nossa).

⁷³ “The absolute photograph is maybe the one that can’t be taken, the one that recognizes nothing that is visible. It doesn’t exist and yet it could have existed” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 345. Tradução nossa).

Então, sua [de Duras] memória sem lembranças, sim, é como se a memória não chegasse a se apresentar, como se o passado fosse tão passado que, para que haja lembrança, seja necessário ir ao passado. Ser passado. O passado não retorna. É alguma coisa monstruosa, é impossível de pensar e, no entanto, é isso, acredito. E na imagem, como isso se dá? Com um olhar de uma intensidade extrema, porque ele não chega a re-parar. É um olhar que não consegue parar. Por toda parte aqueles personagens ‘olhados’, isso também era uma das coisas que me incomodavam, antes que eu tivesse conseguido aceitar o que ela pede: ou seja, a mais extrema passividade. Esses personagens vêm uns depois dos outros, com o olhar que recai sobre o outro, que é um pedido que não pede nada. Ela tem fórmulas muito belas que são sempre fórmulas passivas: alguém é olhado. ‘Ela’ é olhada, ela não sabe que é olhada. Por um lado, o olhar recai sobre um sujeito que não recebe o olhar, que é de tal forma ele próprio sem imagens que ele não tem com o que refletir o olhar. E, por outro, aquele que olha é igualmente alguém tão pobre e tão desprovido, ele quereria poder agarrar como se faz com o olhar, ele quereria captar. Sempre a mesma coisa, é a areia que escorre⁷⁴.

Na obra de Marguerite Duras, a presença da imagem é muito forte, o olhar é quase um outro personagem, é uma força que guia e desconcerta o leitor. É possível pensar que o olhar tem duas facetas: uma que vê e outra que cega, como Ulisses aprendeu com Medusa, pois há coisas que só podem ser vistas através do espelho, pelo reflexo. Há também o olhar que arrebatava, como pode ser percebido em *O deslumbramento*, o que será mais extensamente discutido no capítulo *Um olhar desfaz castelos no ar*.

O texto de *O amante* foi escrito muito rapidamente, e Yann Andrea foi quem convenceu Duras a enviar o manuscrito para a Editora Minuit. Após a publicação, a crítica foi estupenda, e Jacques-Pierre Amette escreveu: “Duras não confeccionou um livro, ela o viveu como as pessoas vivem a religião”⁷⁵. Em 28 de setembro de 1984, Duras concedeu uma entrevista na televisão sobre esse livro. Durante uma hora e meia, falou sobre sua relação com o álcool e com a escrita, sobre sua adolescência na Indochina e sobre o Partido Comunista. No dia seguinte, havia filas nas portas das livrarias, obrigando a Editora Minuit a imprimir mais de mil cópias de *O amante* de um dia para o outro. Pela primeira vez, uma revista americana, a *Newsweek*, dedicou uma página inteira sobre literatura francesa.

⁷⁴ CIXOUS apud FOUCAULT. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 362.

⁷⁵ “Duras has not manufactured a book, she has lived a book the way people live a religion.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 348. Tradução nossa).

Retomando a questão da separação da menina e sua mãe, percebe-se, em *O amante da China do Norte*, que, apesar de ter falhado ao tentar separar as duas mulheres, o amante chinês⁷⁶ foi um dos primeiros a ouvir o desejo de Duras de ser escritora⁷⁷.

A noite chegou. O céu está cada vez mais azul, brilhante. A criança está longe do chinês, perto da fonte, deitada na água fresca da piscina. Está contando a história de sua vida. O chinês escuta de longe, distraído. Já está em outro lugar, penetrou na dor de amar aquela criança. Não sabe muito bem o que ela está contando. Ela está inteira na história que conta. Diz que conta freqüentemente essa história e que tanto faz se a escutam ou não. Diz: mesmo ele, se não escutar, não importa.

Não importa se não escutar. Pode até dormir. Contar essa história representa para mim escrevê-la mais tarde. Não posso deixar de fazê-la. Uma vez escreverei assim: a vida de minha mãe. Como ela foi assassinada. Como ela levou anos para acreditar que seria possível alguém roubar todas as economias de uma pessoa e depois nunca mais recebê-la, colocá-la porta afora, dizer que é louca, que não a conhece, rir dela, dar a entender que está perdida na Indochina. E que as pessoas o acreditem e que por sua vez sintam vergonha em freqüentá-la, eu também o diria. Nunca mais vimos brancos, durante anos. Os brancos tinham vergonha de nós. Minha mãe ficou apenas com uns poucos amigos. De uma só vez, foi o deserto.

Silêncio.

O chinês:

– É isso que lhe dá vontade de escrever esse livro...⁷⁸

Contudo, esse desejo já havia sido anunciado a uma mãe indiferente, em *O amante*:

Quinze anos e meio. O corpo é franzino, quase mirrado, seios ainda de criança, pintada de rosa – pálido e vermelho. E naquela roupa que poderia provocar risos, mas da qual ninguém ri. Sei que tudo está aí. Tudo está aí e nada ainda foi posto em prática, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever. Já disse a minha mãe: o que eu quero é escrever. Nenhuma resposta na primeira vez. Depois ela pergunta: escrever o quê? Livros, romance. Ela diz asperamente: depois da licenciatura em matemática poderá escrever, se quiser, não é mais minha responsabilidade. É contra, não é uma coisa meritória, não é trabalho, é uma brincadeira – ela me dirá mais tarde: uma idéia de criança.⁷⁹

⁷⁶ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 56.

⁷⁷ Entretanto, se foi a escrita que propiciou a separação entre a autora e sua família, o chinês, ainda que apenas indiretamente, contribuiu também para isso.

⁷⁸ DURAS. *O amante da China do Norte*, p. 69.

⁷⁹ DURAS. *O amante*, p. 20.

Pode-se apostar que foi a escrita que, além de separar o desejo da mãe e da filha, abriu a possibilidade da feminilidade. A menina julgava-se muito feia e seu irmão mais velho não cansava de dizer-lhe que jamais se casaria. Foi com grande espanto que percebeu o olhar de desejo que o chinês lhe lançava.

Vale notar que a construção da personagem do chinês muda a cada livro reescrito. Em *O amante da China do Norte*, já no início, Duras nos confunde com sua descrição, avisa que aquele homem é diferente do homem “do livro”⁸⁰. Escreve ela:

Da limusine preta saiu um outro homem diferente daquele do livro, um outro chinês da Manchúria. É um pouco diferente daquele do livro: um pouco mais robusto, menos medroso, com mais audácia. Tem mais beleza, mais saúde. É mais ‘para o cinema’ que o do livro. É também menos tímido que ele frente à criança.⁸¹

Afinal, que homem era aquele cuja descrição muda a cada livro, mas que teve importância fundamental na vida da escritora? Ao mesmo tempo tão material, com seu corpo e seu sexo, e tão diáfano, com suas diferentes formas, roupagens, caráter, personalidade. Era impossível imaginar sua morte, ela dizia. Mas por quê? Seria porque ele só existia nos livros, na memória? “Eu não imaginara absolutamente que a morte do chinês pudesse acontecer, a morte de seu corpo, da sua pele, do seu sexo, das suas mãos”⁸².

É importante destacar que talvez o chinês não seja o personagem principal, pois a narrativa é entremeada pela descrição não só da mãe, que aparece em grande parte do texto, mas de outras mulheres. Como exemplo, podemos citar Marie-Claude Carpenter, americana, olhos claros, azul-acidentados, loura e um pouco envelhecida, figura enigmática que deixava seus convidados à mesa e saía para outros afazeres; Betty Fernandez, também estrangeira, míope, morta há muito tempo, olhos claros, bela; e Hélène Lagonelle, igualmente bela, nascida nos planaltos de Dalat, desmemoriada, sem conseguir aprender nada no Liceu, sem saber que era linda.⁸³

⁸⁰ Talvez seja uma menção ao manuscrito de *O amante*. Nele, Léo, o amante chinês, tinha marcas de varíola e muitas vezes é descrito como alguém ridículo.

⁸¹ DURAS. *O amante da China do Norte*, p. 23.

⁸² DURAS. *O amante da China do Norte*, p. 5.

⁸³ Esse ponto enigmático, a presença dessas mulheres na narrativa, será detidamente discutido em *Um olhar desfaz castelo no ar*.

Mas, afinal, do que trata esse livro? Será que poderíamos pensar que é uma história sobre a questão, sempre obscura, da feminilidade? Para Lacan, “[...] o sexo da mulher não lhe diz nada, a não ser por intermédio do gozo do corpo”⁸⁴. Assim, na falta de um significante que as definam, o corpo desempenha um papel fundamental na vida das mulheres.

O psicanalista situa a sexualidade feminina em um mais além da função fálica, pois o sujeito feminino tem acesso a um outro gozo. Esse gozo do Outro, também chamado gozo feminino, “não pode ser dito, é rejeitado naquilo que subsiste entre os ditos, a título de indizível, de fora-da-linguagem”⁸⁵. Segundo Jacques-Alain Miller, o gozo tem duas faces: o gozo do corpo, que transborda o gozo localizado do órgão fálico, e o gozo da fala, “que está no significante como tal, é esse gozo feminino suplementar. É exatamente o gozo erotomaníaco, no sentido que se trata de um gozo que necessita que seu objeto fale”⁸⁶.

A devastação do sujeito feminino está relacionada ao enigma estabelecido pelo gozo feminino da mãe. Gozo que implica o fato de o desejo da mãe não ser inteiramente simbolizado, apontando para um sem limite da experiência feminina, para a erotomania na experiência amorosa e para a devastação. A devastação pode ser lida como uma dificuldade estrutural própria à inexistência do todo feminino, pois, como afirma Miller, “uma mulher tem sempre um ponto de devastação, e não há relação com a lei que possa poupá-la disso, no mesmo sentido em que Lacan dizia que a verdadeira mulher tem sempre algo de perdida”⁸⁷. Diante desse gozo que não pode ser dito e da falta de um significante que defina o que é uma mulher, a devastação, como um fenômeno subjetivo, aparecerá no relacionamento entre mãe e filha, nas parcerias amorosas e na relação das mulheres com o corpo e com sua perda.

Como mencionado anteriormente, a história não gira em torno do chinês, como muitos leitores acreditavam – fato que deu origem a diversas interpretações. Trata-se de uma narrativa plural que aborda a sexualidade humana, a loucura familiar, o gozo, o olhar e, antes de tudo, a personagem feminina, seu corpo, seu véu e sua face enigmática do desejo. É um livro que leva o leitor a trabalhar, a ler e a reler a história e, dessa forma, com sua leitura, a escrever o livro.

⁸⁴ LACAN. *O seminário, livro XX: mais, ainda*, p. 15.

⁸⁵ ANDRÉ. *O que quer uma mulher?*, p. 214.

⁸⁶ MILLER. *Uma partilha sexual. Clique*, p. 28.

⁸⁷ MILLER. *O osso de uma análise*, p. 129.

2.6 O incesto anunciado

Sabe-se, por meio de entrevistas e mesmo de livros da autora, que seu irmão mais novo era-lhe muito querido. No entanto, o amor que Duras sentia por ele talvez tenha sido mais intenso do que o que normalmente ocorre entre dois irmãos. Em *O amante da China do Norte*, há a seguinte passagem:

- Fale-me mais sobre o seu irmãozinho.
- A mesma história de sempre...?
- Sim. Nunca é a mesma, mas você não sabe disso.
- Caçávamos juntos na floresta à beira do estuário. Sempre sozinhos. Até que um dia aconteceu. Ele veio para a minha cama. Nós, os irmãos e as irmãs, nós nos desconhecemos. Éramos ainda muito pequenos, talvez sete ou oito anos, ele veio e depois voltou todas as noites. Uma vez o meu irmão mais velho o viu. E bateu nele. Foi então que começou o medo de que ele o mate. Foi a partir daí que minha mãe passou a fazer-me dormir na sua cama. Mas mesmo assim continuamos. Quando estávamos em Prey-Nop íamos para a floresta ou para as barcas à noite. Em Sadec íamos para uma sala de aula vazia da escola.⁸⁸

Esse amor incestuoso foi, também, sugerido em *Barragem*, em *Verão de 80* e realizado em *Agatha*. Nesse último livro, um diálogo entre dois irmãos, quando a irmã está prestes a abandonar seu amor de infância, encena o amor apaixonado de Duras e Paul, seu irmão na vida real. Esse diálogo faz com que os personagens voltem ao passado, revivam as lembranças do tempo em que consumaram esse amor proibido, tendo como imagem persistente a praia onde se encontravam e o mar. O mar bravio e o medo da morte retornam nos momentos do que será seu último encontro:

Você foi nadar e está voltando, está saindo do mar agitado, e se deita sempre perto de mim, pingando de água do mar, o coração batendo depressa por causa do nado rápido, e você fecha os olhos, que o sol está forte. Olho você depois do medo atroz de perdê-lo, tenho doze, quinze anos, a felicidade poderia ser naquele momento, olhar você vivo. Falo com você, peço, suplico que não vá de novo para a água quando o mar estiver tão violento. [...] Afasto a imagem de seu corpo perdido nas trevas do mar, flutuando no fundo do mar.⁸⁹

⁸⁸ DURAS. *O amante da China do Norte*, p. 51.

⁸⁹ DURAS. *Agatha*, p. 14.

Em *Le désir, l'inceste, l'homosexualité*, de *Le livre dit*, a questão sobre o incesto retorna:

Posso dizer alguma coisa sobre *Agatha*. Posso dizer que tenho um irmão que morreu durante a guerra, por falta de medicamentos – ele tinha vinte e sete anos, acredito, vinte e oito, morreu em poucos dias – e que isso foi para mim uma coisa tão abominável que quis morrer. Queria me matar. Queria me matar porque meu irmão tinha morrido – o que era espantoso. E pensei nisso em seguida e penso ainda e pensei ainda, ainda nesse último verão, e compreendi que este jovem irmão foi para mim um amor tão... tão grande, imenso. Mas por que pensei nisso neste verão? Não sei. Por causa dessa outra imaginação, da jovem e da criança, porque em *La jeune fille et l'enfant*, de *L'été 80*, *Verão de 80*, já existe algo de incestuoso. Não se pode amar uma criança de seis anos, e, entretanto, isso existe. Eu não sabia que se podia amar de amor um irmão, e isso existe.⁹⁰

Nessa mesma entrevista, Duras afirma que o incesto não pode ser representado, e é justamente essa impossibilidade que ela mostra no cinema. Toda a violência da paixão incestuosa pôde ser escrita também, muitos anos mais tarde, em *Agatha*. Lendo esse livro, é impossível que o leitor não se lembre, ainda, de *Barragem contra o Pacífico* assim como de toda a violência destrutiva e invasiva do mar, violência que se pode associar, de forma polissêmica, não só a tudo que o mar representa mas à mãe e à sua luta contra a falta de limites que destrói a sua vida e a de sua família, causa de sua mais dura amargura.

2.7 Da literatura ao cinema

Nos anos 70, Marguerite Duras resolveu dedicar-se à escrita do cinema. Em entrevista não publicada, a autora revelou: “O cinema estava lá, fácil de fazer, então eu fiz. Aquela sensação de estar prostituindo-me⁹¹. Aquela vergonha

⁹⁰ “Je peux dire quelque chose sur *Agatha*. Je peux dire que j'ai un frère qui est mort pendant la guerre faute de médicaments - il avait vingt-sept ans, je crois, vingt-huit ans, il est mort en quelques jours -, et que ça a été pour moi une chose tellement abominable que je voulais mourir. Je voulais me tuer. Je voulais parce que mon frère était mort - ce qui était quand même un peu étonnant. Et j'y ai beaucoup pensé ensuite et j'y pense encore, et j'y ai encore pensé, encore cet été dernier; et tout à coup, j'ai compris que ce jeune frère avait été pour moi un amour très...très grand, immense. Mais pourquoi y ai-je pensé cet été-ci? Je ne sais pas. À cause de cette autre imagination de la jeune fille et de l'enfant; parce que, dans *La jeune fille et l'enfant*, de *L'Été 80*, il y a déjà quelque chose d'incestueux. On ne pas aimer d'amour un enfant de six ans, et pourtant ça existe.” (DURAS. *Le livre dit*, p. 41. Tradução nossa).

⁹¹ Como será visto em *Admirable Putain*, o tema da prostituição será longamente discutido, pois constatamos que é um tema estrutural para a escrita de Duras.

incômoda de falar sobre algo de que eu não nada sei... fazer filmes me fez vulgar, depravada⁹². No entanto, essa ocupação, que, para ela, era próxima à prostituição, foi profícua, pois Duras dirigiu dezenove filmes ao todo. Primeiro filmou em preto e branco – *Détruire, dit-elle, Jaune le soleil e Nathalie Granger* – e, depois, com a técnica de *colour-wash* – *India Song e Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Trabalhou com diversos estilos: narrativa tradicional, ode poética, filme experimental, documentário, diálogo filosófico, comédia, etc. Fez, ainda, filmes sem imagens, apenas com diálogos, em uma tela completamente preta.

Em diversas entrevistas, Duras sempre mencionou o estado doloroso que era preciso experimentar para escrever seus livros, enquanto o cinema surgia como uma atividade que poderia aliviar sua solidão. Todavia, o fato de estar envolvida com o cinema não a livrava totalmente desse estado doloroso, pois a montagem de um filme se assemelhava muito à escrita. Cito-a:

A câmara escura onde se corta o filme e onde ele se recompõe na solidão e no silêncio, numa lentidão dolorosa, assemelha-se ao processo mesmo da escritura: o mesmo cerimonial. No cinema, como na praia, o essencial é apagar. Rodar pouco, nada mais que o necessário, dando ao espectador o menos possível a ver, o mais possível a compreender, a escutar.⁹³

Por dez anos, sua ocupação primordial foi o cinema, embora fosse a escrita que dava suporte aos filmes. Duras produziu, atuou, emprestou sua voz, viu-se na louca de *Savanna bay*, na assassina de *O amante inglês* e na prostituta da Normandia. Segundo Adler, a escritora tentava apaziguar sua ansiedade, criando personagens que sofriam com a letargia espiritual e com o desespero. Era mestre em criar um mundo estilhaçado, onde não havia chão para ser pisado ou espelhos que refletissem. Em seus filmes, havia corpos desconectados de suas vozes e, por meio do uso da distorção, fundou um estilo próprio, apesar de não ter revolucionado a história do cinema.

⁹² “Cinema just happened to be there, easy to do, so I did. That feeling still of prostituting myself. That niggling shame at talking on what I know nothing about... making films made me vulgar, depraved” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 283. Tradução nossa).

⁹³ “La chambre noire où on coupe le film et où il se recompose dans la solitude et le silence, dans une lenteur douloureuse, ressemble au processus même de l’écriture: même cérémonial. Au cinéma comme sur la plage, l’essentiel, c’est d’effacer. Tourner peu, rien que le nécessaire. En donnant au spectateur le moins à voir possible, et le plus à comprendre, à écouter.” (Duras. *La passion suspendue*, p. 114. Tradução nossa).

Ainda que afirmasse que o cinema era uma atividade menor, que não provocava os estados de despossessão necessários à escrita⁹⁴, filmar *India Song*⁹⁵ deixou-a perdida e, ao final, não tinha ideia do que faria a seguir. Marguerite chegou a confidenciar a uma amiga: “As coisas não vão bem”, “Eu estou tendo dificuldades de retornar para a realidade”⁹⁶. Em carta a Claude Gallimard, escreveu: “Eu tenho que ganhar dinheiro, eu sou sozinha, não sou mais jovem e não quero acabar como indigente”⁹⁷. E ainda:

Eu preferiria estourar meus miolos a acabar na miséria que eu conheci na infância. Eu tenho que fazer isso por mim mesma. Eu não sou santa, nem mais nem menos do que a pessoa ao lado. Eu não posso acreditar que o que Bataille sofreu nesses últimos anos (ele quase só tinha 50 francos no bolso) é normal. Se meus livros não vendem aqui, eu irei para fora do país.⁹⁸

As coisas iam tão mal que Duras começou a ter pesadelos nos quais era roubada e seu apartamento de Trouville lhe era retirado. Acordava à noite chorando, tinha medo de que seu filme fosse um fracasso. No entanto, *India Song* foi um sucesso, seu único sucesso comercial, tendo um público de mais de 180 mil pessoas. Entrou na seleção oficial de Cannes, mas sem concorrer a Palma de Ouro, segundo André Delvaux⁹⁹.

Os anos 80 marcaram o declínio da atividade de Duras no cinema. Pode-se afirmar que essa mudança se deve ao seu encontro com Yann Lamée. Interessante pontuar, todavia, que o encontro com o amor ou a ruptura amorosa, sempre devastadora para ela¹⁰⁰, proporcionaram, muitas vezes, viradas significativas em sua vida literária. O envolvimento com Yann não foi diferente.

2.8 Yann Lemée

⁹⁴ Quanto a despossessão, ver o capítulo *Escrever o impossível*.

⁹⁵ Filmado em 1973.

⁹⁶ “Things are not all good”, “I am having difficulty returning to reality.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 297. Tradução nossa).

⁹⁷ “I have to make a living, I am alone and I am no longer young and I do not want to end up destitute.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 297. Tradução nossa).

⁹⁸ “I’d rather blow my brains out than end up back in the poverty I knew as a child. I have to stand up for myself. I am no saint, any more than the next person is. I cannot bring myself to believe that what Bataille has suffered these last years (he was nearly down to 50 francs) is normal. If my books don’t sell here I’ll go abroad.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 297. Tradução nossa).

⁹⁹ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 298.

¹⁰⁰ Em relação aos efeitos na escrita da ruptura amorosa, ver o capítulo *Escrever o impossível*.

O primeiro encontro de Duras com Yann Lemée se deu na cidade de Caen, em novembro de 1975¹⁰¹, na época do lançamento do filme *India Song*. Depois da apresentação, houve, em um bar, um debate seguido de confraternização, do qual o jovem estudante participou, sem, contudo, ser percebido pela escritora. Depois desse evento, Yann começou a enviar-lhe cartas, às vezes diárias, bem curtas, “quase apelos gritados de um lugar invivível, mortal, de uma espécie de deserto. Esses apelos eram de uma beleza evidente”¹⁰². Ela não lhe respondia, mas guardava as correspondências. Um dia, em janeiro de 1980¹⁰³, elas ficaram um mês sem chegar, o que a levou a escrever-lhe:

Yann Andréa, neste verão encontrei uma pessoa que você conhece, Jean-Pierre Ceton, falamos sobre você, eu nunca poderia imaginar que se conheciam. E depois houve o seu bilhete debaixo de minha porta, em Paris, após a exibição de *Navire Night*. Tentei lhe telefonar, não encontrei o número de seu telefone. E depois houve a sua carta de janeiro – eu estava mais uma vez no hospital, de novo doente, não sabia bem de quê, disseram-me que envenenada pelos novos medicamentos ditos antidepressivos. Sempre o mesmo refrão. Não era nada, o coração não tinha nada, eu nem mesmo estava triste, estava chegando ao fim de alguma coisa, só isso. Ainda bebia, sim, no inverno, à noite. Já havia vários anos eu dizia a meus amigos para não virem mais nos finais de semana, eu vivia só na casa de Neauphle, onde poderiam viver dez pessoas. Sozinha em quatorze peças. A gente se habitua a ouvir a ressonância. É isso. Depois, uma vez eu lhe escrevera para dizer que acabava de terminar um filme, *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, não sei mais muito bem o que lhe dizia, sem dúvida que o adorava, como adoro quase todos os meus filmes. Você não respondeu a essa carta. E depois houve os poemas que você me enviou, alguns deles me pareceram muito bons, outros menos, e isso eu não sabia como lhe dizer. É isso. É isso, sim. As suas cartas eram os seus poemas. Suas cartas são belas, as mais belas de toda a minha vida, e me pareciam dolorosas. Eu queria falar com você hoje. Estou um pouco convalescente, mas escrevo. Trabalho.¹⁰⁴

Esse trecho mostra a imensa solidão em que a autora se encontrava naquela época. Bebia litros de whisky e vinho, não se alimentava. Tinha ido a um médico, mas não mencionou que era alcoólatra. Recebeu uma receita de antidepressivos que, tomados com o álcool, tiveram um efeito nefasto sobre seu organismo, levando-a a ser internada por dois meses em um hospital.

¹⁰¹ PAGÈS-PINDON. *Le livre dit*, préface, p. 17.

¹⁰² DURAS. *Yann Andréa Steiner*, p. 2.

¹⁰³ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 325

¹⁰⁴ DURAS. *Yann Andréa Steiner*, p. 3.

Yann se tornou, entre 1979-1980, o interlocutor privilegiado de Duras. Era o único a quem confidenciava suas dificuldades de viver, sua fragilidade física e moral:

Há cartas que recebo que me fazem amar as pessoas que as escrevem, mas que, evidentemente, são impossíveis de responder. A Yann respondi [...]. Lembro-me muito claramente desse dia. Eu só tinha um desejo, que era o de responder a esse estudante de Caen, para lhe dizer como era difícil ainda para mim viver. Disse-lhe que bebia muito, que tinha voltado ao hospital por esse motivo, que não sabia porque bebia a tal ponto. Era janeiro de 1980 [...]. Foi na volta disso que escrevi uma carta a Yann, esse homem que eu não conhecia, por causa das cartas que ele me escrevia – que guardei, que são admiráveis. E um dia, sete meses depois, ele me telefonou e me perguntou se podia vir. Era verão. Só de escutar sua voz, eu soube que era uma loucura. Disse-lhe que viesse. Ele abandonou seu trabalho, deixou sua casa. Ficou comigo.¹⁰⁵

A chegada de Yann a Trouville, ao final do verão de 1980, produziu, como anteriormente mencionado, uma virada na vida e na escrita da autora. A escrita, que estava em segundo plano, ressurgiu, e, a partir dessa data, foram escritos os romances que pertencem ao chamado “ciclo Atlântico”: *Agatha* (1981), *L’Homme atlantique* (1982), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982), *L’Amant* (1984), *Les Yeux bleus cheveux noirs* e *La pute de la côte normande* (1986), *La pluie d’été* (1990), *L’Amant de la Chine du Nord* (1991) e, ainda, *Yann Andréa Steiner* (1992). Esses novos textos mostram uma narrativa que rompe com a fronteira entre o real e o imaginário, o passado e o presente, a escrita e a vida. Yann se tornou o destinatário primeiro desses escritos, já que era ele quem, muitas vezes, datilografava o que Duras ditava.

Com a chegada do estudante, foi possível a Duras dar corpo a figuras de seu imaginário, figuras que tinham voltado a assombrá-la, como pode ser percebido em *Agatha*: “Eu não sabia nada disso, de meu irmão, dessas coisas proibidas, nem como eram adoráveis, veja, nem quanto estavam a tal ponto contidas em meu

¹⁰⁵ “Il y a des lettres que je reçois qui me rendent amoureuse des personnes qui les ont écrites mais évidemment on ne peut pas répondre. À Yann j’ai répondu [...]. Je me souviens très clairement de ce jour-là. Je n’avais qu’un désir, c’était d’écrire à ce jeune étudiant de Caen pour lui dire combien c’était difficile pour moi de vivre encore. Je lui ai dit que je buvais beaucoup, que j’étais rentrée à l’hôpital à cause de ça, que ne savais pas pourquoi je buvais à ce point. C’était en janvier 1980. [...] C’est au retour de ça, que j’ai écrit un lettre à Yann, cet homme que je ne connaissais pas, à cause des lettres qui’ il m’écrivait - que j’ai gardées, qui sont admirables. Et puis un jour, sept mois après, il m’a téléphoné et il m’a demandé s’il pouvait venir. C’était l’été. Rien qu’en entendant sa voix j’ai su que c’était de la folie. Je lui ai dit de venir. Il a abandonné son travail, il a quitté sa maison. Il est resté.” (DURAS. *Le livre dit*, préface, p. 15. Tradução nossa).

corpo”¹⁰⁶. Na filmagem de *Agatha et les lectures illimitées*, foi Yann o escolhido para o papel do “homem de Agatha”. Aos olhos de Duras, ele representava seu “irmãozinho” tão amado.

Durante os meses de julho e agosto de 1980, a metamorfose do estudante em personagem da ficção durasiana chegou a uma etapa decisiva. Duras, nessa época, começou a redigir a narrativa do amor entre uma jovem monitora de colônia de férias e um menino de seis anos. Esse romance faz lembrar o amor impossível entre a autora e o jovem homossexual muito mais jovem que ela, o que pode ser confirmado no prefácio de *Le livre dit*, escrito por Joëlle Pagès-Pindon:

A paixão que ela sente por Yann, desde sua chegada a Trouville, é, aos olhos de Marguerite Duras, da mesma natureza que une a jovem monitora e o menino de *Verão de 80*: Gdansk é mortal, é o menino de olhos cinzas, é isso. Como você, isso.¹⁰⁷

Verão de 80 deixará marcas na relação de Duras e Yann, a ponto de mascarar o dia exato da chegada do jovem a Trouville. Segundo Pagès-Pidon¹⁰⁸, o dia em que Yann teria chegado seria 30 de agosto de 1980, mas eles criaram uma data mais “mística” para o evento: 29 de julho de 1980. A razão para a troca é sugerida no diálogo entre a jovem e a criança no romance: “Diz-lhe que quando tiver dezoito anos, se lembrar da data e da hora em 30 de julho, meia noite, ele poderá vir, que ela estará lá”¹⁰⁹. Mais tarde, em *Agatha*, a história será de algum modo repetida, aprofundando-se, assim, a dinâmica ficcional da jovem e do menino.

Duras trocou o sobrenome de Yann – como fez com o seu, Donnadiou, transformado em Duras, homenagem ao lugar de nascimento de seu pai. Yann Lemée tornou-se Yann Andréa e, em relação a essa troca, em *Cet Amour-là*, o próprio jovem esclarece: “Ela fica com o nome, Yann... e ela junta-o ao nome de minha mãe, Andréa. É claramente em razão da vogal repetida, o a, por

¹⁰⁶ “Je ne savais rien de cela, de mon frère, de ces choses interdites, ni combien elles étaient adorables, vous voyez, ni combien elles étaient à ce point contenues dans mon corps.” (DURAS. *Le livre dit*, préface, p. 14. Tradução nossa).

¹⁰⁷ “La passion qu’elle éprouve pour Yann, dès son arrivée à Trouville, est, aux yeux de Marguerite Duras, de même nature qui unit la jeune monitrice et l’enfant de *L’Été 80*: Gdansk est mortelle, elle est l’enfant aux yeux gris, elle est ça. Comme vous, ça.” (DURAS. *Le livre dit*, préface, p. 19. Tradução nossa).

¹⁰⁸ PAGÈS-PINDON. *Le livre dit*, préface, p. 19.

¹⁰⁹ DURAS. *O verão de 80*, p. 34.

assonância”¹¹⁰. No entanto, na análise de Pagès-Pidon, a explicação é mais complexa, pois Duras, ao trocar seu nome, lembra um gesto de captação, de “arrebato” de um ser que se torna estrangeiro, “outro – *heteros* em grego a ele mesmo”¹¹¹.

Para Pagès-Pidon, o nome Andréa está relacionado a dois universos romanescos em que esse nome ecoa: *O homem sem qualidades*, de Musil, e o *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Musil havia considerado a hipótese de nomear Ulrich¹¹² como Anders, que, em alemão, significa “outro” e evoca, para essa autora, o mesmo processo de “arrebato” da troca de nome de Marguerite Duras.

Em relação ao *a* que substitui o *e* de Andrée, é possível dizer que Duras coloca o nome Andréa próximo às heroínas com nome terminado com essa vogal, como “Anna, Sara, Maria, Vera (Baxter), Lol(a) Valérie Stein, Anna Maria (Guardi), Alissa, Sabana, Aurélia, Agatha, Diotima...”¹¹³. Ao acrescentar o *a* a André, “Duras cria um novo significado em que a concentração simbólica é excepcional: ela encarna em *Andréa* o mito platônico do andrógono por meio de uma criação poética em que o espelhamento do sentido é infinito”¹¹⁴.

2.9 O amor, a homossexualidade, a escrita

A partir de 1986, depois da escrita de *Les yeux bleus cheveux noirs*, história do amor impossível entre uma mulher e um homossexual, Duras começou a falar e escrever sobre a homossexualidade. Em *Le monde extérieur*, discorre longamente sobre a questão:

Os casais homossexuais são muito mais estáveis do que os casais heterossexuais, porque, na homossexualidade, há uma prática

¹¹⁰ “Elle garde le prénom, Yann... Et elle ajoute le prénom de ma mère, Andréa. C’est sûrement en raison de la voyelle répété, le *a*, l’assonance.” (PAGÈS-PIDON. *Marguerite Duras, l’écriture illimitée*, p. 197. Tradução nossa).

¹¹¹ “autre – *heteros* en grec’ à lui même.” (PAGÈS-PIDON. *Marguerite Duras, l’écriture illimitée*, p. 197. Tradução nossa).

¹¹² Personagem de seu romance.

¹¹³ PAGÈS-PIDON. *Marguerite Duras, l’écriture illimitée*, p. 198.

¹¹⁴ “Duras crée un nouveau signifiant dont la concentration symbolique est exceptionnelle: elle incarne dans Andréa le mythe platonicien de l’androgone, à travers une création poétique où le miroitement des sens est infini.” (PAGÈS-PIDON. *Marguerite Duras, l’écriture illimitée*, p. 198. Tradução nossa).

simples e cômoda do desejo. A prática heterossexual é ainda selvagem, é ainda a floresta do desejo.

Na prática homossexual, não acredito que haja esse fenômeno de possessão que há na heterossexualidade. Na prática homossexual, há uma espécie de permutabilidade do gozo, não se pertence nunca, na homossexualidade, como se pertence na heterossexualidade. Esse inferno de não poder escapar ao desejo de uma pessoa, é a isso que chamo, a meu ver, do esplendor da heterossexualidade.¹¹⁵

Talvez possamos dizer que esse amor era também uma espécie de enigma, como ela afirma em *A vida material*:

Houve aquela história, claro. Aos sessenta e cinco anos aconteceu-me essa história com Y.A., homossexual. Sem dúvida isso que aconteceu é o que há de mais inesperado nesta última parte de minha vida, o mais apavorante, o mais importante. É parecido com o que acontece em *A dor*. Só que no caso atual o homem está presente, não o espero, não estamos nos campos, está aqui, protege-me da morte, é ele que faz, ele quer ignorar esse fato. Ele não sabe disso, ele acredita nisso. Uma coisa é clara, nem ele nem eu suportamos a idéia de continuar vivendo depois da morte do outro. Sabemos que nos amamos.¹¹⁶

O casal viveu junto por dezesseis anos, mas sem que houvesse relacionamento sexual. Por essa razão, talvez seja possível dizer que os escritos de Duras sobre a homossexualidade são uma tentativa desesperada de tentar entender o fracasso constante da relação sexual – aqui vivida de forma literal: “Os homens são homossexuais. Todos os homens são homossexuais em potencial, só lhes falta sabê-lo, encontrar o incidente ou a evidência que o revele”¹¹⁷. Entretanto, o amor com Yann foi o mais duradouro e apaixonado da vida da escritora. No jornal *France-Soir*, ela declarou: “Minha paixão por Yann me faz renascer. Todo dia quando o vejo andando pelo apartamento de manhã, com seu café, eu sinto como se nunca o tivesse visto anteriormente. [Eu] estava velha e sozinha antes de conhecê-lo”¹¹⁸.

¹¹⁵ “Les couples homosexuelles sont beaucoup plus stables que les couples hétérosexuelles, parce que dans l’homosexualité il y a une pratique simple et commode du désir. La pratique hétérosexuelle est encore sauvage, c’est encore la forêt du désir. Dans la pratique homosexuelle, je ne crois pas qu’il y a ce phénomène de possession qu’il y a dans celle de l’hétérosexualité. Dans la pratique homosexuelle il y a une sorte d’interchangeabilité de la jouissance, on n’appartient jamais dans l’homosexualité comme on appartient dans l’hétérosexualité. Cet enfer de ne pas pouvoir échapper au désir d’une personne, c’est là ce que j’appelle, quant à moi, la splendeur de l’hétérosexualité.” (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 368. Tradução nossa).

¹¹⁶ DURAS. *A vida material*, p. 70.

¹¹⁷ DURAS. *A vida material*, p. 35

¹¹⁸ “My passion for Yann is reborn everyday. When I see him walk through the apartment in the morning for his black coffee, I get the feeling of never really having seen him before. Old and alone she was before she met him.” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 384. Tradução nossa).

Yann foi aquele que esteve a seu lado até o fim da vida, levando-a a hospitais e cuidando dela. Duras tinha enfisema pulmonar, foi hospitalizada em 1988 e, ao término da cirurgia à qual se submeteu, entrou em coma por nove meses. Ao acordar, “durante o coma, eram momentos muito raros, muito curtos, eu via que ele me desejava. Perguntei-lhe, disse-lhe: ‘Durante o coma, por não saber se eu ia sobreviver, você me desejava’. Ele disse: ‘É verdade’”¹¹⁹.

A incerteza sobre o desejo daquele homem levou-a a escrever um belo livro: *La pute de la côte normande*. Sobre esse livro, Duras afirma: “Não foi só essa história, também houve esse livro extenuante e Yann nos caminhos do livro, como um louco, jogando-se sobre o livro, como se quisesse impedir que ele se escrevesse e – ao fazê-lo – incitando sua escrita”¹²⁰. Esse livro, que será discutido no capítulo *Admirable Putain*, descreve a transformação do significante “puta” em algo relacionado à própria escrita, à sua forma mais irreduzível. Dessa forma, pode-se sugerir aqui que o encontro com o amor desse homem levou Duras a atingir seu ponto mais radical da escrita: o real.

¹¹⁹ DURAS. *A vida material*, p. 70.

¹²⁰ DURAS. *A vida material*, p. 70.

3 Um olhar desfaz castelos no ar

O que eu disse é que todas as mulheres de meus livros, seja qual for a 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 felicidade venha até elas. Todas as mulheres dessa procissão de mulheres dos livros e dos filmes se parecem, desde A mulher do Ganges até esse último estado de Lol V. Stein, naquele roteiro que perdi.

(A vida material – Marguerite Duras)

Meu trabalho, nesta tese, começou pela pesquisa da fortuna crítica de Marguerite Duras, com o objetivo de conhecê-la, construir um saber sobre a mulher por trás dos livros, procurar a razão de ela escolher os temas que sempre escolhia, como o desencontro amoroso, a dor e, principalmente, a mulher.

Ao começar a pesquisa para a apresentação da escritora, tive que reler ou ler pela primeira vez alguns de seus livros e, a cada nova leitura, novos campos de investigação se abriam para mim. A releitura mais importante talvez tenha sido a de *O amante*, que eu havia lido na juventude. Minhas lembranças desse livro repousavam na imagem do amor proibido entre a menina francesa e o chinês. A nova leitura, no entanto, descortinou um dos pontos de investigação que serão discutidos no decorrer desta tese, ou seja, a função do olhar e o modo como a personagem feminina é construída em Marguerite Duras, seja ela a menina, a mulher ou a puta. Contudo, como poderá ser visto, outros significantes se apresentam para tentar formalizar o feminino.

Ao reler *O amante*, percebi, atordoada, a presença da descrição de três mulheres. Como uma aparição fantasmagórica, lá estavam elas, brotando no texto

como erva daninha no jardim. Imaginar de onde vinham ou a razão para seu aparecimento foi o que me fez notar a forma com que a personagem feminina se apresentava na obra durasiana. Perguntei-me qual seria a função do aparecimento daquelas personagens em *O amante*, já que a descrição daquelas mulheres não apresentava relação com o que vinha sendo descrito: a relação de Duras com o amante chinês.

Importante sublinhar que esse aparecimento repentino, de alguma forma, assemelhava-se às epifanias de James Joyce, constituídas por extratos de texto que o autor colecionava em cadernos e que, mais tarde, eram colados em suas narrativas. Sabe-se que as suas epifanias se apresentam, em sua maior parte, como fragmentos de diálogo e que Joyce não as publicou, separadamente, como um livro autônomo, mas optou por inseri-las em algumas de suas obras, como *Stephen Hero*, *Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*. Esses fragmentos, integrados, sem aparente solução de continuidade, no tecido da narrativa, muitas vezes podem passar despercebidos pelo leitor que não sabe de sua importância para o autor. O contexto em que são inseridos é que lhes dá o sentido que falta no manuscrito original. São como “aerólitos, pedras negras caídas de outro mundo, cativam mais por seu caráter enigmático que por seu valor poético”¹²¹.

A teoria das epifanias, apresentada em *Stephen Hero* como sendo de Stephen, personagem também de *Um retrato do artista quando jovem* e de *Ulisses*, está vinculada a três princípios estéticos que têm origem filosófica em São Tomás de Aquino: *integritas*, *consonantia* e *claritas*. Segundo Irene Hendry Chaves:

Stephen explica **Integritas**, em uma linguagem pseudo-escolástica, como *totalidade* — a percepção de uma imagem estética como *uma coisa ‘auto-limitada e auto-suficiente no mesurável plano de fundo do espaço ou tempo que não é ela própria’*. **Consonantia** é igualmente simetria e ritmo de estrutura, a imagem estética concebida como *‘complexa, múltipla, divisível, separável, formada por suas partes e por sua soma, harmoniosa’*; *‘a síntese da percepção imediata é seguida da análise da apreensão’*. Ao terceiro princípio, **claritas**, é dado o significado aproximado de *‘radiação’* e é equacionado a um outro termo tomístico, **quidditas**, ou o quê próprio de uma coisa. **Quidditas** é o elo com a teoria das epifanias [...].¹²²

¹²¹ MILLOT. *Retraturas de Joyce*. 1993. p. 144.

¹²² CHAVES. *Revista Letra Freudiana*. 1993. p. 120.

Interessante observar que, apesar de serem consideradas, por Joyce, o testemunho de uma experiência interior de êxtase, “as epifanias não dão ao leitor, de nenhuma maneira, esta idéia”¹²³. Para Catherine Millot, as epifanias:

Parecem mais ser os resíduos metonímicos, balizas, marcos sem memória, restos obscuros de uma conflagração muda. Significações mortas onde não circula nenhum sentido novo, estas cenas, fragmentos de diálogo, parecem os testemunhos cegos e inúteis do indizível.¹²⁴

A partir dessas afirmações, proponho aproximar a epifania da noção de “peça avulsa”, tal como Jacques-Alain Miller trabalha, em texto sobre *O seminário, livro 10*, de Jacques Lacan. Discutindo a noção de *referência* em Lacan, o psicanalista dá uma definição da expressão “peça avulsa”, que merece ser introduzida nesta discussão. De acordo com Miller:

A referência lacaniana é mais da ordem da peça avulsa, evocada em um momento do *Seminário* como sendo uma das maneiras, um dos modos de aparição do objeto pequeno *a*. O que ele evoca? Em primeiro lugar que nossos objetos são constituídos de peças avulsas que podem ser ou não substituídas. A peça avulsa está ligada a um certo emprego em um certo contexto, no resto do objeto; e o que é essa peça avulsa que pode eventualmente encontrar um novo emprego? É uma peça que foi extraída de seu referencial.¹²⁵

“Peça extraída de seu referencial”, fora de seu contexto, que pode encontrar novo emprego. Miller acrescenta ainda que, a fim de explicar seu esquema ótico, Lacan utilizou um esquema encontrado em um manual de física de Bouasse, extraíndo-o como peça avulsa, para acrescentá-lo à psicanálise. Trata-se, então, de um *patchwork*, palavra que, no *Dicionário Houaiss*, tem a seguinte definição: “algo composto de partes heterogêneas ou incongruentes”. Portanto, peça avulsa é aquilo que veio de outro lugar e que foi colado depois.

Apesar de notar que a epifania, na perspectiva apresentada, se situa próxima a um resto, quase um lixo sem sentido que brota no texto por vontade própria, pode-se dizer, ainda assim, que o modo como aparece na narrativa possibilita, pelo menos ao leitor, ter acesso a um saber inédito pode ser extraído daí. Vale lembrar que a epifania também é usada para designar a súbita revelação e

¹²³ MILLOT. *Retraturas de Joyce*, p. 144.

¹²⁴ MILLOT. *Retraturas de Joyce*, p. 145.

¹²⁵ MILLER. Introdução à leitura do Seminário 10 da Angústia de Jacques Lacan, In: *Opção lacaniana*, n. 43, p. 86.

compreensão de um problema no campo científico, religioso ou filosófico, permitindo que o fato estudado seja compreendido profundamente. Dessa forma, é lícito afirmar que, nas passagens citadas, não só existe um questionamento sobre os corpos e sobre a mulher mas há um enigma a ser decifrado sobre como o feminino aparece no texto durasiano. Outra descoberta que se pode fazer é a de que toda a descrição da personagem feminina é feita por meio do olhar. O olhar tenta dar forma ao que não tem, ao que não tem significação ainda.

Em *O amante*, o aparecimento das três mulheres, Marie-Claude Carpenter, Betty Fernandes e Hélène Lagonelle, ocorre de forma enigmática. Não há preparação prévia para o leitor nem nada que explique a razão de seu aparecimento: são três parágrafos com a descrição dessas mulheres, que não parecem ter relação entre si.

A primeira a irromper no texto é Marie-Claude Carpenter, descrita como americana, olhos claros, azul-acidentados, loura e um pouco envelhecida, figura enigmática que deixava seus convidados à mesa e saía para outros afazeres:

Marie-Claude Carpenter. Era americana, se não me engano, de Boston. Os olhos muito claros, azul acinzentados. Marie-Claude Carpenter era loura. Um pouquinho envelhecida. Bela, eu creio. Com um sorriso breve que se fechava depressa demais, desaparecia como um relâmpago. Uma voz que ouço ainda, grave, um pouco desafinada nos agudos. Tinha quarenta e cinco anos, já tinha idade, idosa mesmo. Morava no 16° distrito, perto do Alma. Seu apartamento ocupava todo o último e amplo andar de um prédio que dava para o Sena. No inverno jantávamos na casa dela. No verão era almoço. As refeições eram encomendadas nas melhores casas de Paris. Sempre decentes, quase, mas não de todo, insuficientes. Só a víamos em sua casa, nunca na rua ou em outro lugar. Às vezes encontrávamos lá um mallarmeano. Frequentemente também estavam um ou dois literatos, apareciam uma vez e depois nunca mais. Jamais consegui saber onde ela os encontrava, onde os tinha conhecido, nem porque os convidava. Jamais ouvi falar de algum deles e nunca li ou ouvi falar de suas obras. As refeições duravam pouco tempo. Falava-se muito sobre a guerra, sobre Stalingrado, estávamos no fim do inverno de 42. Marie-Claude Carpenter ouvia muito, informava-se muito, falava pouco, às vezes se admirava de tantos acontecimentos escaparem à sua atenção, e ria. Depois da refeição pedia desculpas, dizendo que precisava sair rapidamente pois tinha muito que fazer. Jamais dizia o quê. Quando éramos em número suficiente, ficávamos lá uma ou duas horas depois de sua saída. Ela dizia: fiquem o tempo que desejarem. Na sua ausência ninguém falava dela. Aliás, acho que ninguém a conhecia. Íamos embora e chegávamos em casa com a sensação de ter atravessado uma espécie de pesadelo branco, de ter passado algumas horas na casa de desconhecidos, com convidados que estavam no mesmo

caso que nós, também desconhecidos, de termos vivido um momento sem nenhum futuro, sem nenhuma motivação, humana ou não. Era como atravessar uma terceira fronteira, fazer uma viagem de trem, aguardar na sala de espera de um médico, nos hotéis, nos aeroportos. No verão almoçávamos num grande terraço de onde se via o Sena e tomávamos café no jardim que ocupava toda a cobertura do imóvel. Havia uma piscina. Ninguém entrava nela. Olhávamos Paris. As avenidas vazias, o rio, as ruas. Nas ruas vazias, as catélias em flor. Marie-Claude Carpenter. Eu a observava quase o tempo todo, isso a incomodava mas era compulsivo. Eu a observava para descobrir, descobrir quem era Marie-Claude Carpenter. Por que estava ali e não em outro lugar, por que era de tão longe, de Boston, por que era rica, por que ninguém sabia de nada a seu respeito, ninguém, nada, por que aquelas recepções artificiais, por que nos seus olhos, bem no fundo, na profundidade do olhar, aquela partícula de morte, por quê? Marie-Claude Carpenter. Por que todos os seus vestidos tinham em comum um não-sei-quê estranho que dava a impressão de não lhe pertencerem, de já terem recoberto outro corpo. Vestidos neutros, severos, muito claros, brancos como o verão no coração do inverno.¹²⁶

Observa-se que alguns significantes importantes aparecem na descrição de Carpenter, como estrangeira, velha, enigmática, olhar, corpo, e que esses significantes atravessam a obra de Duras de maneira geral. Vale pontuar, neste momento, a importância dos olhos azuis de Marie-Claude e o modo como esses olhos deslizam em diversas personagens na obra de Duras. O olhar azul pode ser visto sob variadas roupagens e passagens em sua obra: em um dado momento, por exemplo, ele incomoda e atravessa, em outro constitui um olhar sem reflexo e enigmático. Cito a passagem:

Em *Abhan Sabana David* há olhos azuis. Não é possível olhar olhos azuis. O olhar não tem onde se agarrar. Atravessa-se os olhos azuis. Olha-se os olhos escuros. O escuro detém o olhar. Oferece uma resistência. O Olho azul, não. É sem olhar, azul. Buracos. Eu disse, acho, em dado momento, 'os buracos'... Mas, sabe, foi preciso escrever muitos livros para chegar a esse ponto. Há toda uma época em que escrevi livros, até *Moderato Cantabile*, que não reconheço.¹²⁷

Os olhos azuis, nesse trecho, parecem ser feitos de vidro transparente em que não há reflexo da coisa vista, mas apenas o atravessamento do olhar. É como se o olhar fosse seduzido por um buraco negro que a nada reflete, apenas atrai para si, com sua força gravitacional, tudo que dele se aproxima. Na Teoria Geral da Relatividade, o buraco negro é uma região do espaço do qual nada, nem mesmo partículas que se movem na velocidade da luz, pode escapar. Trata-se do resultado

¹²⁶ DURAS. *O amante*, p. 54.

¹²⁷ DURAS. *Boas falas*, p. 12.

da deformação do espaço-tempo, causada após o colapso gravitacional de uma estrela, de uma matéria astronomicamente maciça, infinitamente compacta, que, logo depois, dará lugar ao que a Física chama de singularidade. Um buraco negro começa a partir de uma superfície denominada horizonte de eventos, que marca a região a partir da qual não se pode mais voltar. O adjetivo "negro" deve-se ao fato de o buraco negro não refletir a luz que venha a atingir seu horizonte de eventos, atuando, assim, como se fosse um corpo negro perfeito, em termodinâmica. O paradoxo dessa explicação é que, apesar de sua cor, o negro funciona como os olhos azuis em Duras, ou seja, nada aí é refletido, e o olhar do outro se perde no infinito.

Os olhos azuis estão presentes em vários livros e entrevistas de Duras, e, em *La vie matérielle*, a escritora afirma que todas as suas personagens femininas derivam de uma personagem que lhe foi muito cara: Lol V Stein, também portadora de olhos azuis:

O que eu não disse é que todas as mulheres de meus livros, qualquer que sejam suas idades, 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 felicidade venha até elas. Todas as mulheres dessa procissão de mulheres dos livros e dos filmes se parecem, desde *La femme du Gange* até o último estado de Lol V. Stein, naquele roteiro que perdi. Por que me ocorreu aquele roteiro? Não sei mais. É exatamente como uma dessas visões que eu tinha durante o período que se seguiu à desintoxicação alcoólica.¹²⁸

Se, como afirma Duras, todas as suas personagens parecem derivar de Lol, pode-se pensar que Lol, tal como o olhar, também seja um significante que passeia na obra da escritora e que, por vezes, pode significar olhos claros, mulher, indiferente, louca, estranha ou, até mesmo, puta. Lol, cujo olhar "brilha sob as pálpebras muito abaixadas. É preciso habituar-se à rarefação do ar em torno desses pequenos planetas azuis nos quais o olhar pesa, se agarra, em perdição"¹²⁹. Essa afirmação faz lembrar o momento em que Lacan declara que a *A Mulher* – a mulher

¹²⁸ DURAS. *A vida material*, p. 28

¹²⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 85.

universal, delimitada em seu gozo – não existe, sendo necessários outros referenciais teóricos para tentar formalizar o feminino¹³⁰.

A percepção que se tem é a de que a personagem feminina é tão enigmática que parece feita de areia que desliza entre os dedos de quem tenta circunscrevê-la. Por isso, para agarrá-la, é necessário se perder. Em *Le lieux de Marguerite Duras*, Duras descreve Lol como aquela que não reflete nada, espelho sem reflexo do qual nada retorna:

Não é refletindo, veja bem. De fato, Lol V. Stein é incapaz de refletir; ela deixou de viver antes da reflexão. Talvez seja por isso que ela me é tão cara, enfim, tão próxima, eu não sei... A reflexão é um tempo que eu acho... duvidoso, que me entedia. E, se você pegar meus personagens, todos eles são... todos eles precedem esse tempo, enfim, os personagens que eu amo, que eu amo profundamente.¹³¹

A segunda descrição de personagem feminina em *O amante* é de Betty Fernandes, também estrangeira, míope, olhos claros, bela:

Betty Fernandez. A lembrança dos homens jamais se manifesta com a luminosidade das recordações das mulheres. Betty Fernandez. Estrangeira também. Basta pronunciar o nome e ela está aqui: caminhando por uma rua de Paris, ela é míope. Vê muito pouco, quase fecha os olhos para enxergar melhor, cumprimenta com um aceno ligeiro. Bom dia, como está? Morta há muito tempo. Há trinta anos talvez. Lembro-me da graça, é muito tarde agora para esquecer, nada alcança a sua perfeição, nada atingirá jamais essa perfeição, nem as circunstâncias, nem a época, nem o frio, nem a fome, nem a derrota da Alemanha, nem a revelação total do Crime. Ela passa sempre na rua acima da História dessas coisas, por mais terríveis que sejam. Os olhos também são claros. O vestido rosa e antigo, e empoeirada a capelina negra, sob o sol da rua. Ela é esguia, alta, desenhada a nanquim, uma pintura. As pessoas param e olham maravilhadas a elegância daquela estrangeira que passa sem ver. Soberana. Não se pode dizer imediatamente de onde vem. E depois pensa-se que só pode ter vindo de outra parte, de longe. Ela é bela, bela por isso. Veste-se com antigos trapos da Europa, restos de brocados, velhos costumes fora de moda, velhas cortinas, velhos bens, velhos fragmentos, velhos farrapos de alta costura, velhas peles de raposa comidas de traça, velhas lontras, sua beleza é assim, rasgada, friorenta, soluçante, e de exílio, nada lhe fica bem, tudo é grande demais para ela, e é belo, ela flutua, frágil, não se fixa

¹³⁰ Em outro capítulo, o conceito de mulher será longamente trabalhado.

¹³¹ “Ce n'est pas en réfléchissant, voyez-vous. Oui, elle est incapable de réfléchir, Lol V. Stein; elle s'est arrêtée de vivre avant la réflexion. C'est peut-être ça qui fait qu'elle m'est tellement chère, enfin, tellement proche, je ne sais pas... La réflexion est un temps que je trouve... douteux, qui m'ennuie. Et si vous prenez mes personnages, ils sont tous, ils précèdent tous ce temps-là, enfin les personnages que j'aime, que j'aime profondément.” (DURAS. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 98, tradução nossa).

em nada, mas é belo. Ela é feita assim, no rosto e no corpo, de modo que tudo o que toca logo participa, infalivelmente, daquela beleza.¹³²

Interessante notar o olhar de Duras narradora, pois ela olha e observa cada detalhe sobre essas mulheres, quase como se, olhando-as, pudesse decifrar o indecifrável, ou seja, o feminino. É através de seu olhar que novos significantes se depreendem desse feminino: estrangeira, míope, olhos claros, alta, esguia.

O aparecimento de Hélène Lagonelle é um pouco diferente do que ocorre com as demais, pois, nesse caso, há conexão com a história de *O amante*. No entanto, a descrição de seu corpo aproxima-a de Marie-Claude e Betty:

Ela é impudica, Hélène Lagonelle, não se dá conta disso, anda completamente nua pelos dormitórios. O que há de mais belo entre as dádivas de Deus é o corpo de Hélène Lagonelle, incomparável, o equilíbrio entre a altura e o modo como o corpo traz aqueles seios, à sua frente, como se fossem coisas à parte. [...] Até o corpo de pequeno cule do meu irmão mais novo desaparece diante de tanto esplendor.¹³³

Nos três fragmentos citados, há sempre algo que aponta para a estrangeiridade, o enigma e a nudez, e há, ainda, de certa forma, um questionamento sobre os corpos e sobre a mulher, um enigma a ser decifrado: ela, *elle*, de Lagonelle. E tudo é feito através do olhar, olhar que tenta dar forma ao que não tem, ao que não tem significação ainda. Cito Hélène Cixous, em entrevista em parceria com Michael Foucault, ao comentar sua experiência de leitura de Marguerite Duras:

Com um olhar de uma intensidade extrema, porque ele não chega a re-parar. É um olhar que não consegue parar. Por toda parte aqueles personagens “olhados”, isso também era uma das coisas que me incomodavam, antes que eu tivesse conseguido aceitar o que ela pede: ou seja, a mais extrema passividade. Esses personagens vêm uns depois dos outros, com o olhar que recai sobre o outro, que é um pedido que não pede nada. Ela tem fórmulas muito belas que são sempre fórmulas passivas: alguém é olhado. “Ela” é olhada, ela não sabe que é olhada. Por um lado, o olhar recai sobre um sujeito que não recebe o olhar, que é de tal forma ele próprio sem imagens que ele não tem com o que refletir o olhar. E, por outro, aquele que olha é igualmente alguém tão pobre e tão desprovido, ele quereria poder agarrar como se faz com o olhar, ele quereria captar. Sempre a mesma coisa, é a areia que escorre.¹³⁴

¹³² DURAS. *O amante*, p. 56.

¹³³ DURAS. *O amante*, p. 60.

¹³⁴ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 362.

Cixous afirma que Duras era cega, pois ela "não 'vê' nada, e, aliás, quando ela não vê os rostos, creio que é verdadeiramente porque ela não vê, e, ao mesmo tempo, há alguém nela que vê. É preciso ver como ela vê"¹³⁵. É necessário, portanto, um olhar especial para ler Duras. Segundo a crítica literária, tudo no texto da escritora é descoberto de forma brusca, repentina, pois, subitamente, "ela vê, embora aquilo tenha sempre estado lá. E é esse subitamente que lhe permite escrever"¹³⁶. Dessa forma, a escritora é uma cega muito particular, porque, mesmo não vendo, enxerga, não da maneira usual, mas algo nela enxerga, e é isso que permite que escreva.

De acordo com Michel Foucault, Duras conseguiu, em sua escrita, definir "uma espécie de plano sequencial bastante interessante entre o visível e o tátil"¹³⁷. O filósofo acrescenta, ainda, que Duras está cega "quase no sentido técnico do termo, quer dizer que o tocar se inscreve verdadeiramente em uma espécie de visibilidade possível, ou então suas possibilidades de olhar são o tocar."¹³⁸ O filósofo constrói um paradigma entre o indivíduo cego, que, para ver, tem que tocar, e a cegueira de Duras, perguntando-se se não será "essa profunda cegueira que trabalha no que faz"¹³⁹.

Interessante evocar a personagem Tatiana, em *O deslumbramento*, que, em uma brincadeira com seu nome, pode ser aquela que tateia como um cego. No entanto, é Lol quem vai tatear, é ela quem vai, com seus dedos, tentar reconhecer algo em Tatiana, numa espécie de sobreposição:

Lol continua acariciando os cabelos de Tatiana. Em primeiro lugar, olha-a intensamente, depois seu olhar se ausenta, acaricia como cego que quer reconhecer. Então é Tatiana quem recua. Lol levanta os olhos e vejo seus lábios pronunciarem Tatiana Karl. Ela está com um olhar opaco e doce. Esse olhar, que era para Tatiana, cai em mim: ela me vê atrás do janelão. Não manifesta nenhuma emoção.¹⁴⁰

Em Duras, a construção da personagem feminina é feita imaginariamente através do olhar, quase como alguém que constrói castelos no ar. Para construir castelos no ar, é necessário, em primeiro lugar, um sujeito que olhe para as nuvens e que, com seu olhar, imagine e dê forma ao que não tem, ao que é fumaça no ar.

¹³⁵ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

¹³⁶ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

¹³⁷ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

¹³⁸ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

¹³⁹ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

¹⁴⁰ DURAS. *O amante*, p. 68.

Através de seu olhar, torna o etéreo concreto, constrói castelo, cachorro, mulher.... Além disso, a nuvem é aquilo que, quando visto de muito perto, fica invisível. Portanto, para enxergar o que não está lá, é preciso uma certa distância. Entretanto, o olhar de Duras também desconstrói esses castelos: as mulheres de seus textos desfazem-se subitamente, como as nuvens.

O olhar também pode cegar, como no caso de Medusa, monstro feminino da mitologia grega que, ao ser visto de frente, transformava em pedra a pessoa que o olhava. Perseu foi o único que conseguiu derrotá-la, ao utilizar um espelho como escudo, evitando, assim, olhá-la diretamente. Diante disso é possível dizer que o olhar tem duas vertentes: pode ajudar a construir imaginariamente personagens, mas pode também desconstruí-las, desfazendo sua consistência imaginária ou cegando aquele que olha.

3.1 O olhar lacaniano

Considero ser de grande utilidade e originalidade, neste momento da discussão, fazer uma pausa teórica para investigar o olhar na psicanálise. Em *O Seminário*, livro 11, intitulado *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Jacques Lacan cita o livro de Maurice Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*¹⁴¹, livro em que o filósofo desvela um ponto teórico importante para o ensino de Lacan: a função do olhar.

Segundo Merleau-Ponty, o mundo é concebido de acordo com a perspectiva platônica, para a qual existe um ser absoluto que tudo vê, um ser onividente. A idéia do filósofo era a de fazer valer a regulação da forma como tal e, no livro acima citado, interrogar o que da experiência escapa à regulação pela forma, o que resta do campo do invisível que não pode chegar ao visível. Sua tentativa era a de construir um discurso que buscasse definir os seres, as essências, para dar conta daquilo que escapa. No entanto, Lacan procura avançar a teoria de Merleau-Ponty no que diz respeito ao relacionamento sexual, pois, segundo o psicanalista, nessa relação nada é regulado pela imagem do corpo.

Em relação à iluminação, o filósofo afirma que é ela que permite ver e que guia o olhar. Nesse sentido, pode-se afirmar que, de acordo com sua teoria, a

¹⁴¹ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 73.

iluminação dá a ver. A perspectiva merleau-pontiana concebe a iluminação como lugar do Outro no nível da percepção: ela precede o ser e já sabe o que é para ver, antes do sujeito. A iluminação não só é um *analogon* perceptivo do Outro, como também é um *analogon* perceptivo do Outro como sujeito suposto saber. Para Miller, Merleau-Ponty "pretende demonstrar que a visão, antes de ser um ato do sujeito da percepção, já está presente no espetáculo do mundo, e que nós respondemos, por meio dela, ao que é uma espécie de apelo do mundo perceptivo com o qual concordamos"¹⁴².

Para Lacan, há um dado a ver que preexiste ao visto, ou, em outras palavras, antes da visão é preciso supor a visão prévia e seu dom, é preciso marcar o caráter prévio do Outro sobre os atos do sujeito, sobre seu ato perceptivo. A visão do espetáculo do próprio mundo, sua *autoscopia*, preexiste à visão do sujeito do espetáculo do mundo. De acordo com Miller,

de certo modo, é preciso que o espetáculo se veja a si mesmo para que minha visão possa emergir. É nesse sentido que [Lacan] diz que o espetáculo do mundo aparece como *omnivoyer*. É como se ele já devesse ter visto ali no mundo, antes de minha visão e condicionando minha visão¹⁴³

Portanto, a diferença entre a teoria de Merleau-Ponty e a de Lacan é que o primeiro postula a existência de um onividente universal, de um ser divino que tudo vê e que dirige o olhar do sujeito, e o último concebe a preexistência de um *dado-a-ver*. Para Lacan, há um *olhar* preexistente, uma espécie de olhar que nos encara vindo do mundo exterior e que consiste numa *resposta do sujeito* à solicitação recebida do espetáculo do mundo, pois o visível depende do olho daquele indivíduo que vê.

Lacan insiste que, no campo escópico – para além da visão – o olhar está do lado de fora: não olho, sou olhado, o que exemplifica a cisão (ou a *esquize*, para utilizar um termo lacaniano) entre o olho e o olhar:

É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me

¹⁴² MILLER. *Silet*, p. 283.

¹⁴³ MILLER. *Silet*, p. 284.

permitem servir-me de um termo, como faço freqüentemente, decomponho-o – *sou foto-grafado*.¹⁴⁴

De acordo com Lacan, o mundo visível de nossas percepções é um mundo de imagens, e, além do mundo da visão, há o domínio do invisível, que é o registro do olhar. O primeiro é de ordem imaginária, perceptiva, o último é real; em um, existem imagens, em outro, pulsões. Nessa perspectiva, o olhar lacaniano está do lado do mundo, do lado do *perceptum*¹⁴⁵ e não do *percepiens*¹⁴⁶, ou seja, esse olhar não é uma resposta perceptiva ao que foi percebido, é aquilo que nos inclui, como seres olhados, no espetáculo do mundo.

Para Merleau-Ponty, a luz direciona o olhar e faz o sujeito ver o objeto, como se a iluminação "soubesse e visse o objeto". Dessa forma, conclui-se que o olhar não é um ato do sujeito da percepção, pois a direção da luz já estava presente, no espetáculo do mundo, e o sujeito responde, por meio dela, àquilo que é uma espécie de apelo ao mundo perceptivo. O filósofo postula que o olhar está do lado do sujeito da percepção, como se, no espetáculo oferecido pela luz, *a própria luz* solicitasse ao indivíduo ver, mas ver como um ser no mundo, através de seu corpo e de sua localização no espaço. O olhar lacaniano é completamente diferente, pois está do lado do mundo, do *perceptum*, e inclui o sujeito, como ser olhado, no espetáculo do mundo.

Lacan introduziu, nesse *Seminário*, a noção da iluminação no lugar do Outro, e, segundo Jacques-Alain Miller,

O olhar, em Lacan, não é uma resposta perceptiva à titilação do percebido; é o que nos inclui, como seres olhados, no espetáculo do mundo. É o que advém quando subimos ao palco do teatro sem espectadores. Não quando nos tornamos o espectador, depois de sermos precedidos pela iluminação, e onde podíamos dizer que havia algo de visível antes que nós nos víssemos. É o olhar que nos envolve quando subimos à cena do teatro sem espectadores, e onde certamente nós vemos, mas onde, fundamentalmente, somos seres olhados pela iluminação. Como o resto.¹⁴⁷

Outro conceito importante desenvolvido por Lacan foi o de *mancha*, que tem uma função um pouco diferente do conceito de iluminação como lugar do Outro. Segundo o psicanalista, há um Outro da percepção, que é o espaço da visibilidade,

¹⁴⁴ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 104.

¹⁴⁵ O que é percebido.

¹⁴⁶ O que percebe.

¹⁴⁷ MILLER. *Silet*, p. 285.

que não se pode ver até que a luz se apague, momento em que se percebe que algo foi perdido:

Não é preciso de modo algum nos reportarmos a não sei que suposição da existência de um vidente universal. Se a função da mancha é reconhecida em sua autonomia e identificada à do olhar, podemos procurar sua inclinação, seu fio, seu traço, por todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico. Perceberemos, então, que a função da mancha e do olhar é ali ao mesmo tempo o que o comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência.¹⁴⁸

Nessa concepção, a mancha é o que, no lugar do Outro como meio de visibilidade transparente, gera concentração de luz, ali onde ela não parece servir para ver os objetos, mas, sim, onde ela própria se dá a ver. É o ponto luminoso ou, ainda, o que produz opacidade no campo do Outro.

Além de Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre também influenciou Lacan em suas considerações sobre o olhar. Segundo Sartre, todo olhar se manifesta em conexão com o aparecimento de uma forma sensível em nosso campo de percepção, mas não se prende a nenhuma forma determinada. Embora admita que a convergência de dois globos oculares na direção de quem percebe o olhar seja a ocorrência mais frequente, insiste na possibilidade de que outros artefatos representem os olhos e se prestem a suportar a função do olhar.

Para Sartre, a apreensão do olhar que se dirige a alguém se faz sob a condição da destruição dos olhos de onde ele emana. Se o sujeito está sob o olhar, torna-se impossível ver o olho daquele que olha, e se, por alguma razão, é possível ver esse olho, é então esse olhar que desaparece. Portanto, o olhar do outro anula a distância entre o sujeito e as coisas, porque, ao apreender o olhar, algo se transforma no indivíduo e em sua habilidade de se distanciar daquilo que o olha.

No entanto, Lacan não concorda completamente com o que Sartre postula. O que determina seu desacordo é o fato de, para o psicanalista, não se tratar de uma concepção do olhar assentada na presença de um outro, do semelhante, que me olha e me desloca do meu ponto de apreensão das coisas. Segundo Lacan, impõe-se, com esse pensamento, uma espécie de dialética intersubjetiva em que Sartre apóia sua ontologia nadificante. Antes de 1964, data de *O Seminário*, livro 11, Lacan interessava-se por uma alteridade em que se

¹⁴⁸ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 75.

conjugassem, de um lado, o desejo em sua relação estrutural com a falta central, simbolizada pelo fenômeno da castração, e, de outro lado, o olhar, que, ao contrário de sustentar o sujeito em sua relação com o objeto, promove sua aparição/aniquiação. É, portanto, em sua relação com a falta constitutiva da angústia de castração que o olhar se torna um objeto apto a sustentar a função do Outro.

Dessa forma, Lacan se distancia de uma alteridade que tende, em Sartre, a se confundir com uma transcendência, pois o olhar do outro, conforme desenvolve o psicanalista, coloca o sujeito no lugar de objeto e destitui seu poder objetivante, obstruindo, assim, toda relação "mundana" com o outro, para, então, reafirmar uma alteridade do Outro, em sua relação estrutural com a falta e o desejo, o que fica claro, na seguinte passagem de *O seminário*, livro 11:

O olhar se vê – precisamente esse olhar de que fala Sartre, esse olhar que me surpreende, e me reduz a alguma vergonha, pois é este o sentimento que ele esboça como o mais acentuado. Esse olhar que encontro – isto pode ser destacado no texto mesmo de Sartre – de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro.

Se vocês se reportam ao texto dele verão que, muito ao contrário de falar da entrada em cena desse olhar como de algo que concerne ao órgão da visão, ele se reporta a um ruído de folhas repentinamente ouvido enquanto estou em minha caça, a um passo surgido no corredor, e em que momento? – no momento em que ele próprio se apresentou na ação de olhar por um buraco de fechadura. Um olhar o surpreende na função de *voyeur*, o desorienta, o desmonta, e o reduz ao sentimento de vergonha. O olhar de que trata é mesmo presença de outrem enquanto tal. Mas é de se dizer que, originalmente, é na relação de sujeito a sujeito, na função da existência de outrem como me olhando, que percebemos o de que se trata no olhar? Não está claro que o olhar só intervém na medida em que não é o sujeito nadificante, correlativo do mundo da objetividade, que se sente surpreendido, mas o sujeito se sustentando numa função de desejo?

Não será justamente porque o desejo se instaura aqui no domínio da *voyura* que podemos escamoteá-lo?¹⁴⁹

A partir da citação acima, é possível afirmar que Lacan parte da pressuposição de uma falta estrutural no campo do Outro, para chegar, então, à função olhar como objeto do mundo, no entanto evanescente e inapreensível, com o qual confunde a própria falência do sujeito, ele também inapreensível.

¹⁴⁹ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 84.

Manter o olhar no campo do visível, com o status de objeto, permite a Lacan situá-lo como objeto pequeno *a*. O olhar, nessa posição, é o que permite fazer alguma relação com a experiência da história primitiva do sujeito, tal como exemplificado no episódio de Lacan sobre a lata, quando ele se vê como "mancha no quadro"¹⁵⁰. A história da lata começa com o jovem Lacan em um barco de pescadores, até que, em dado momento, Joãozinho mostra-lhe uma latinha que brilha, boiando no oceano. O menino diz: "*Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!*"¹⁵¹. Diante da pergunta se vê a lata, Lacan deixa-se levar pela ordem do garoto e não vê nada mais do que a lata, a ponto de esquecer-se de si e dos outros que o rodeiam. A risada da criança, extasiada com a piada, arranca-o de sua imersão, fazendo com que ele perceba que havia se deixado dissolver no brilho da lata e na voz que o comandava. Se a lata não o vê, "se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava"¹⁵². Dito de outra forma, é possível afirmar que, de certa maneira, Lacan se tornou lata, ou melhor, uma mancha cintilante no meio do mar. Essa apropriação do olhar produz uma consciência que não seria mais do sujeito, mas colada nas coisas e nos atos. Segundo Miller, em "Lacan, temos o dado a ver que é o próprio lugar do Outro perceptivo, mas, nesse mesmo campo, temos o olhar como objeto *a*. Esse olhar não é o do sujeito, é do Outro"¹⁵³.

O tornar-se mancha implica dois movimentos: não se trata apenas daquele que vê a luz, mas, também, para onde a luz olha, "e para que o Outro me olhe sem me ver por um olho, é suficiente a luz perder sua transparência, basta que ela cintile, reluza, produza um reflexo, faça nascer uma opacidade ou uma mancha"¹⁵⁴.

3.2 A mancha Lol

Penso que algo da vertente da mancha pode ser identificado na obra de Duras e, mais precisamente, em *O deslumbramento*. Nesse livro, há uma passagem, dentre outras que serão citadas, que esclarece o que proponho discutir: a montagem

¹⁵⁰ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 94.

¹⁵¹ LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 94.

¹⁵² LACAN. *O seminário*, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 94.

¹⁵³ MILLER. *Silet*, p. 286.

¹⁵⁴ MILLER. *Silet*, p. 287.

do jogo do olhar. Começo pela citação de uma passagem em que a própria escritora menciona a mancha: "Vejo Lol: não se mexe. Ela sabe que, se não estiver avisado de sua presença no campo, ninguém será capaz de descobri-la. Tatiana Karl não vê a mancha escura no centeio"¹⁵⁵. Trata-se da primeira vez que Lol vê os amantes Tatiana e Hold, deitada sob a relva do campo de centeio. Mas Lol não é voyeur, ela é mancha e é como mancha que pretendia permanecer, caso Jacques Hold não tentasse fazer par com ela.

O cenário que Duras monta, nesse momento da narrativa, lembra um espetáculo de teatro, com um palco iluminado e a platéia:

De longe, com dedos de fada, a lembrança de uma certa memória passa. Roça Lol pouco depois que se deitou no campo, mostra-lhe a essa hora tardia do anoitecer, no campo de centeio, essa mulher que olha uma pequena janela retangular, um palco estreito, limitado como uma pedra, onde nenhum personagem se mostrou ainda.¹⁵⁶

Nesse palco, há dois planos: o do campo de centeio, onde está Lol, e outro, o da janela, onde a trama se descortina com a encenação dos amantes. Pode-se pensar que Lol está na platéia, pois é aquela que vê a cena que se descortina no palco iluminado. Lol, nesse momento específico, deitada no campo de centeio, ou melhor, na platéia, torna-se mancha, fascinada diante da visão dos amantes. "Com os olhos cravados na janela iluminada, uma mulher escuta o vazio – alimentar-se, devorar esse espetáculo inexistente, invisível, a luz de um pequeno quarto onde outros estão"¹⁵⁷.

Importante salientar que é possível supor que toda essa narrativa é feita por Hold, que, naquele momento, ainda não conhece Lol e nem sabe de sua presença no campo de centeio. Talvez seja a voz de Hold que narra o que ocorre no parágrafo seguinte: "Vejo como ela chega. Muito rápido, ganha o campo de centeio, nele se deixa escorregar, nele se encontra sentada, se deita. À sua frente há essa janela iluminada. Mas Lol está longe da luz"¹⁵⁸. Atribuo a voz narrativa a ele, uma vez que será Hold quem se colocará como aquele que vai relatar o que aconteceu em *T. Beach* já no início do livro, conforme se pode ler no trecho a seguir: "Aqui estão, mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma, irreal,

¹⁵⁵ DURAS. *O deslumbramento*, p. 48.

¹⁵⁶ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46.

¹⁵⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46.

¹⁵⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46.

que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei a história de Lol V. Stein"¹⁵⁹. Essa afirmação dá o tom da narrativa, em que nada se sabe ao certo, porque o evento contado ou é irreal ou é fictício. Sendo assim, o que importa não é a verdade, mas a história que vai ser construída com os cacos da memória, com os castelos de ar e da ficção, que se constroem e, ao mesmo tempo, se desfazem.

Continuando com a cena do campo de centeio e com o olhar de Lol, cito outra passagem:

Lol V. Stein está atrás do Hotel des Bois, postada no ângulo do prédio. O tempo passa. Ela não sabe se são ainda os quartos que dão para o campo de centeio que se alugam por hora. Esse campo, a alguns metros dela, mergulha, mergulha cada vez mais na penumbra verde e leitosa.

Uma janela se ilumina no segundo andar do Hotel des Bois. Sim. São os mesmos quartos de seu tempo.¹⁶⁰

Interessante notar como Duras envolve o leitor, coloca-o na expectativa sobre o que acontecerá. Aquele hotel é o mesmo do tempo de Lol? Será ela vista pelo casal de amantes? O que ela procura ver? Qual a sua curiosidade? Há algum mistério a ser desvendado? Essas perguntas serão ou não, dependendo do olhar do leitor, colocadas e reveladas ao longo da narrativa, mas, de qualquer forma, afirmo que Duras reserva um local especial para o leitor, tornando-o mancha na cena.

Mais tarde, em um outro momento da narrativa aparece o corpo nu de uma mulher:

A luz se modifica, torna-se mais forte. Não vem mais do fundo, à esquerda da janela, mas do teto.
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 pára. 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 Tatiana.¹⁶¹

Todo o trecho acima citado é montado com a participação de três personagens: Lol, Hold e Tatiana, e toda a trama se desenrola a partir do momento em que Lol, ao ver o corpo nu de Tatiana através do recorte da janela, transforma-se

¹⁵⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 9.

¹⁶⁰ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46.

¹⁶¹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 46.

em mancha. Importante não se enganar, nesse momento, sobre a intenção de Lol, pois a cena da janela não tem para ela valor de enigma e também não é uma repetição da cena do baile. O que está em jogo é a colocação de um objeto em cena.

Lacan comenta, em "Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein", que Lol é aquela do "não-olhar"¹⁶², o que se confirma em *O deslumbramento*: "Ela, que não se vê, é vista assim, nos outros. Aí está a onipotência dessa matéria da qual ela é feita, sem porto de matrícula singular"¹⁶³. Entretanto, aquela que não olha é o centro das atenções, durante toda a narrativa. Mas, se Lol não olha, quem olha? Talvez seja o leitor guiado pela narrativa de Duras.

Ainda sobre a questão do olhar, percebe-se que, durante toda a narrativa, Duras descreve longamente os corpos, os vestidos e o cabelo das personagens, e isso nos leva a notar como a descrição do corpo nu de Tatiana contrasta violentamente com o de Anne-Marie Stretter. O corpo de Anne-Marie é vestido e revestido, com muitas camadas de tule, talvez para fazer véu diante do horror da visão sem anteparo, visão aterrorizante de Medusa. Já Tatiana só tem sua cabeleira negra para lhe servir de anteparo diante de sua nudez.

Na cena do baile, em que Lol vê seu noivo ser roubado por Anne Marie Stretter, o corpo magro de Stretter é longamente detalhado, bem como sua roupa, sua ossatura e seu andar:

Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, como ele, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Devia ter sido sempre assim. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim feita e vestida, e estava a seu gosto, irrevogavelmente. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter. Era bonita? Quantos anos tinha? O que havia acontecido, ela, que os outros tinham ignorado? Por que caminho misterioso havia chegado ao que se apresentava como um pessimismo alegre, uma sorridente indolência da leveza de uma nuança, de uma cinza? Parecia que uma audácia impregnada de si mesma, por si só, a fazia manter-se de pé. Mas como esta era graciosa, do mesmo modo que ela. O passo de caminhar no prado as levava juntas onde quer que

¹⁶² LACAN. *Outros escritos*, p. 201.

¹⁶³ DURAS. *O deslumbramento*, p. 40.

fossem. Onde? Nada mais podia acontecer a essa mulher, pensou Tatiana, mais nada, nada. A não ser seu fim, pensava ela.¹⁶⁴

Não há como afirmar nada com certeza sobre Anne-Marie. Será que era bela? Feia? Velha? Magra demais? Uma das poucas pistas que temos sobre ela está em *Le lieux de Marguerite Duras*, quando a escritora afirma:

Eu não sei se esse não era seu nome verdadeiro, Stretter, eu acho que não o inventei. Ou eu o deformei ou era de fato esse nome, Stretter. Era uma mulher ruiva, eu me lembro, que não se maquiava, era muito pálida, de pele clara, e que tinha duas filhas.¹⁶⁵

Nesse livro, Duras é entrevistada por Michelle Porte e conta como se deparou com essa mulher quando era jovem, na Indochina. Sabia que tinha duas filhas e que um jovem homem havia se suicidado por sua causa, por amor. Em seguida, Duras afirma, ainda, que Stretter não se apresentava de forma coquete ou mundana, mas

Ela tinha algo de invisível, era o contrário de uma mulher que se faz notar, era muito silenciosa, não se sabia se tinha amigos e ela passeava sempre só ou então com suas duas meninas, como no livro *Le Vice-consul*. E aí, de repente, ficamos sabendo dessa novidade. Se quer saber, ela encarnou para mim, por muito tempo uma espécie de duplo poder, um poder de morte e um poder cotidiano. Ela educava seus filhos, era a mulher do administrador geral, jogava tênis, recebia, passeava, etc. E então guardava em si mesma esse poder de morte, de prodigalizar a morte, de provocá-la. Às vezes digo-me que escrevi por causa dela.¹⁶⁶

Fica claro, nessa passagem, que algumas personagens da ficção de Duras advêm de sua vida pessoal, de sua história. São figuras resgatadas do passado e transformadas, vestidas com nova roupagem nos livros.

Na passagem da cena do baile, em *O deslumbramento*, Stretter é descrita de outra forma, e há uma certa dúvida em relação à sua descrição e à sua

¹⁶⁴ DURAS. *O deslumbramento*, p. 10.

¹⁶⁵ "Je ne sais pas si ce n'était son vrai nom, Stretter, je crois ne pas l'avoir inventé, ce nom. Ou bien je l'ai déformé, voyez, ou bien c'était bien ce nom-là, Stretter. C'était une femme rousse, je me souviens, qui ne se fardait pas, qui était très pâle, très blanche, et qui avait deux petites filles." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 64. Tradução nossa).

¹⁶⁶ "Elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse, on ne lui connaissait d'amis et elle se promenait toujours seule ou bien avec ses deux petites filles comme dans le livre, *Le Vice-consul*. Et puis tout à coup on a appris cette nouvelle. Si vous voulez, elle a incarné pour moi longtemps une sorte de double pouvoir, un pouvoir de mort et un pouvoir quotidien. Elle élevait des enfants, elle était la femme de l'administrateur général, elle jouait au tennis, elle recevait, elle se promenait, etc. Et puis elle recelait en elle ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer. Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 65. Tradução nossa).

honestidade. Um dos aspectos que mais chama atenção é seu vestido, sua ossatura e o modo como roubou o noivo de Lol. Lacan, fazendo um jogo de palavras, tece um comentário sobre o que ela veste e sobre investidura de Lol. Cito-o:

Este deve ser captado na primeira cena, na qual Lol é propriamente desinvestida de seu amante, ou seja, deve ser seguido no tema do vestido, que sustenta aqui a fantasia a que Lol se prende posteriormente, a de um além para o qual não soube encontrar a palavra certa, essa palavra que, fechando as portas aos três, a teria conjugado no momento em que seu amante tivesse levantado o vestido, o vestido preto da mulher, e revelado sua nudez. Será que isso vai mais longe? Sim, até o indizível dessa nudez que se insinua substituindo seu próprio corpo. É aí que tudo que se detém. Não bastaria isso para reconhecermos o que aconteceu com Lol, e que revela o que acontece com o amor, ou seja, com essa imagem, imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que, quando desta é desinvestida, a deixa? O que ser embaixo dela? O que dizer disso, quando nessa noite, Lol totalmente entregue à sua paixão dos dezenove anos, sua investidura; sua nudez ficou por cima, a lhe dar seu brilho?¹⁶⁷

Dessa forma, é possível dizer que o olhar é paradoxal, pois, além de ele apresentar inúmeras vertentes, algumas permanecem contraditórias. O olhar, nessa passagem extraída de Lacan, parece assumir a função de revestir o corpo do outro, dando-lhe forma, investindo-o, cobrindo-o com seu brilho, pois, sem esse brilho, o que se vê é o corpo posto a nu. Por outro lado, o olhar pode transformar os homens em pedra, se o objeto for visto de frente, sendo sempre necessário o uso de um anteparo, de um espelho, de um véu ou de uma saia com camadas de tule para recobri-lo.

3.3 O arrebatamento

O deslumbramento foi, sem dúvida, o livro de Duras que mais interessou aos psicanalistas. Segundo a autora, “Lol V. Stein, ela paralisou antes da reflexão. Talvez seja por isso que ela é tão querida para mim, enfim, tão próxima, não sei... A reflexão é um tempo que acho... duvidoso, que me aborrece”¹⁶⁸. A escrita foi

¹⁶⁷ LACAN. *Outros escritos*, p. 201.

¹⁶⁸ “Lol V. Stein; elle s’est arrêté avant la réflexion. C’est peut-être ça qui fait qu’elle m’est tellement chère, enfin, tellement proche, je ne sais pas... La réflexion est un temps que je trouve... douteux, qui m’ennuie.” (DURAS; PORTE, *Le lieux de Marguerite Duras*, p.98. Tradução nossa).

dolorosa, requerendo nove rascunhos e modificações, e, na segunda versão, Duras escreveu: “Ela era louca” e “Nada deve ficar claro”¹⁶⁹.

Duras, antes de começar o livro, começou a escrita de uma peça, encomendada por Peter Brook, sobre a conversa entre duas atrizes que amava: Loleh Bellon e Tatiana Moukhine. Rapidamente, a peça se tornou uma história e Loleh se transformou em Lol.¹⁷⁰

Outra fonte de inspiração importante na construção da personagem de Lol foi uma paciente psiquiátrica que Duras conheceu durante uma visita a um hospital onde havia um baile de Natal. Seu nome era Manon. Era bonita, serena, tinha um olhar para o vazio e mantinha certo distanciamento do mundo. Era como “um autômato. Ela tinha me tocado porque estava... bela de um lado e intacta fisicamente. Normalmente, as doenças deixam uma marca, ela não a tinha de forma alguma”¹⁷¹. Durante o baile, a paciente acreditou que Duras fosse médica e “ela falou para parecer ser como todo mundo. E por mais que fizesse isso, para que vocês tenham uma idéia, mais ela ficava singular aos meus olhos”¹⁷². A escritora levou-a para passear inúmeras vezes, trouxe-a a sua casa e ouviu-a falar longamente: “Eu a conhecia. E depois nunca mais a vi. Ela se tornou Lol V. Stein. Eu não precisava muito. Um olhar”¹⁷³.

Depois que perdeu contato com Manon, a personagem começou a se chamar Loleh Blair e, na imaginação da escritora, era uma mulher magra, um esqueleto com uma face ossuda. Segundo Laure Adler, Lol é a irmã de Anne Desbaredes, de *Moderato Cantabile*, e filha de Maria, de *Dez e meia em uma noite de verão*¹⁷⁴.

A escrita de *O deslumbramento* foi muito arriscada para a autora, pois ocorreu sem a ajuda da bebida, e, segundo Duras, “a loucura se tornou mais familiar sem o álcool. Esta loucura... se tornou mais familiar do que antes”¹⁷⁵. Ao

¹⁶⁹ ADLER. *Marguerite Duras*, p.249.

¹⁷⁰ ADLER. *Marguerite Duras*, p.248.

¹⁷¹ “un automate. Elle m'avait frappée parce qu'elle était... belle d'une part, et, intacte physiquement. D'habitude, les malades sont très marqués, elle ne l'était pas du tout.” (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 10. Tradução nossa).

¹⁷² “elle a parlé pour paraître être comme tout le monde. Et plus elle le faisait, si vous voulez, et plus elle était singulière à mes yeux.” (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 11. Tradução nossa).

¹⁷³ ADLER. *Marguerite Duras*, p.250.

¹⁷⁴ ADLER. *Marguerite Duras*, p.250.

¹⁷⁵ “la folie devenait plus familière sans alcool. Cette folie-là... m'était plus familière qu'avant”. (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 11. Tradução nossa).

concluir o livro, escreveu ao seu editor: “Está feito. Não posso mais me ler, eu não aguento mais”¹⁷⁶.

Lacan, em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, atribui à arte e à literatura o estatuto de intérprete:

[...] em sua matéria, o artista precede [o psicanalista] e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino [...]. Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem.¹⁷⁷

Em *O deslumbramento*, o olhar constrói o texto inteiro, na medida em que os personagens se olham e se constituem pelo olhar uns dos outros. A cena do baile, ponto central do romance, é toda descrita através do olhar de Michael Richardson em direção a Anne-Marie Stretter, o de Lol para o noivo, os de Tatiana e Lol para o novo casal que dançava na pista. Não seria demais sublinhar, nesse olhar, a presença de um componente enfeitiçador que só se quebra com a entrada da mãe de Lol no salão de baile.

É preciso salientar ainda que a função do olhar, em *O deslumbramento*, não se limita a descortinar o corpo feminino, como foi discutido anteriormente. O olhar também pontua a transformação que ocorre nos personagens, como quando Lol compreende que seu noivo mudou: "Lol olhava-o, olhava-o mudar"¹⁷⁸. Ele mudava porque estava enfeitiçado e arrebatado por Anne-Marie Stretter, como todos ali, naquela cena, se deixaram arrebatados. Mas também outros personagens perceberam a mudança: “[...] Tatiana Karl achou-o pálido e tomado por uma preocupação súbita tão arrebatadora que percebeu então que ele também tinha notado a mulher que havia acabado de entrar”¹⁷⁹. Pois até o rosto de Richardson se transforma: "Os olhos de Michael Richardson haviam-se iluminado. Seu rosto se havia contraído na plenitude da maturidade. Nele se lia uma dor, mas uma dor antiga, da infância"¹⁸⁰.

¹⁷⁶ "C'est fait. Je ne peux pas me lire, je n'en peux pas plus." (ADLER. *Marguerite Duras*, 1998, p.579. Tradução nossa).

¹⁷⁷ LACAN. *Outros Escritos*, p.200.

¹⁷⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p. 10.

¹⁷⁹ DURAS. *O deslumbramento*, p. 11.

¹⁸⁰ DURAS. *O deslumbramento*, p. 11.

A cena do baile é primordial para o livro e não à toa fora escrita tantas vezes. Nos arquivos do IMEC, em Caen, local onde estão guardados todos os manuscritos de Marguerite Duras, podemos verificar o impressionante número de versões dessa cena. Laure Adler afirma que foram nove rascunhos¹⁸¹, e eu, na ocasião em que estive no IMEC, pude constatá-lo. O que mais me impressionou, contudo, foi a clareza das versões, que são limpas, datilografadas em ordem, o que não ocorre com as pastas dos manuscritos de *O vice consul*, por exemplo, muitas vezes escritos à mão, rasurados, rabiscados, desordenados.

Em uma das versões, percebi que, em vez de *O deslumbramento*, o título era *O homem de T. Beach*. Verifiquei também que a morte de Michael Richardson foi anunciada algumas vezes, para ser suprimida no final.

– Quem morreu?
 – Você não sabia? O homem de Town Beach foi encontrado morto em frente à casa de veraneio daquela mulher. Ele se matou.¹⁸²

O homem de Town Beach tinha sido amado em seu tempo por um amor tão grande que se confundia com o desgosto mesmo da vida. Nada mais.¹⁸³

A cada novo dossiê, pude ler um novo começo do livro e notar que os nomes dos personagens mudavam, como no caso de Lol, que, em algumas versões, chamava-se Lola Blair. Mas, talvez, o mais extraordinário seja uma das descrições do baile, em que o espelho, o olhar e a câmera montam o cenário:

Uma moça está diante do espelho. Ela sorri para o homem que está atrás dela, igualmente pelo espelho. Em seguida eles param de se olhar pelo espelho e se olham um ao outro enquanto nós os vemos somente pelo espelho.

Eles se beijam fortemente.

A moça está com um vestido de baile. O rapaz veste um smoking.

Nós os encontramos, uma vez mais, dançando, passam resplandcentes, contentes, diante do espelho. Nesse espelho há uma pista de dança repleta de gente.

Como se o espelho fosse a câmera, encontramos a sala de baile vazia após a dança.

Ao redor um público de férias, jovem em sua maioria.¹⁸⁴

¹⁸¹ ADLER. *Marguerite Duras*, p. 249.

¹⁸² “- Qui est mort? - Vous ne saviez pas? L'homme de Town Beach a été trouvé mort devant la villa de cette femme. Il s'est tué.” (D.R.S 28.3, L'IMEC Archives. Tradução nossa).

¹⁸³ “L'homme de Town Beach avait été aimé en son temps d'un amour si grand qu'il se confondait avec la détestation même de la vie. Rien de plus.” (D.R.S 28.6, L'IMEC Archives. Tradução nossa)

¹⁸⁴ “Une très jeune fille est devant un miroir en pied. Elle sourit à l'homme qui est derrière elle, également dans le miroir. Puis ils cessent de regarder dans le miroir et se regardent l'un l'autre

Nessa cena, há tanto o jogo de olhares como o espelho, que serve de câmera e que reflete o casal sorridente. Câmera que fixa a imagem a fim de capturá-la para a eternidade, ou não... Falar em cenas, comparando-as às de um filme, explicita a semelhança entre seu processo narrativo e o cinema. Sem dúvida, as cenas tornam-se um apelo para que o leitor assim as imagine.

Pode-se indagar qual a razão de Duras ter suprimido essa passagem da versão final, e é em *Escrever* que encontro uma pista:

Quando pela primeira vez falei do amor entre Anne-Marie Stretter, a embaixadora da França em Lahore, e o vice-cônsul, tive o sentimento de ter retirado o livro do estado de espera. Mas não, isso não só foi preservado, mas também o contrário disso. Existem erros dos autores, coisas que na verdade são acasos. Os erros bem-sucedidos entusiasma muito, são coisas magníficas, e até os outros, aqueles fáceis como os relativos à infância, muitas vezes são maravilhosos.¹⁸⁵

Deixar o livro em estado de espera, deixar o não dito dizer o inominável. Todas as vezes em que algo é muito explicado perde-se aquilo que só pode ser dito pelo silêncio, pelas entrelinhas.

Le ravisement de Lol V. Stein foi traduzido no Brasil por *O deslumbramento de Lol V. Stein*. No entanto, acredita-se que a melhor tradução para *ravisement* seja *arrebatamento*. Segundo o Dicionário Houaiss, arrebatamento significa: "1- ato ou efeito de arrebatarse (-se) 2- comportamento precipitado, incon siderado 3- sensação de êxtase, de enlevo; arroubo, arroubamento 4- furor incontrolável; exaltação, ira [...]"¹⁸⁶

O termo "arrebatamento" tem origem na religião e, apesar de não ser mencionado na Bíblia, aparece nas Escrituras, mais precisamente em I Coríntios 15: 51-52:

Vou dar a conhecer a vocês um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final. Sim, a trombeta tocará e os mortos ressurgirão incorruptíveis; e nós seremos transformados.

tandis que nous ne les voyons que dans le miroir. Ils s'embrassent gravement. La jeune fille est en robe de bal. Le jeune homme est en smoking. On les retrouve, une nouvelle fois, dansant, qui passent éblouis, ravis, devant un miroir. Dans ce miroir ci il y a une piste de danse pleine de monde. Comme si le miroir était la caméra, on découvre la salle de danse vide, après la danse. Tout autour un public de vacances, jeune en majorité." (D.R.S 28.4, L'IMEC Archives. Tradução nossa).

¹⁸⁵ DURAS. *Escrever*, p. 32.

¹⁸⁶ HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 184.

O Arrebatamento é o evento em que Deus remove os crentes do plano terrestre, para abrir caminho para que Seu justo julgamento seja derramado sobre a terra, durante o período da Tribulação. Nessa passagem dos Coríntios, é anunciado o momento por que todos esperam ansiosamente, pois, finalmente, ficarão livres do pecado e se unirão ao Senhor.

No vocabulário místico, a palavra arrebatamento designa uma forma de êxtase na qual a alma se sente tomada por Deus como por uma força superior à qual ela não pode resistir. Santa Teresa D'Ávila, em *O livro da vida*, relata os fenômenos pelos quais era acometida, ou seja, o que acreditava serem seus encontros com Deus e que chamava de "arrebatamento" ou "união". Fica clara sua dificuldade em expor o sentido desses termos, pois, como afirma: "Queria saber explicar, com o favor de Deus, a diferença que há entre união e arrebatamento ou elevação ou vôo de espírito ou arroubo, pois é tudo uma coisa só. Digo, esses nomes diferentes todos são uma coisa só e também se chama êxtase"¹⁸⁷. Bernardo de Claraval (Século XI) chamava o êxtase de *excessus mentis* e o considerava como o supremo grau de contemplação: "aquele no qual a alma se une a Deus como uma gota d'água caída no vinho se dissolve nele e assume o sabor e a cor do vinho"¹⁸⁸. Segundo Plotino, no êxtase não existe alteridade entre aquele que vê e a coisa vista, o que há é "a identificação total e entusiástica da alma com Deus"¹⁸⁹. São Boaventura, por sua vez, que via, no êxtase, a elevação de si, a possibilidade de estar acima de si mesmo, afirmava ser esse um "estado de ignorância douta, no qual a escuridão dos poderes cognitivos se transforma em luz sobrenatural"¹⁹⁰.

Nesse sentido, o êxtase pode ser considerado como um estado de espírito impossível de descrever, para o qual as palavras são insuficientes, visto que é uma experiência que arrebatava o sujeito e que se expressa de forma dramática, através do corpo. O arrebatamento, ou êxtase, ocorre sem que o sujeito possa fazer nada para impedi-lo: trata-se de vontade divina.

Em sua tentativa de diferenciar união e arrebatamento, Santa Teresa revela que, no arrebatamento, "parece que a alma não anima o corpo e assim, se sente muito faltar o calor natural dele. Vai esfriando, ainda que com enorme

¹⁸⁷ D'ÁVILA. *Livro da vida*, p.177.

¹⁸⁸ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, p.400.

¹⁸⁹ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, p.400.

¹⁹⁰ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, p.400.

suavidade e deleite. [...] Aí não adianta nada resistir”¹⁹¹. Na união, diferentemente, “como estamos na nossa terra, há meios. Ainda que com sacrifício e força, pode-se quase sempre resistir. Nesses arrebatamentos, na maior parte das vezes, não há meio algum”¹⁹².

Conforme esclarece J. M. Cohen na Introdução a *Livro da Vida*, a própria santa “não sabia como explicar suas experiências mais elevadas, mas deixou para Deus explicá-las por meio dela”¹⁹³. Já Marcelo Cavallari, tradutor do livro no Brasil, afirma que o espanhol de *Livro da vida* é uma língua maleável, usada até nos seus limites ainda pouco definidos, para “falar daquilo que não se pode dizer”¹⁹⁴, afirmação que também atesta a impossibilidade de relatar aquilo de que trata Santa Teresa. Reproduzo aqui alguns trechos extraídos da introdução desse livro que confirmam essa alegação: “Depois dá uma dor que nem podemos buscar por nós mesmos, nem, uma vez vinda, se pode tirar. Quisera muito explicar essa grande dor e creio que não conseguirei, mas direi algo, se puder”¹⁹⁵. “Não sei se atino com o que digo, ou se sei dizer. Mas, com toda minha convicção, é assim que acontece”¹⁹⁶.

A partir da leitura de *O deslumbramento*, Lacan descreveu o que chamou de “ser-a-três”. Para entender o conceito, recorro à noção de arrebatamento agora na psicanálise lacaniana. Segundo o psicanalista, o *arrebatamento* constitui um nó lógico em que, “em um movimento duplo, ele é a expulsão do sujeito de seu corpo, ao mesmo tempo que aquele que assiste a essa expulsão é também contaminado”¹⁹⁷. No caso de Lol, a personagem “se conta três” para localizar o gozo de sua fantasia, e é esse movimento que Lacan chamará de “ser-a-três”.

Segundo Duras, Lol não sofreu com a perda do amor de seu noivo:

Ela esqueceu de que era ela que não era mais amada. Ela estava a favor e com... esse amor nascente. É isso o baile.
E era tão maravilhosa essa evicção, essa anulação de Lol.
É admirável poder ver seu próprio amor se apaixonar por um outro, e ficar encantada, e marcada pelo resto da vida.¹⁹⁸

¹⁹¹ D'ÁVILA. *Livro da vida*, p.178.

¹⁹² D'ÁVILA. *Livro da vida*, p.178.

¹⁹³ COHEN. Introdução ao *Livro da Vida*, p. 27.

¹⁹⁴ CAVALLARI. Nota do tradutor do *Livro da vida*, p.31.

¹⁹⁵ D'ÁVILA. *Livro da vida*, p. 180.

¹⁹⁶ D'ÁVILA. *Livro da vida*, p. 184.

¹⁹⁷ ALVARENGA. O paradigma de Lol V. Stein, In: *A escrita em psicanálise*, p. 58

¹⁹⁸ “Elle a oublié que c'était elle qu'on n'aimait plus. Elle était en faveur et avec... cet amour naissant. C'est ça le bal. Et c'était si merveilleux, cette éviction, cet anéantissement de Lol. C'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'éprendre d'une autre, et en être émerveillée, qu'elle en a été marqué pour la vie. Voilà.” (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 13. Tradução nossa).

Ao contrário, ela " sofreu de ter sido separada deles, ela teria consentido um tipo de vida parasitária..."¹⁹⁹. Para Lol fazer-se mulher, era necessário estar naquela posição terceira, olhando o casal enamorado no baile, "Sim, no esquecimento absoluto dela mesma. Ela queria ter visto tudo, tudo. Até o acasalamento, sem dúvida"²⁰⁰.

Eric Laurent, no curso de Jacques-Alain Miller, intitulado *Os usos do Lapso*²⁰¹, foi quem melhor desenvolveu a noção do "ser-a-três". Existem, segundo Laurent, três ternários do "ser-a-três" na história de Lol: no primeiro, há o arrebatamento de seu noivo e de Anne Marie Stretter, dançando pelo salão, sob os olhos da personagem principal, que, por sua vez, também será arrebatada, sofrendo o rapto de seu noivo. A isso Lacan dará o nome de "acontecimento".

Lol tinha instintivamente dado alguns passos em direção a Anne-Marie Stretter ao mesmo tempo que Michael Richardson. Tatiana a tinha seguido. Então elas viram: a mulher entreabriu os lábios para nada pronunciar, na surpresa maravilhada de ver o novo rosto daquele homem notado pela manhã. A partir do momento em que ela se encontrou em seus braços, com seu embaraço repentino, com sua expressão abalada, imobilizada pela rapidez do fato, Tatiana compreendeu que a confusão que o tinha invadido acabava por sua vez de apossar-se dela.²⁰²

Em seguida, entramos em um ternário, em que se encadeiam ou se juntam duas coisas: momento de suspensão, de detenção. Na primeira cena, algo se desprende, pois Lol vê seu noivo ser roubado por uma mulher fatal. A partir daí, ocorre um dano no simbólico, um dano ao Outro. Segundo Lacan, Lol atravessa um limite e passa ao mais-além, em que não encontra palavra.

O que teria ocorrido? Lol não vai longe no desconhecido sobre o qual se abre aquele instante. Não dispõe nem mesmo de uma lembrança imaginária, não tem idéia alguma desse desconhecido. Mas o que ela acredita é que devia penetrar nele, 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.²⁰³

¹⁹⁹ "a souffert d'être séparée d'eux, si vous voulez, elle aurait consenti à une sorte de vie parasitaire..." (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 14. Tradução nossa).

²⁰⁰ "Oui, dans l'oubli d'elle-même absolu. Elle aurait... voulu tout voir, tout. Jusqu'à l'accouplement sans doute." (DURAS. *Dits à la télévision*, p. 14. Tradução nossa).

²⁰¹ MILLER. *Los usos del lapso*.

²⁰² DURAS. *O deslumbramento*, p. 12.

²⁰³ DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

É possível citar outro trecho, em que novamente falta o significante e em que algo desse "mais além" que Lacan menciona se esclarece:

[...] se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as palavras teriam sido enterradas.²⁰⁴

O trecho acima mostra o que seria o significante de uma falta de palavras do Outro, ou seja, o encontro do sujeito com a dimensão da palavra que falta para sempre, pois, diante da falta, o sujeito se cala. Uma fronteira foi atravessada, e, frente ao abismo que se abre, há um fantasma cujo suporte é um vestido que aprisiona, de forma *éxtima*, o sujeito.

Ele a teria despido de seu vestido preto com lentidão e o tempo em que o tivesse feito uma grande etapa da viagem teria sido cumprida. [...] Para Lol não é imaginável que ela estivesse ausente do lugar que aquele gesto ocorreu. Aquele gesto não teria ocorrido sem ela: ela existe com ele carne a carne, forma a forma, os olhos selados em seu cadáver. Ela nasceu para vê-lo. [...] O corpo longo e magro da outra mulher estaria aparecendo pouco a pouco. E em uma 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 mundo.²⁰⁵

O vestido funciona como um disco que não tem topologia de disco, um disco que não se pode contemplar em paz. Com a fantasia do vestido, temos uma operação na qual sujeito e corpo se substituem um ao outro, recobrando-se. Mas esse corpo é um corpo particular, pois não tem fora nem dentro, e, quando a costura de seu centro dá uma volta, todos os olhares se dirigem a ele²⁰⁶. "Esse arrancar bastante lento do vestido de Anne-Marie Stretter, esse aniquilamento de veludo de sua própria pessoa, Lol nunca conseguiu concluí-lo"²⁰⁷.

No terceiro tempo, há a cena em que Lol observa um casal: Tatiana e Jacques Hold. E pode-se dizer que Tatiana funciona, nessa passagem, como o duplo de Lol. A trama é organizada por Lol, é ela que identifica o casal de amantes, que os segue e se faz reconhecer. Mas a felicidade de Lol só é completa ao saber

²⁰⁴ DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

²⁰⁵ DURAS. *O deslumbramento*, p.36.

²⁰⁶ LAURENT. *Los usos del lapso*, p. 401.

²⁰⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p.36.

que Jacques Hold a vê, enquanto se ocupa de Tatiana, pois o destino da pulsão só se realiza no “se fazer ver”. Nesse momento, seu corpo desaparece e ela é substituída pelo corpo da outra: “Devia haver uma hora em que estávamos lá todos os três, em que ela nos tinha visto aparecer alternadamente no interior da moldura da janela, esse espelho que nada refletia e diante do qual devia sentir, deliciada, a eliminação desejada de sua pessoa”²⁰⁸. Vê-se que os "espelhos" das outras versões acabam sendo substituídos por essa moldura que nada reflete.

Não se trata de uma repetição da cena inicial, mas de algo que se encerra. Não é uma repetição significativa, mas, sim, a apresentação de um objeto, de um gozo que se localiza. Cito Lacan: “Não se enganem, sobretudo, a respeito do olhar aqui. Não é Lol quem olha, nem que seja pelo fato de que ela não vê nada. Ela não é o *voyeur*. O que acontece a realiza”²⁰⁹.

A cena da janela não tem valor de enigma, de fascinação pela nudez feminina. Seu ponto central é, na verdade, o olhar sobre a nudez. É a partir dessa cena, desse olhar de Lol sobre o corpo de Tatiana, que Lol pode ser vista. Para Laurent, esse olhar é o "ponto de onde ela não vê nada, esse ponto de onde ela é vista, desse enigma da feminilidade, aqui no sentido que não tem forma alguma”²¹⁰. E não será esse o "olhar de mancha", reservado ao leitor?

Ainda, segundo o psicanalista, há, na história, o desdobramento entre o *eu penso* e o *eu sou*, uma vez que Hold está no lugar do *eu penso* e Tatiana no do *eu sou*. Nesse terceiro tempo, ocorre uma báscula:

Estamos no ponto em que a localização desse ser-a-três com o eu penso, um objeto e Lol, o corpo de Lol, esse ser-a-três que tem um equilíbrio precário, uma vez que se romperá quando ao invés de passar seu tempo fazendo o que deve fazer, quer dizer, mostrar-lhe com o olhar, dar a ver e apresentar o olhar, ao invés de cuidar do objeto, Hold se ocupa de Lol como tal e tenta compreendê-la. Ele a leva onde aconteceu a cena um, que a acompanha como uma espécie de ego de suplência, comentando, fazendo um discurso. Leva a solidão até o ponto de desejar fazer amor com ela, mas em um abraço que é da ordem do cuidado. E, efetivamente, ao invés de ocupar-se daquilo que deve ocupar-se, o objeto, se ocupa do eu penso, aproxima-se do corpo de Lol e nesse momento algo desencadeia. E temos a loucura, que até aquele momento se sustentava com uma prótese frágil, temos agora a virada, que é a

²⁰⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p.92.

²⁰⁹ LACAN. *Outros Escritos*, 2003, p.202.

²¹⁰ “El punto donde ella no ve nada, ese punto donde es vista, desde ese enigma de la feminidad, aquí en el sentido de lo que no tiene forma alguna.” (LAURENT. *Los usos del lapso*, p. 405. Tradução nossa).

saída, da prisão êxtima, na qual até então se deslocava Lol, prisão de uma rememoração imóvel. Pois bem, houve atravessamento.²¹¹

Essa é a cena final do livro, sua conclusão, ou seja, quando, para Lol, é insustentável estar na posição da mulher amada, pois, para ela ser um, tem que ser outra, e é através de seu olhar, na posição de terceira na cena, que isso é possível. Quanto ao leitor, resta-lhe, em "posição de mancha", habitar o "ponto cego" da leitura, um lugar em que também ele "não vê nada", a não ser o "enigma da feminilidade", lugar em que Lol, Carpenter, Fernandez, Lagonelle e Duras – *elles* – "não têm forma alguma".

²¹¹ “Estamos en el punto donde el emplazamiento de ese ser-de-a-tres con un yo pienso, un objeto y Lol, el cuerpo de Lol, ese ser-de-a-tres que nos presenta un equilibrio precario, puesto que va a romperse cuando en lugar de pasar su tiempo haciendo lo que debe hacer, es decir, mostrarle con la mirada, dar a ver y presentar la mirada, en lugar de ocuparse del objeto, Hold se ocupa de Lol como tal e intenta comprenderla. La lleva entonces a los lugares donde se produjo la escena uno, que la acompaña como una especie de ego de suplencia, comentando, haciendo un discurso. Lleva la solitud hasta desear hacerle el amor, pero en un abrazo que es del orden del cuidado. Y efectivamente, en lugar de ocuparse de aquello de lo que debe ocuparse, el objeto, se ocupa de *yo pienso*, se acerca de Lol y en neste momento algo se desencadena. Y tenemos la locura, en tanto que hasta ahí con una prótesis frágel se sostenía, tenemos ahora el vuelco, que es la salida, de la prisión éxtima, en la cual hasta entonces se desplazaba Lol, prisión de una rememoración inmóvil. Pues bien, hay atravesamiento.” (LAURENT. *Los usos del lapsos*, p. 406. Tradução nossa).

4 Envelopes de corpo

Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, como ele, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Devia ter sido sempre assim. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim feita e vestida, e estava a seu gosto, irrevogavelmente. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter.

(O deslumbramento – Marguerite Duras)

4.1 O corpo, o rosto, as roupas

Marguerite Duras frequentemente retrata suas personagens femininas com riqueza de detalhes, descrevendo seus trajes e seus corpos de forma pormenorizada, o que pode ser percebido na epígrafe que abre este capítulo. Partindo dessa constatação, penso ser essencial avançar na relação da personagem feminina com a vestimenta e com tudo o que pode encobrir o corpo humano. No entanto, antes de partir para a discussão sobre a nudez e a roupa, considero importante tratar da noção de corpo.

Ao referir-se ao corpo, o ser humano sempre usa o pronome possessivo: *meu corpo, seu corpo, o corpo dela, o corpo dele*. O corpo se apresenta como se fosse um acessório de que o sujeito se apropria, dando-lhe forma e significado. É por isso que o corpo é sempre estrangeiro, está *acolá*, e, como Jean-Luc Nancy afirma, é "a partir do meu corpo que *tenho* o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro que está 'acolá' (o lugar de qualquer estrangeiro) *porque ele está aqui*. Aqui, no 'lá' do aqui, o corpo abre, corta,

aparta o *acolá*"²¹². Nesse sentido, é possível afirmar que, se o corpo está em outro lugar, uma construção ou apropriação daquilo que sempre esteve *aqui*.

Para entender como funciona a tentativa humana de construção de um corpo, lanço mão da psicanálise e, em primeiro lugar, da função do olhar e do espelho como ferramentas importantes em sua constituição. A problemática do eu e do corpo está presente na obra de Lacan desde os primeiros momentos de sua trajetória, mas essas noções sofreram reformulações e retificações durante todo seu ensino. O psicanalista francês, diferentemente de Freud, quando se referia ao corpo, considerava-o um corpo virtual marcado pelo significante e habitado pela libido.

Para Lacan, a constituição do eu²¹³ realiza-se através do processo de identificação com a imagem do outro, e a essa etapa o psicanalista nomeou de "estádio do espelho". No decorrer desse estágio, a imagem tem papel fundador, constituindo a matriz simbólica do ser. A identificação seria, nessa perspectiva, definida como a "transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem"²¹⁴.

No texto *O estágio do espelho como formador da função do eu*²¹⁵, Lacan aponta que a apreensão do corpo é feita em um momento da vida do sujeito em que ele ainda não tem maturidade fisiológica e motora. Nessa primeira etapa da estruturação, a criança, com suas fantasias de corpo fragmentado, antecipa-se à unidade a partir da imagem do Outro não fragmentada. A visão de corpo inteiro desperta na criança manifestações de júbilo, e ela pensa encontrar, no olhar do adulto, a confirmação do que vê no espelho. Cito Lacan:

Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.²¹⁶

²¹² NANCY. *Corpus*, p. 19.

²¹³ O eu (*je*), para Lacan, é o lugar em que o sujeito pode se reconhecer.

²¹⁴ LACAN. *Escritos*, p. 97.

²¹⁵ LACAN. *Escritos*, p. 96.

²¹⁶ LACAN. *Escritos*, p. 97.

Mais adiante, nesse mesmo texto, o psicanalista prossegue:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.²¹⁷

No espelho, o nascimento do eu se confunde com a constituição da imagem do corpo próprio, ao mesmo tempo que a imagem no espelho é apreendida como objeto. Nessa relação inaugural com o outro, o homem investe o objeto por meio de sua imagem especular, e essa miragem de totalidade confere uma forma ortopédica ao corpo próprio, numa espécie de precipitado da forma do seu corpo que se adianta à sua prematuração biológica. Esse estágio é o precursor da dialética da alienação do sujeito no eu.

O sujeito jamais apreende a si mesmo, a não ser sob a forma do seu eu (*moi*), estritamente dependente do outro especular, que constitui sua identidade. Por essa razão, a relação que o sujeito mantém consigo mesmo e com os outros [seus objetos] permanece sempre mediada pelo eixo imaginário. É na relação do sujeito consigo mesmo como um "outro", na sua dimensão de alteridade, que se deve buscar o seu estatuto de sujeito social: "esse momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a imago do semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas"²¹⁸, de modo que o exterior não está lá fora, mas no interior do sujeito, pois o outro está nele.

O Outro²¹⁹, na sua dimensão de alteridade inteiramente remetida ao Simbólico e à linguagem, surge aí para convocar o sujeito a se inserir em seus significantes, como forma de organizar uma representação do que a imagem lhe apresenta. Na definição de Lacan, o Outro funciona como um "escudo narcísico" que

²¹⁷ LACAN. *Escritos*, p. 100.

²¹⁸ LACAN. *Escritos*, p. 101.

²¹⁹ Nesse momento, o Outro é escrito em letra maiúscula, por não se tratar mais do outro, seu semelhante, e, sim, de estar na dimensão do Ideal.

separa o sujeito – ser de imagens e símbolos – do real, para sempre, mas é também a estrutura que implanta nele seu pequeno outro.

É exatamente através desse acesso ao Simbólico que se organiza uma recaída do sujeito no Imaginário, culminando no advento do eu [*moi*]. O Eu [*je*] não pode existir sem o símbolo, ou seja, sem uma referência ao Outro, e reciprocamente, quer se trate de seu corpo, do seu desejo ou dos objetos do seu desejo. A forma do eu [*moi*] é, portanto, uma miragem, pois, mesmo sem ser constituída, paradoxalmente, é constituinte. Dessa forma, o espelho é o ponto de partida da subjetividade humana, já que a imagem do corpo é uma espécie de matriz simbólica do sujeito.

É a partir dessa experiência ilusória ou, dito de outra forma, imaginária que o corpo do sujeito se constitui. Com base em Lacan, é possível afirmar que um modo de conferir consistência ao corpo se faz a partir de sua sustentação através da imagem. Trata-se do corpo como unificação de experiências fragmentadas e heterogêneas, cuja consistência seria assegurada por sua forma.

Não é possível existir imagem unitária do mundo antes da constituição do corpo como unidade, a partir de uma experiência que é sempre ancorada no registro do simbólico, como experiência de linguagem. Para que exista corpo é necessário, em momento posterior, que ele seja produto do enlaçamento do real, do simbólico e do imaginário. Miquel Bassols desenvolve, de forma clara, esse processo de estruturação do corpo. Cito-o:

O que é o corpo imaginário? Não se trata somente da imagem especular do corpo, de sua representação imaginária tomada como *Gestalt*, como imagem perceptiva na qual se fundam os fenômenos vinculados à identificação denominada homeomórfica, feita de simetrias e reversões. Trata-se também e, sobretudo, da experiência de ter um corpo como unidade na qual se localiza uma satisfação pulsional, uma experiência de gozo. De fato, o famoso “Estádio do espelho”, em Lacan, distingue essa experiência das formas imaginárias de identificação, é a primeira forma em seu ensino que situa uma experiência do gozo no corpo tomado como Um na “azáfama jubilatória” da “experiência lúdica”, como a assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora. O corpo imaginário é uma forma de nomear esse momento inaugural da injeção de gozo no corpo.

Nesse momento de inflexão crucial, não só a imagem oferece ao corpo uma unidade desde o exterior. É preciso ainda que a própria imagem *tome corpo* nessa unidade localizando a experiência pulsional do gozo. Além disso, é o que parcializará de outra forma

essa frágil unidade. Assim, a imagem do corpo é sincrônica do que podemos chamar, segundo a expressão do poeta Lezama Lima, o *corpo da imagem*. A imagem não se reduz aqui a uma *Gestalt*, que no mundo animal tem somente a função de captação imaginária. A imagem adquire, no registro do simbólico da linguagem, uma função significante, e ela produzirá, a partir daí, ressonâncias semânticas no corpo, no corpo da imagem habitado pela pulsão sempre parcial.

O poeta aborda esse reino da imagem da seguinte forma: “O som da água unifica as imagens, a *imagem do corpo* e o *corpo da imagem* coincidem na unidade do espelho. A imagem no rio e a imagem no espelho, o espelho substituindo o rio, mas nós perseguimos, como fantasmas errantes, a unidade da imagem.” O som da água é aqui mais do que um simples ruído, é um som que produz ressonâncias semânticas no corpo, como o fará *lalíngua* em suas ressonâncias mais singulares para cada ser falante, para além de sua significação e do significado induzido pelas relações entre seus significantes. Nesse enlaçamento, o significante “se situa no nível da substância gozante”. A língua, objeto da linguística, se transforma em *lalíngua* definida pela substância gozante veiculada pelo significante, uma substância que toca o real do corpo. O real da *lalíngua* dá corpo à imagem, que a partir daí constitui esse mundo ilusório, essa unidade sempre vacilante que chamamos mundo, e até mesmo universo, segundo o modelo da unidade do corpo apreendida no espelho.

Essa é uma primeira forma de abordagem do enlaçamento dos três registros: o Real de *lalíngua* faz entrar as representações do simbólico, do significante como substância gozante, no imaginário da unidade corporal.²²⁰

Em outra perspectiva, mas ainda tratando do tema do corpo, o psicanalista Sérgio Laia postula, a partir de Lacan, a relação entre escrita e corpo em James Joyce. Sabe-se que o escritor irlandês escreveu uma obra cheia de enigmas para serem decifrados por aqueles que o lessem. Todavia há alguns enigmas que envolvem diretamente o autor, que se tramam em torno dele, “nos escritos que corporifica”²²¹. Lacan leu o personagem joyceano Stephen Dedalus como a tentativa de Joyce de decifrar seu próprio enigma particular. Para além da referência a Dedalus, que o autor posteriormente virá a abandonar, existem outros enigmas que afetaram diretamente vida e obra do escritor e que o levaram a retratar a si mesmo como um ponto de interrogação. Segundo Laia,

É importante ressaltar que este sinal escritural, para Joyce, delineia a forma mesma de seu corpo, o modo como ele é designado: na

²²⁰ BASSOLS. *Corpo da imagem e corpo falante*. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=38>>. Acessado em: 6 abr. 2016.

²²¹ LAIA. *Os escritos fora de si*, p. 13

tessitura da obra joycenana, o corpo do escritor se tece e se destece na medida em que personagens, circunstâncias e até mesmo as palavras, os escritos serão tramados, abandonados, decompostos e, juntamente com o nome do escritor, também serão inventados.²²²

De forma similar, Erick Gontijo Costa faz uma correlação entre o ato da escrita e o da construção de um corpo. Cito-o:

A obra, por ser ato constitutivo e não apenas representativo, ao ser criada, cria aquele que escreve, confere-lhe um corpo: “Enquanto pensamento, o poema é acima de tudo um lugar ou um modo de nascer.” Ou mais propriamente, o poema é o nascimento do poema, engendrado através do entrançado que nele se faz e se desfaz incessantemente.²²³

Costa considera que o nascimento do poema e do corpo orgânico estão entrelaçados incessantemente nos livros do poeta português Herberto Helder. É como se poema e corpo estivessem em ligação tão íntima que um entrelaça e constitui o outro:

Trata-se do nascimento do corpo do poema engendrado pelo próprio poema. Em *Do Mundo*, as nuances da existência poética precisam-se:

Selaram-no com um nó vivo como se faz a um odre,
a ele, o dos membros trançados, o recôndito.
Podiam arrancá-lo aos limbos, à virgindade, ao pouco,
destrançá-lo
para o potente e o suave mundo:
as ramas de leite que se devoram,
sal e mel que se devoram,
pão, o alimento ígneo,
a testa lavorada pela estrela saída agora da forja.
Custara-lhe que a cabeça e os membros atravessassem a vagina
materna.
Mas depois os dois lados da cabeça refulgiram muito,
e ele ergueu-se à altura do seu nome,
antebraços apanhando a luz, pés a correr como em cima da água,
torso puro: algures, algo.
E então selaram-no, e à púrpura nele, e à música jubilatória dos
tubos na boca,
nó de couro num odre vivo,
a frescura como uma chaga:
louco, bêbado. E selado
luzia.²²⁴

²²² LAIA. *Os escritos fora de si*, p. 14.

²²³ COSTA. *Herberto Helder: corpografia simbólica, simbologia corporal, texto inédito*, p. 4.

²²⁴ HELDER. *A faca não corta o fogo*, p. 131.

O gesto de escrever como quem entrança um corpo, para destranchá-lo, arrancá-lo à morte, ao limbo, lugar de indefinição onde ainda não se chega a se constituir como canto, permite ao corpo escrito erguer-se à altura do seu nome de escrita²²⁵. Sela-se o corpo com um nó entre corpo orgânico, imagem e símbolo: "nó de couro num odre vivo". Permanece, no entanto, uma chaga, de onde brota a verdade daquele que escreve: a chaga, como marca originária de um corpo, permitindo-lhe luminosa existência em seu devir-escrito. Corpo e chaga fazem um nó entre potências de morte e de vida, na reversibilidade de uma força a outra.²²⁶

Na perspectiva de Costa, a "escrita é ato de composição do corpo, do poema e de um mundo ou paisagem do poema, simultaneamente"²²⁷. Dito de outra forma, o simbólico é necessário para se fazer um corpo, e a escrita advém dele.

A partir desse raciocínio, aposta-se que o texto, tal como o tecido, é urdido, confeccionado, como uma vestimenta, e que esse trabalho artesanal com as palavras pode dar corpo a quem escreve. É pertinente usar aqui o vocábulo *tecido* no sentido de tessitura, lembrando, por exemplo, que, para os romanos, texto é aquilo que se tece. Nessa perspectiva, o texto dá corpo aos personagens, mas também pode dar aos seus escritores. Como atesta Marguerite Duras,

O corpo dos escritores participa de seus escritos. Os escritores provocam sexualidade a seu respeito. Como os príncipes e os poderosos. Os homens, é como se tivessem ido para a cama com nossa cabeça, penetrado nossa cabeça juntamente com nosso corpo. Quanto a mim, não há exceção.²²⁸

4.2 O corpo nu

Na nossa cultura, a nudez é inseparável de uma assinatura teológica. Por essa razão, considero interessante lembrar a história de Adão e Eva, personagens primeiros da humanidade e inauguradores do pecado original. Consta na Bíblia que, no princípio, Deus criou o céu e a terra, depois a luz e as trevas, em seguida foi a vez do firmamento entre as águas, da vegetação, do sol e da lua e dos animais. Por último, o ser humano criado "[...] à nossa imagem e segundo nossa semelhança,

²²⁵ O nome próprio do autor é Luís Bernardes de Oliveira, e Herberto Helder é a assinatura nascida da experiência de escrita.

²²⁶ COSTA. *Herberto Helder: corpografia simbólica, simbologia corporal*, p. 5. (Texto inédito).

²²⁷ COSTA. *Herberto Helder: corpografia simbólica, simbologia corporal*, p. 7. (Texto inédito).

²²⁸ DURAS. *A vida material*, p. 69.

para que domine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todos os animais que se movem pelo chão"²²⁹.

Após a criação do homem, Deus pensou que talvez não fosse bom deixá-lo sozinho, criando, então, em seguida, "uma auxiliar que lhe correspondesse"²³⁰. Esse novo ser foi chamado de "humana", porque nasceu da costela do homem. Vale acrescentar ainda que, curiosamente, "O homem e a mulher estavam nus, mas não se envergonhavam"²³¹.

Em *Nudez*, Giorgio Agamben afirma que, para os teólogos, essa falta de vergonha não "ocorre por causa de uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso"²³². A constatação de que estavam nus só aparece depois que, encorajado pela serpente, o casal come o fruto da árvore proibida:

[A serpente] disse à mulher: "É verdade que Deus vos disse: "Não comais de nenhuma das árvores do jardim?" A mulher respondeu à serpente: "Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus nos disse: "Não comais dele nem sequer o toqueis, do contrário morrereis". Mas a serpente respondeu à mulher: "De modo algum morrereis. Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal."

A mulher viu que seria bom comer da árvore, pois era atraente para os olhos e desejável para obter conhecimento. Colheu o fruto, comeu dele e o deu ao marido a seu lado, que também comeu. Então os olhos de ambos se abriram e, como reparassem que estavam nus, teceram para si tangas com folhas de figueira.²³³

Deus havia proibido o casal de comer qualquer fruto da árvore do conhecimento, advertindo-os de que morreriam, se assim o fizessem. O saber adquirido com a ingestão da fruta lhes deu a faculdade de perceber que estavam nus, o que lhes causou vergonha. A roupa tornou-se, portanto, anteparo para a visão dos órgãos sexuais, ou do que é vergonhoso e impossível de olhar. Quanto a essa questão, Giorgio Agamben, citando Erik Peterson²³⁴, afirma que:

²²⁹ Gn1:26.

²³⁰ Gn 2:18.

²³¹ Gn 2:25.

²³² AGAMBEN. *Nudez*, p. 91.

²³³ Gn 2-3:1.

²³⁴ Teólogo alemão, morto em 1960.

A nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de vestes [*Unbekleidetheit*], mas esta ainda não era nudez [*Nacktheit*]. A nudez pressupõe a ausência de veste, mas não coincide com esta. A percepção da nudez está ligada ao ato espiritual que a Sagrada Escritura define como “abertura de olhos”. A nudez é algo de que nos damos conta, enquanto a ausência de vestes passa inobservada. A nudez depois do pecado só podia, porém, ser observada se no ser do homem houvesse acontecido uma mudança. Essa mudança através da queda deve dizer respeito a Adão e Eva em toda sua natureza. Ou seja, deve tratar-se de uma mudança metafísica, que diz respeito ao modo de ser do homem, e não simplesmente a uma mudança moral.²³⁵

Para Peterson, essa mudança consiste apenas no desnudamento, na perda da veste da graça:

A distorção da natureza humana através do pecado leva à ‘descoberta’ do corpo, à percepção da sua nudez. Antes da queda, o homem existia para Deus, de modo tal que o seu corpo, mesmo na ausência de qualquer veste, não estava “nu”. Esse “não estar nu” do corpo humano também na aparente ausência de vestes se explica pelo fato de que a graça sobrenatural circundava a pessoa humana como uma veste. O homem não somente se encontrava na luz da glória divina: estava vestido com a glória de Deus. Mediante o pecado, o homem perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da pura corporeidade, o desnudamento da pura funcionalidade, um corpo ao qual falta toda nobreza, porque a dignidade última do corpo estava encerrada na glória divina perdida.²³⁶

Peterson procura, em seu texto, articular com precisão a conexão essencial entre queda, nudez e perda da veste, que, no entanto, para Agamben, “parece transformar o pecado unicamente num espoliamento e num pôr a nu”²³⁷. Cito Agamben:

A “transformação metafísica” conseguinte ao pecado é, na realidade, somente a perda da veste de graça que cobria a “nua corporeidade” dos protoplastos. Isso significa, objetivamente, que o pecado (ou, pelo menos, a sua possibilidade) preexistia naquela “nua corporeidade”, em si desprovida de graça, que a perda da veste agora faz aparecer na sua “pura funcionalidade” biológica, “com todos os sinais da sua sexualidade”, como um “corpo ao qual falta nobreza”. Se já antes do pecado havia necessidade de cobrir com o véu da graça o corpo humano, isso significa que à beata e inocente nudez paradisíaca preexistia outra nudez, aquela “nua corporeidade”

²³⁵ AGAMBEN. *Nudez*, p. 94.

²³⁶ AGAMBEN. *Nudez*, p. 94.

²³⁷ AGAMBEN. *Nudez*, p. 94.

que o pecado, despindo a veste da graça, deixa impiedosamente aparecer.²³⁸

O que fica claro na passagem acima é que a natureza humana é representada desde sempre como nua, como "nua corporeidade". No entanto, Peterson parece discordar dessa perspectiva, na medida em que, para ele, o ser humano é definido pelas roupas, pois "o homem não é interpretável por si próprio. A natureza humana, segundo o seu próprio destino, é subordinada, de fato, à graça e se realiza somente através dela"²³⁹. Dessa forma, Adão é vestido com justiça sobrenatural, inocência e imortalidade, sendo apenas através da veste divina que ele assegura a sua dignidade.

Segundo o teólogo alemão, há uma última verdade:

Assim como a veste vela o corpo, também em Adão a graça sobrenatural cobre aquilo que, na natureza abandonada da glória de Deus e remetida a si mesma, apresenta-se como possibilidade da degeneração da natureza humana naquilo que a escritura chama "carne", o devir visível da nudez do homem, a sua corrupção e putrefação. Há, portanto, um significado profundo no fato de que a tradição católica chame "veste" o dote de graça que o homem recebe no Paraíso. O homem pode ser interpretado somente a partir dessa veste de glória, que, de certo ponto de vista, só lhe pertence exteriormente, como faz, de fato, uma veste. Nessa exterioridade da mera veste, exprime-se algo muito importante, ou seja, que a graça pressupõe a natureza criada, a sua "ausência de vestes, assim como a sua possibilidade de ser desnudada."²⁴⁰

A partir do trecho acima citado, pode-se pensar que o pecado não introduziu o mal no mundo, mas simplesmente o revelou. Pois o pecado,

Consiste essencialmente, pelo menos em relação aos seus efeitos, em tirar uma veste. A nudez, a "nua corporeidade", é o resíduo gnóstico irreduzível que insinua na criação uma imperfeição constitutiva e que se trata, em todo caso, de cobrir. E, no entanto, a corrupção da natureza, que agora veio à luz, não preexistia ao pecado, mas foi produzida por este.²⁴¹

Peterson negligencia a libido, como se o homem fosse feito apenas de vestes, como se nada do animal ou das pulsões fosse detectável no ser humano. Felizmente, em relação a essa omissão, Santo Agostinho formula questões bastante interessantes. Para ele, Adão e Eva foram criados em um corpo animal e não

²³⁸ AGAMBEN. *Nudez*, p. 95.

²³⁹ AGAMBEN. *Nudez*, p. 99.

²⁴⁰ AGAMBEN. *Nudez*, p. 99.

²⁴¹ AGAMBEN. *Nudez*, p. 100.

espiritual. Graças às vestes da graça, não conheciam a libido, ou seja, a excitação incontrolável das partes íntimas, que é a consequência do pecado. A vergonha de Adão e Eva advém não do fato de estarem nus, mas, sim, da libido sexual que naquele momento se evidenciava: "o pudor fazia-os cobrir os membros que sua libido movia desobedientemente contra sua vontade, condenada por sua desobediência"²⁴². Segundo Agostinho, a libido é irracional, pois é um desejo não desejável e que afasta o homem da divindade. Depois do pecado original, as partes do corpo, que podiam ser livremente expostas à glória, passam a ser algo que deve ser escondido, e daí surge a vergonha. Portanto, pode-se chegar à conclusão neste momento que, sem um anteparo, o corpo se comporta mal, já que a libido pode se revelar de forma embaraçosa.

Roland Barthes declara, em texto dedicado à discussão da nudez, no livro *Mitologias*, que o *strip-tease*, principalmente o parisiense, é baseado em uma contradição, pois dessexualiza a mulher no exato momento em que a desnuda. Para ele, o *strip-tease* parece provir do que chama operação *Astra*, que é um processo de mistificação:

[...] que consiste em vacinar o público com um pouco do mal, para em seguida o mergulhar mais facilmente num Bem Moral doravante imune: alguns átomos de erotismo, designados pela própria situação do espetáculo, são na realidade absorvidos num ritual tranquilizante que neutraliza a carne tão infalivelmente quanto a vacina ou o tabu fixam e contêm a doença ou o "pecado".²⁴³

Barthes continua seu argumento, acrescentando que, no *strip-tease*, há uma série de "coberturas apostas sobre o corpo da mulher, à medida que ela finge desnudá-lo"²⁴⁴. Em quase todos esses espetáculos, as mulheres se vestem com adornos ou vestimentas extravagantes. O uso desses aparatos possibilita estabelecer uma distância, pois o exotismo serve como um codificador que colocaria tudo longe. Esses subterfúgios – as fantasias e máscaras usadas pelas bailarinas, a fim de criar um cenário exótico – têm como função fazer da mulher um objeto mascarado, e

[...] a finalidade do strip-tease deixa de ser então expor em plena luz do dia uma profundidade secreta, mas sim, através do despojar de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como veste natural da

²⁴² AGOSTINHO. *A cidade de deus (contra os pagãos)*, p. 153.

²⁴³ BARTHES. *Mitologias*, p. 94.

²⁴⁴ BARTHES. *Mitologias*, p. 94.

mulher, o que representa a recuperação final de um estado perfeitamente pudico da carne.²⁴⁵

A fantasia e seus adereços ajudam "a distanciar, a cada instante, o corpo descoberto, colocando-o no conforto envolvente de um rito conhecido"²⁴⁶. Ao final do espetáculo, apesar de estar despojada desses elementos, a mulher

[...] já não participa de um novo desnudamento: a pluma, a pele e a luva, continuam a impregnar a mulher da sua virtude mágica, mesmo depois de retirados, e constituem como que a lembrança envolvente de uma carapaça luxuosa, pois é evidente que todo o strip-tease está contido, obrigatoriamente, no vestuário inicial [...].²⁴⁷

Segundo o teórico, a dança que acompanha o rito do *strip-tease* é fundamental, pois age como um "cosmético de movimentos, esconde a nudez, submerge o espetáculo sob a cobertura 'adocicada' de gestos inúteis e, no entanto, essenciais [...]"²⁴⁸. Talvez esta seja a afirmação mais interessante da tese de Barthes: a dança como algo que cobre a nudez da *striper*, pois, para dançar, ela tem que saber como fazer, e é isso o que a diferencia de uma iniciante, uma vez que a técnica lhe dá a indiferença gelada da especialista.

Nesse ponto, Sartre parece concordar com Barthes, na medida em que sustenta que a nudez não existe:

A facticidade é, portanto, vestida e mascarada pela graça: a nudez da carne está integralmente presente, mas não pode ser vista. De tal maneira que a sedução suprema, o desafio último da graça, é exhibir o corpo sem véus, sem outra veste ou véu que não seja a própria graça. O corpo mais gracioso é o corpo nu cujos atos circundam com uma veste invisível, escondendo completamente a sua carne, embora esta esteja totalmente exposta aos olhos dos expectadores.²⁴⁹

Em outra perspectiva, Eugénie Lemoine-Luccioni, ao se referir à fotografia de Gaby Bru²⁵⁰ nua na revista *Effeuillage*, sustenta que o nu integral, antes de ser um fenômeno natural, é um produto da civilização. Acrescenta, ainda, que o ato de

²⁴⁵ BARTHES. *Mitologias*, p. 94.

²⁴⁶ BARTHES. *Mitologias*, p. 94.

²⁴⁷ BARTHES. *Mitologias*, p. 94.

²⁴⁸ BARTHES. *Mitologias*, p. 95.

²⁴⁹ AGAMBEN. *Nudez*, 112.

²⁵⁰ Dançarina francesa que inaugurou o "nu integral" em 1923.

se desnudar significa "mostrar o que não se tem – e, mais precisamente, mostrar a ausência do órgão (visão horrível!) –, o nu masculino coloca em questão"²⁵¹.

Recentemente, no Brasil, a revista *Playboy* decidiu parar de mostrar o nu integral em suas edições, apostando nas fotos do tipo *selfie* e com apelo mais estético. Essa mudança em sua composição ilustra o que Lemoine sustenta em seu texto, pois, para ela, o corpo humano se movimenta mal, não sendo à toa que os espetáculos de *strip-tease* necessitem de tantas plumas e subterfúgios:

Eis o que muito se pode dizer sobre os movimentos do corpo, sendo ele, aliás, masculino ou feminino, o que pouco importa. É que o corpo humano só se movimenta para nos falar, seus movimentos são gestos. E quando não são gestos, são indecentes, como os movimentos da cópula, se puramente orgânicos. Também não se deve exhibir o gozo. Entretanto, o espetáculo do gozo pode ser erótico, se comportar todo um jogo de gestos, desde que evite, certamente, o gozo do ator, provocando, de uma forma ou de outra, um arrepio de prazer no espectador.²⁵²

O corpo se movimenta mal e, para que seja aceitável, precisa de subterfúgios e gestos cuidadosos. Para complementar essa asserção, evoco Barthes, quando este afirma que o nu está sempre em posição de figuração:

[...] o nu é um valor plástico ou mesmo erótico plástico sempre em posição de figuração; ligado diretamente à ideologia da representação, é a figura por excelência, a figura da figura... (ora a partir do momento onde começamos a entrever a cumplicidade do nu e da representação, somos levados a suspeitar de seu poder de gozo) e por consequência, para concluir, é um objeto moral: o nu não é perverso.²⁵³

Dessa forma, parece que, para que exista, o nu deve estar sempre ligado à representação ou, em outras palavras, em permanente estado de cumplicidade com a representação.

²⁵¹ "Montrer ce que l'on n'a pas – et plus précisément, montrer l'absence de l'organe (horrible visu!) –, le nu masculin pose question." (LEMOINE-LUCCIONI, *La robe*, p. 23. Tradução nossa).

²⁵² "Voilà qui en dit long sur les mouvements du corps; qu'il soit masculin ou féminin, d'ailleurs, peu importe: nu, il bouge toujours aussi mal. C'est que le corps humain ne bouge que pour parler; ses mouvements sont des gestes. Et quand ils ne sont pas des gestes, ils sont indécentes; tels les mouvements de la copulation, quand ils sont purement organiques. Aussi ne faut-il pas jouir sur scène. Toutefois, le spectacle peut être érotique; il comporte tout un jeu de gestes qui évite la jouissance de l'acteur sans doute, mais provoque bel et bien le frisson du plaisir chez le spectateur." (LEMOINE-LUCCIONI, *La robe*, p. 24. Tradução nossa).

²⁵³ BARTHES apud LEMOINE-LUCCIONI, *La robe*, p. 24.

4.3 Função de véu

Uma referência interessante para pensar a relação entre a nudez e o véu, ou qualquer outro adereço que sirva para velar o nu, são os ritos de iniciação que foram encontrados nas pinturas das paredes da Villa dos Mistérios, em Pompéia. Esses afrescos foram achados vários séculos após a erupção do Vesúvio, vulcão que destruiu toda a cidade, em 79 D.C. Graças à lava, construções inteiras foram preservadas e, dentre elas, uma casa com esse afresco que, segundo alguns estudiosos, consiste na reprodução de uma cena de ritual dionisíaco. A pintura pode ser lida da esquerda para a direita, como um livro, e mostra uma série de quadros que retratam o ritual de iniciação sexual feminino. Segundo o que se vê ali, para inserir-se na sociedade, a novata deveria passar por uma morte e por um renascimento simbólicos, e o ritual se centrava na figura de Dionísio, deus grego do vinho.

O último quadro comprova a hipótese do que se trata nessa cerimônia, pois percebe-se a presença do deus, provavelmente bêbado, nos braços de sua amante Ariadne e, por debaixo de sua roupa, um enorme falo ereto. Enquanto ergue o véu que cobre o falo, a iniciante é flagelada por um *daimon* (demônio) feminino e alado. Os demônios eram personagens míticos que, para os gregos, faziam a mediação entre o saber e o poder dos deuses, entre a ignorância e a fragilidade humana. Nessas pinturas, constatam-se não só a dialética entre o saber e a ignorância, mas também o perigo de desvelar o símbolo do desejo e do gozo, que deve ficar escondido por detrás do véu. Em *A significação do falo*, Lacan pontua que o

[...] falo é o significante dessa própria *Aufhebung* [suspensão], que ele inaugura (inicia) por seu desaparecimento. É por isso que o demônio do *Aidos* (*Sham*) surge no exato momento em que, no mistério antigo, o falo é desvelado (cf. a célebre pintura da Villa de Pompéia).²⁵⁴

Importante destacar que *aidos* remete à *aidoria*, ou seja, genitais, em grego (em latim, *puenda*). Dessa forma, desvelar o falo significa evocar o pudor.

²⁵⁴ LACAN. *Escritos*, p. 699.

Parece-me que a função do véu, ou daquilo que cobre o que não pode ser visto, é essencial. Sempre há véu, seja ele feito do que for, e Marguerite Duras dá provas disso:

- Seu quarto iluminou-se e eu vi Tatiana passar na luz.
Ela estava nua sob os cabelos negros.
Ela não se mexe, com os olhos no jardim, ela espera. Acaba de dizer que Tatiana está nua sob os cabelos negros. Essa frase ainda é a última que foi pronunciada. Ouço: “nua sob os cabelos negros, nua, nua, cabelos negros”²⁵⁵.

Nessa passagem, a personagem, apesar de estar nua, está vestida com sua vasta cabeleira negra, que lhe serve de roupa. Mas será que há algo por detrás desse véu de cabelos? Por certo, há a nudez. No entanto, Eugénie Lemoine-Luccioni²⁵⁶, ao comentar a função do véu, sustenta, junto a Lacan, que debaixo do véu há o nada. Segundo a psicanalista, "O véu é aquilo que esconde, mas também o que revela"²⁵⁷. Revela que há, sempre, alguma coisa atrás do véu, pois não se trata de dizer que não exista nada, existe o *nada*.

Para entender essa afirmação, pensemos no que ocorre no desenvolvimento psíquico de uma criança e em como ela constrói a noção de falo. A princípio, para a criança, todos os seres são dotados de pênis, inclusive as mulheres e, em especial, sua mãe. Essa crença, todavia, não é construída porque ela viu o órgão, mas erguida por meio de uma suposição e, poderíamos acreditar, a partir do invisível. Segundo Miquel Bassols:

O corpo da mãe é, então, a primeira sede do invisível a partir da inscrição significativa do falo simbólico que representa a ausência do objeto, uma ausência que dará seu brilho fálico a toda série de objetos que fascinarão mais ou menos o sujeito ao longo de sua vida.

Digamos, então, que para a psicanálise o império das imagens repousa, em primeiro lugar, sobre o poder do invisível, do invisível do falo que brilha por sua ausência no corpo da mãe. E que esse lado invisível do objeto não vem localizar-se em qualquer lugar, vem a se encarnar, em primeiro lugar, no corpo do Outro. Essa é a primeira ponte, o primeiro nó do corpo com o invisível, que marcará a experiência do sujeito com seu próprio corpo e com suas imagens. É a partir daí, do que não tem imagem, o que se encontra em falta na

²⁵⁵ DURAS. *O deslumbramento*, p. 86.

²⁵⁶ LEMOINE-LUCCIONI, *La robe*, p. 78.

²⁵⁷ “Le voile, disons pour résumer, c’est ce qui cache mais aussi qui révèle.” (LEMOINE-LUCCIONI. *La robe*, p. 77. Tradução nossa).

imagem do corpo do Outro, que se ordenará o mundo das imagens para cada sujeito.²⁵⁸

Debaixo do véu da crença, há, portanto, o nada, ou melhor, há o falo negativizado. Para Lacan, em relação à crença infantil, "não se trata em absoluto de um falo real na medida em que, como real, ele exista ou não exista, trata-se de um falo simbólico, na medida em que é de sua natureza apresentar-se na troca como ausência, ausência funcionando como tal"²⁵⁹. Dessa forma, o que se pode transmitir na troca simbólica é algo que apresenta duas faces: presença e ausência. O falo simbólico circula, "deixando atrás de si o signo de sua ausência no ponto de onde vem. Em outras palavras ainda, o falo em questão – nós o reconhecemos desde logo – é um objeto simbólico"²⁶⁰.

O véu é primordial para o sujeito, porque tem relação direta com o amor. Com a presença da cortina, o que está além, como falta, tende a se realizar como imagem. "Sobre o véu, pinta-se a ausência. [...] A cortina assume seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a sua ausência. A cortina é, se podemos dizê-lo, o ídolo da ausência"²⁶¹, pontua Lacan. É com essa ilusão que o homem constrói todas as suas relações amorosas, idolatrando seu sentimento por esse nada que está para além do objeto de amor.

Voltando ao trecho citado de *O deslumbramento*, em que Tatiana aparece nua na janela, vejo que o termo "nua" da frase "nua sob os cabelos negros, nua, nua, cabelos negros"²⁶² retira a função de véu que a cabeleira de Tatiana pudesse ter tido. É Jacques Hold quem, obviamente confuso, sobre isso declara: "A intensidade da frase aumenta de repente, o ar estalou ao seu redor, a frase ressoa, rompe o sentido. Ouço-a com uma força ensurdecadora e não a compreendo, não compreendo nem mesmo que ela nada quer dizer"²⁶³. A nudez e a repetição daquela frase – "nua sob os cabelos" – acrescentam cada vez mais estranheza ao narrador:

A nudez de Tatiana já nua aumenta em uma superexposição que a priva sempre mais do menor sentido possível. O vazio é estátua. O pedestal está lá: a frase. O vazio é Tatiana nua sob os cabelos negros, o fato. Ele se transforma, se prodigaliza, o fato não contém

²⁵⁸ BASSOLS. O corpo, o visível e o invisível. Disponível em: <https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=109>. Acesso em: 9 mar. 2016.

²⁵⁹ LACAN. *O seminário, livro IV: a relação de objeto*, p. 154.

²⁶⁰ LACAN. *O seminário, livro IV: a relação de objeto*, p. 155.

²⁶¹ LACAN. *O seminário, livro IV: a relação de objeto*, p. 157.

²⁶² DURAS. *O deslumbramento*, p. 86.

²⁶³ DURAS. *O deslumbramento*, p. 86.

mais o fato, Tatiana sai de si mesma, espalha-se pelas janelas abertas, pela cidade, pelas estradas, lama, líquido, maré de nudez. Aí está Tatiana Karl nua sob os cabelos, de repente, entre Lol V. Stein e eu. A frase acaba de morrer, não ouço mais nada, é o silêncio, ela está morta aos pés de Lol, Tatiana está em seu lugar. Como um cego, toco, não reconheço nada que já tenha tocado. Lol espera não que eu reconheça um pacto a seu respeito, mas que eu não tenha mais medo de Tatiana. Não tenho mais medo. Somos dois, nesse momento, a ver Tatiana sob os cabelos negros. Digo como cego:

– Admirável puta, Tatiana.²⁶⁴

Como os homens que olharam de frente a Medusa, Jacques Hold também fica cego e petrificado.

4.4 *Texto, tessitura, tecido*

O véu é de especial importância para o corpo, pois sem ele tudo pode se transformar em horror. Segundo Ana Maria Portugal, a coesão obtida com a vestimenta é

[...] imaginária e vital para o homem e, por mais simbólico que seja o princípio de orientação, é o que permite que ele se mantenha. O homem não tem, como o animal, seu lugar *a priori* no universo. Ele o constrói e precisa sempre reafirmá-lo no apoio que o traço lhe dá e que a vestimenta desenha.²⁶⁵

A partir desse ponto, gostaria de pinçar pequenos trechos de Duras em que a vestimenta é mostrada de maneira singular ora para recobrir, ora para talhar uma personagem. Na tentativa de fazer um recorte para esta discussão, escolho principalmente *O vice-cônsul*, *O amante*, *O deslumbramento* e *a Vida material*.

Nas primeiras páginas de *O amante*, há a cena da jovem branca na balsa, atravessando o rio. Todo o episódio é descrito de forma que se possa visualizá-la vestida de forma inusitada e, por isso, destacada das outras pessoas. Conta-se, no livro, que, geralmente, a mãe, por não ter dinheiro suficiente, comprava-lhe roupas de segunda mão ou mandava arrumar seus vestidos velhos. Tudo era barato e ordinário:

Estou com um vestido de seda natural, bastante surrado, quase transparente. Foi de minha mãe, certo dia ela achou que era claro

²⁶⁴ DURAS. *O deslumbramento*, p. 87.

²⁶⁵ PORTUGAL. "A pose". In: *O corpo na psicanálise*, p. 121.

demais e me deu. É um vestido sem mangas, muito decotado. Um vestido do qual me lembro. Acho que fica bem em mim. Uso-o com um cinto de couro, talvez de um dos meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usei naquele ano, apenas de alguns vestidos. Quase sempre estou de sandálias de lona, com pés à vontade. Falo do tempo que antecedeu o colégio de Saigon. Depois que entrei no colégio, naturalmente sempre andei de sapatos. Naquele dia devia estar com o famoso par de sapatos altos de *lamé* dourado.²⁶⁶

No entanto, um pouco adiante na narrativa, o que mais chama a atenção e dá um toque peculiar à personagem é seu chapéu: "Não são os sapatos que dão a nota insólita, estranha, à figura da menina naquele dia. O que há de mais inusitado naquele dia é o chapéu em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta"²⁶⁷. Para Sophie Marret²⁶⁸, a ambiguidade da imagem da menina com seu chapéu masculino, mas de cor feminina, acentua a sensualidade do relato. Portanto, pode-se dizer que o que confere singularidade à jovem são suas roupas e seu chapéu ou, em outras palavras, seu véu.

Nesses fragmentos citados, é possível pinçar significantes preciosos, como *vestido*, *chapéu*, *feltro*, *seda*, *transparência* e *lamé*, que, através da pena de Duras, transformam a personagem, dando-lhe novo colorido e luz. É como se sua escrita vestisse a jovem, transformando-a ora em bela, ora em pobre, e também em suja, vulgar, sensual, ou inocente.

Duras veste seu texto, dando-lhe um figurino e direcionando o olhar do leitor. Ela oferece uma espécie de luneta – que nada mais é do que um véu – ao leitor e, dessa forma, faz ver o que poderia passar despercebido. A princípio, no início da leitura, suspeita-se que aquela jovem era apenas uma menina branca, comum, atravessando o rio na balsa. No entanto, a seda transparente e o chapéu rosa conferem sensualidade à cena, tirando a garota da inocência e da ingenuidade.

Como já mencionado, um texto, tal como um tecido, também é urdido, trançado, delineado, recortado por uma tesoura invisível e costurado com a linha da escrita. Pode-se dizer, então, que o texto é resultado de um trabalho de corte e costura e, talvez, de alta costura, para uns poucos clientes.

No caso da vestimenta, antes de estar pronta, há o pano disforme que, através da mão e da tesoura da modelista, pode se transformar em um vestido, uma saia, uma blusa ou uma calça. Cada peça terá, em momento posterior, singularidade

²⁶⁶ DURAS. *O amante*, p. 13.

²⁶⁷ DURAS. *O amante*, p. 14.

²⁶⁸ MARRET. *Quarto*, n 97, p.33.

própria, através de um detalhe de seu molde. Esses detalhes podem ser suas pregas, o corte *évasé*, as mangas bufantes, os babados, o cerzimento, a costura dupla ou sua barra invertida. Da mesma forma, esse processo se aplica à escrita, pois, no início, só há um pedaço de papel sem forma, sem história e sem rasura, mas pronto a receber o desenho das letras.

Portanto, é a escrita que corta e recorta o texto, cedendo-lhe forma, num jogo de luz e sombra realizado pelo escritor. Para Eugénie Lemoine-Luccioni, não há diferença entre a radicalidade da tesoura e a do traço do lápis:

O que é mais radical? O corte feito pela tesoura ou pelo lápis? Os dois engendram uma superfície. Parece que o corte da tesoura, feito no tecido para dele tirar uma forma apropriada com o fim de fazer uma roupa, seja mais radical. Mas a asserção não parece ser nem verdadeira, nem falsa.

O corte do lápis é decisivo. O que decide é o desejo e o ato do sujeito que marcam a superfície que engendram.²⁶⁹

O corte, seja feito pela tesoura ou pelo lápis, determina a superfície, moldando-a. Se o corte é aquilo que marca, com um traço, uma superfície, resta a pergunta sobre qual o seu estatuto. Penso que o traço tem efeito significativo e é o que dá forma ao texto, como a tesoura do alfaiate, do cabeleireiro ou do escultor. Mas, ao mesmo tempo que modela, também pode ter efeito contrário: o de desfazer o recorte significativo, rasurando-o. O primeiro ato de escrita é sempre algo advindo do corte, pois antes não há nada, depois há uma forma, um traço ou um resto inassimilável, e se, o escritor rescreve o texto diversas vezes, ele pode rasurá-lo.

Na moda, diz-se que tudo é uma questão de corte, é o corte que faz um belo vestido ou um belo cabelo. Outra coisa é a linha: se uma mulher ou uma *griffe* têm linha, têm o mundo a seus pés. Penso ser interessante lembrar, nesse momento, a pontuação de Lemoine-Luccioni: "O corte não seria, então, a alma da vestimenta?"²⁷⁰. Alma ou não, o corte é o que veste o ser humano, constituindo seu envelope:

²⁶⁹ "Quel est le plus radical, du coup de ciseaux ou du coup de crayon? L'une et autre engendrent une surface. Il semble que les ciseaux qui tranchent dans la masse du tissu pour en dégager une forme propre à faire un vêtement soient plus radicaux. Mais l'assertion n'en serait ni vraie ni fausse. Le coup de crayon est tout aussi décisif. Ce qui décide, c'est le désir et l'acte du sujet, lesquels se marquent sur une surface qu'ils engendrent." (LEMOINE-LUCCIONI. *La robe*, p. 16. Tradução nossa).

²⁷⁰ "La coupe ne serait donc pas l'âme du vêtement?" (LEMOINE-LUCCIONI. *La robe*, p. 20. Tradução nossa).

Entretanto, essencialmente, a vestimenta não deixa de ser menos um envelope. Cortada ou não, como um envelope, mede-se, assim mesmo, de acordo com as dimensões do corpo humano e permite uma forma (o buraco para a cabeça, por exemplo). Foi necessário que a tesoura interviesse, neste ato inicial, para delimitar, engendrar a superfície, com um gesto tão decisivo quanto rudimentar. Certamente as técnicas se modificarão e modificarão o modesto envelope, a ponto de ele fazer uma linguagem influenciada pelas modas. Assim, o nascer da Moda, hoje, com todo seu poder. O corte terá, então, um saber. Mas o ato criador esteve lá, com a tesoura, desde o corte.²⁷¹

A partir dessa citação, é possível inferir que a roupa pode servir quase como uma segunda pele para o sujeito, pois sem ela o corpo fica sem forma, e é a moda que lhe garantirá singularidade. Quem nunca ouviu a expressão "roupa de domingo", "roupa de festa", "roupa do dia a dia"? Há pessoas que se sentem excessivamente bem vestidas quando usam algo que consideram ser roupa de festa em uma ocasião pouco formal. No entanto, a sensação que o sujeito tem de estar bem ou mal vestido, muitas vezes, é puramente subjetiva. Para alguns, sair com um sapato de salto alto de *lamé* dourado para ir à escola é absolutamente normal, como é o caso da menina de *O amante*.

Em adição à personagem da menina da balsa, é interessante notar como Lol V. Stein é vestida sob a pluma da escritora, em cada situação da narrativa *O deslumbramento*. Há, ali, uma roupa para cada ocasião descrita, como atesta o trecho da sua primeira visita a Tatiana, amiga de juventude:

Lol comprou um vestido para si. Adiou por dois dias sua visita a Tatiana Karl, o tempo de fazer essa compra difícil. Decidiu-se por um vestido de pleno verão, branco. Esse vestido, segundo a opinião de todos em casa, assentava-lhe muito bem.

Às escondidas do marido, dos filhos, dos empregados, preparou-se nesse dia durante horas. Não havia apenas seu marido, todos sabiam que ia visitar uma amiga de colégio à qual havia sido bastante ligada. Surpreenderam-se, mas em silêncio. No momento de sair, admiravam-na; ela se achou na posição de dar detalhes: tinha escolhido esse vestido branco para que Tatiana Karl a reconhecesse melhor, mais facilmente: foi à beira-mar, lembrava-se, em T. Beach, que tinha visto Tatiana Karl pela última vez, havia dez

²⁷¹ "Mais le vêtement n'en reste pas moins enveloppe, essentiellement. Coupé ou non coupé en tant qu'enveloppe il se mesure tout de même aux dimensions du corps humain et admet une forme (trou pour la tête par exemple). Il a bien fallu que les ciseaux interviennent en cet acte initial pour délimiter, engendrer la surface, d'un geste décisif autant que rudimentaire. Les techniques certes se modifieront et modifieront la modeste enveloppe au point d'en faire un langage affecté de modes. Ainsi naître la Mode, toute-puissante aujourd'hui. La coupe deviendra alors savante. Mais l'acte créateur fut là, avec les ciseaux, des la coupure." (LEMOINE-LUCCIONI. *La robe*, p. 21. Tradução nossa).

anos, e durante aquelas férias, a pedido de um amigo, estava sempre de branco.²⁷²

Acrescentando-se ao vestido branco, que refresca a memória da amiga, o casacão cinza de Lol marca suas andanças pela cidade, especialmente quando segue o casal de amantes:

Era um dia de semana. Havia pouca gente. Aproximava-se o período de férias.

Vejo o seguinte:

Prudente, calculista, ela caminha bem longe, atrás dele. Quando ele acompanha com os olhos uma outra mulher, ela abaixa a cabeça, ou se vira ligeiramente. O que ele pode ver, talvez, esse casacão cinza, essa boina preta, e mais nada, não é perigoso. Quando ele pára diante de uma vitrine ou de outra coisa, ela caminha mais devagar para não ter que parar ao mesmo tempo que ele. Se os homens de S. Tahla a vissem, Lol fugiria.²⁷³

A personagem de Tatiana, uma das figuras centrais desse livro, também é descrita de forma peculiar por Duras. Com frequência, constata-se o jogo que seus cabelos mantêm com o velar e o desvelar de seu corpo. Tatiana tem uma cabeleira-cortina, quase feita de veludo de tão pesada e, por vezes, incômoda. O trecho abaixo deixa dúvida em relação a seu aspecto: seriam lindos e pesados ou excessivos a ponto de ser necessário cortá-los?

Ela estava vestida discretamente com um costume esporte preto. Mas os cabelos estavam bem cuidados, espetados por uma flor cinza, presos por pentes de ouro; ela tinha fixado o frágil penteado com todo cuidado, uma longa e grossa faixa preta que, ao passar por perto do rosto, emoldurava o olhar claro, tornava-o mais amplo, ainda mais aflito, e esse penteado que só deveria ser tocado pelo olhar, que não se podia, sem destruir, deixar ao vento, ela deveria – Lol adivinha – tê-lo prendido em um véu escuro, para que, no momento apropriado, ele fosse o único a remover-lhe e a destruir-lhe a admirável facilidade, um único gesto e ela se banharia então no desmoronamento de sua cabeleira, de que Lol se lembra e que revê luminosamente justaposta a esta. A respeito disso, dizia-se então que ela seria obrigada a cortá-la, essa cabeleira, ela a cansava, corria o risco de encurvar seus ombros por causa do peso, de desfigurá-la por seu volume bastante considerável para seus olhos tão grandes, para seu rosto tão pequeno de pele e osso. Tatiana Karl não cortou os cabelos, perseverou em tê-los em quantidade.²⁷⁴

Em todos esses trechos, um pouco de cada personagem é revelado pela pena de Duras, e é a roupa de cada um que lhes confere singularidade e corpo

²⁷² DURAS. *O deslumbramento*, p. 52.

²⁷³ DURAS. *O deslumbramento*, p. 40.

²⁷⁴ DURAS. *O deslumbramento*, p. 43.

próprio. Por isso, proponho, neste momento, verificar como a escritora utiliza sua tesoura de palavras, ao discorrer sobre a questão da moda e do vestido. Para começar, tomo *O amante*, em que a jovem da balsa é descrita como alguém que não está em voga, trajada com tecidos que parecem sacos que não valorizam a silhueta, usados e reusados, reformados, rebordados, surrados. Pode-se dizer que essa roupa de saco, passada de mãe para filha e fora de moda, torna-se atemporal e resistente ao tempo:

Há muito tempo não tenho vestidos que sejam só meus. Todos são do tipo saco, velhos vestidos reformados de minha mãe, também eles uma espécie de saco. Com exceção dos que minha mãe mandou Dô fazer para mim. Dô é a governanta que jamais abandona minha mãe, nem quando ela voltar para a França, nem quando meu irmão mais velho tentar violentá-la na casa de Sadec, nem quando não receber mais salário. Dô foi criada pelas freiras, ela borda e faz pregas, costura à mão como ninguém costura há séculos, com agulhas finas de como fios de cabelo. Como ela sabe bordar, minha mãe a faz bordar os lençóis. Como sabe fazer pregas, minha mãe lhe manda fazer vestidos pregueados para mim, vestidos com babados que uso como se fossem sacos, fora de moda, sempre infantis, pregas duplas na frente e gola de colegial, ou panos enfiados, ou ainda babados com viés, para dar acabamento. Uso esses vestidos como sacos com cintos que os deformam, assim se tornam eternos.²⁷⁵

No entanto, mesmo que o vestido tenha a forma de um saco, o inusitado do chapéu muda o tom da cena, afastando o olhar do leitor da magreza excessiva da menina. Vejamos o trecho a seguir:

Sob o chapéu de homem, a magreza ingrata do corpo, aquele defeito da infância, parecia outra coisa. Deixou de ser um elemento brutal, fatal, da natureza. Transformou-se em algo oposto, uma escolha que contrariava a outra, uma escolha intencional. Subitamente é algo desejado. Subitamente vejo-me como outra, como outra será vista, lá fora, à disposição de todos os olhares, lançada na circulação das cidades, das estradas, do desejo.²⁷⁶

De repente, a garota se transforma em uma outra, pronta a ser vista e desejada pelo outro. A mudança de perspectiva que guia o olhar do leitor é mérito da escritora, que faz um trabalho de "lanterninha de cinema", iluminando certos detalhes e deixando outros na escuridão. Em outras artes, como a pintura, também há todo um jogo não só de luz e sombra, mas de cor: um ponto vermelho em um

²⁷⁵ DURAS. *O amante*, p. 20.

²⁷⁶ DURAS. *O amante*, p. 14.

quadro escuro capta instantaneamente a visão daquele que o admira. Importante frisar que não estamos lidando com o fenômeno de mancha já trabalhado anteriormente, pois a luz aqui tem estatuto de tesoura. Minha intenção, portanto, é direcionar o olhar para o corte de lanterna realizado por Duras. Como lembra Cixous, "É preciso ver como ela vê"²⁷⁷.

O corpo, o vestido e o olhar são figurações que estão muito próximas umas das outras. Examinemos, então, com uma lupa, alguns textos de Duras em que o corpo é mostrado através da vestimenta. Trago aqui alguns fragmentos:

O vestido rosa e antigo, e empoeirada a capelina negra, sob o sol da rua. Ela é esguia, alta, desenhada a nanquim, uma pintura. As pessoas param e olham maravilhadas a elegância daquela estrangeira que passa sem ver. Soberana. Não se pode dizer imediatamente de onde vem. E depois pensa-se que só pode ter vindo de outra parte, de longe. Ela é bela, bela por isso. Veste-se com antigos trapos da Europa, restos de brocados, velhos costumes fora de moda, velhas cortinas, velhos bens, velhos fragmentos, velhos farrapos de alta costura, velhas peles de raposa comidas de traça, velhas lontras, sua beleza é assim, rasgada, friorenta, soluçante, e de exílio, nada lhe fica bem, tudo é grande demais para ela, e é belo, ela flutua, frágil, não se fixa em nada, mas é belo. Ela é feita assim, no rosto e no corpo, de modo que tudo o que toca logo participa, infalivelmente, daquela beleza.²⁷⁸

Nessa passagem, Duras faz a descrição de Betty Fernandez, uma das personagens de *O amante*. É possível perceber a fascinação no olhar do narrador e sua tentativa de decifrar aquela mulher que se vestia de trapos tão originais, pois, ainda que coberta em farrapos e velhas peças de vestuário, ou por isso mesmo, era considerada bela, tal qual a menina da embarcação, do mesmo romance. A descrição de sua roupa mostra uma Europa decadente, aniquilada pela guerra, em escombros. O inusitado, a combinação de restos de cortina e peles de animais, confere-lhe caráter e beleza, pois é a roupa que faz as pessoas.

Mas não são apenas as personagens de papel que são vestidas pela escritora, ela mesma descreve seu uniforme, em *A vida material*:

Já há quinze anos tenho um uniforme, é o uniforme M.D., esse uniforme que inspirou, ao que parece, um look Duras, utilizado por um costureiro no ano passado: colete, saia reta, pulôver de gola alta e botas curtas no inverno. Eu disse: sem vaidade, mas não é bem isso. A busca do uniforme é a busca de uma conformidade entre a

²⁷⁷ FOUCAULT. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 368.

²⁷⁸ DURAS. *O amante*, p. 56.

forma e o fundo, entre aquilo que pensamos parecer e o que gostaríamos de parecer, entre aquilo que pensamos ser e o que desejamos mostrar de forma alusiva na roupa que usamos.²⁷⁹

Essa *jupe* concede a Duras a singularidade que a faz ser conhecida no meio intelectual de Paris, conferindo-lhe um corpo muito particular, pois, ao escrever, esse corpo que está *acolá* se *excreve*. Como pontua Jean-Luc Nancy: "É necessário portanto escrever, a partir desse corpo que nós não temos, e que também não somos: mas onde o ser é escrito. – Ao escrever, esta mão estrangeira já deslizou para a mão que escreve"²⁸⁰.

Mesmo sendo um uniforme, essa roupa especial funciona como o chapéu da garota do barco, pois, além de disfarçar a realidade de seu corpo, o valoriza. Duras deixa de ser baixinha, para se transformar no que não é, ou seja, uma mulher alta:

É uma comodidade. Sou muito baixa. Por isso não posso usar a maior parte das roupas usadas pela grande maioria das mulheres. Toda minha vida ficou marcada por essa dificuldade, esse problema; não sobressair de forma alguma pelo vestuário para não chamar a atenção para o caso de uma mulher muito baixa. Usando sempre a mesma roupa, fazer com que as pessoas deixem de preocupar-se com minha estatura. De maneira que elas passem a observar a uniformidade do vestuário, não a razão da coisa.²⁸¹

Há quem não concorde com essas asserções, uma vez que, para alguns, usar uma *jupe* com botas de cano baixo pode provocar efeito contrário, ou seja, deixar uma pessoa mais baixa ainda, já que atrai o olhar para a sua estatura. Todavia é interessante observar como cada um acredita poder disfarçar o que considera ser um defeito, usando subterfúgios na roupa que veste, como saltos altos ou botinhas para as baixinhas, tule para as muito magras. Afinal, parece que a moda depende da crença nos defeitos que cada mulher tem de seu corpo.

Ao final do texto, Duras acrescenta: "não valia a pena cobrir-me de belas roupas, porque escrevia"²⁸². A partir desse comentário, pode-se pensar que era, na verdade, a tinta da escrita que resolvia o problema de estatura, dando-lhe uma outra forma.

²⁷⁹ DURAS. *A vida material*, p. 67.

²⁸⁰ NANCY. *Corpus*, p. 20.

²⁸¹ DURAS. *A vida material*, p. 67.

²⁸² DURAS. *A vida material*, p. 68.

Outro extrato paradigmático da função da roupa nas personagens da escritora é a descrição de Anne-Marie Stretter, quando ela entra no salão de baile, em *O deslumbramento*:

Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, como ele, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Devia ter sido sempre assim. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim feita e vestida, e estava a seu gosto, irrevogavelmente. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter.²⁸³

Esse belo fragmento mostra o jogo entre o que pode ser visto e o que deve ser velado. O tule negro em cima da pele, ou melhor, dos ossos da personagem, paradoxalmente concede-lhe graça e captura, imediatamente, o olhar de Lol, de seu noivo e de Tatiana. O tule negro desempenha, ainda, o papel de disfarçar a magreza excessiva da personagem.

Interessante notar que, em todos os trechos mencionados, a vestimenta é sempre um pouco transparente, deixando que se entreveja o que deve ser encoberto. No caso da menina e de Anne-Marie, é a magreza o que é mascarado, já no de Betty Fernandez é algo mais sutil: sua decadência. Parece que "a vestimenta revela logo suas fendas, escondendo e revelando os buracos do corpo, sinalizando as vias do desejo nesse ponto oco em que se formaliza o objeto *a*"²⁸⁴.

O véu ou, nesse caso, a vestimenta não tapa tudo, porque o "nada" que o véu cobre relaciona-se com o "eu", e o "eu" é algo impossível de ser completamente velado. De acordo com a psicanálise lacaniana, o eu é construído a partir do vazio, e, para compreender como Lacan construiu esse conceito, é interessante imaginar um ceramista que tem, diante de si, um monte de barro. Da massa disforme que gira no torno, o oleiro construirá o que virá a ser um pote. Com o giro da máquina e com a ajuda de suas mãos, o vaso será construído a partir de um vazio. Subindo com o barro nas laterais, é a partir do buraco que advirá a peça. Segundo Lemoine, "Longe

²⁸³ DURAS. *O deslumbramento*, p. 10.

²⁸⁴ PORTUGAL. A pose, In: *O corpo na psicanálise*, p. 121.

de o poteiro contornar o pote, é, então, o pote que dá voltas ao redor do vazio, ao mesmo tempo que se constitui”²⁸⁵.

Nancy apresenta uma versão interessante sobre esse dentro e fora do corpo. Para o filósofo, o corpo está na ordem do etéreo ou, como ele diz, da existência. Cito-o:

Os corpos não são um “cheio”, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o *lugar*. Os corpos são lugares de existência, e não há existência sem lugar, sem *aí*, sem um “aqui”, “eis”, para o *isto*. O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. Sem pés nem cabeça em todos os sentidos, se assim se pode dizer. Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada. De todas estas maneiras e de muitas outras ainda (aqui não há “formas *a priori* da intuição”, nem “tábua das categorias”: o transcendental está na modificação indeterminada e na modulação espaçosa da pele), o corpo *dá lugar* à existência.

E dá lugar, muito precisamente, ao facto de que a existência tem por essência não ter nenhuma essência. É justamente por isso que a *ontologia do corpo* é a própria ontologia: o ser não é aqui qualquer coisa que preceda ou que esteja subjacente ao fenómeno. O corpo é o ser da existência. *Como levar mais a sério a morte? E como dizer que a existência não é “para” a morte*, mas antes – o que é bastante diferente – que a “morte” é o seu corpo? Não há “a morte”, como uma essência à qual estaríamos destinados: há o corpo, o espaçamento mortal do corpo inscrevendo que a existência não tem essência (nem sequer “a morte”), mas somente ex-iste.²⁸⁶

Se pensarmos nas paredes do vaso de Lacan, ou no envoltório feito de pele do corpo que Nancy apresenta – mesmo que furado, siderado, distendido, ligado e desligado –, pode-se considerar que a vestimenta, talvez, sirva como um envelope para delimitar esse buraco. No entanto, sabe-se que o fechamento do vazio é sempre ilusório, o vaso é sempre fendido, uma vez que é o Outro que contém o ser do sujeito.

A primeira vestimenta do homem é a imagem especular, quando a imagem no espelho aparece-lhe sob a garantia do olhar maternal. A roupa, artifício tardio na vida humana, torna-se apenas um abrigo precário para o corpo. Dessa

²⁸⁵ “Loin que le potier tourne autour du pot, c'est donc le pot qui tourne autour du vide dont il se fait le contenant en se constituant.” (LEMOINE-LUCCIONI. *La robe*, p. 78. Tradução nossa).

²⁸⁶ NANCY. *Corpus*, p. 15.

forma, é possível entender como o véu, nos fragmentos de Duras, apresenta-se, por vezes, de forma tão transparente.

4.5 Ver o corpo nu

Não é apenas o corpo coberto por roupa que é descrito nos livros de Duras, a nudez também tem seu lugar. Começo pela descrição de Hélène Lagonelle:

Ela é impudica, Hélène Lagonelle, não se dá conta disso, anda completamente nua pelos dormitórios. O que há de mais belo entre as dádivas de Deus é o corpo de Hélène Lagonelle, incomparável, o equilíbrio entre a altura e o modo como o corpo traz aqueles seios, à sua frente, como se fossem coisas à parte. Nada mais extraordinário do que aquela rotundidade externa dos seios empinados, aquela exterioridade ao alcance das mãos. Até o corpo de pequeno cule do meu irmão mais novo desaparece diante de tanto esplendor.²⁸⁷

Lagonelle tem um corpo de esplendor, proporcional no tamanho e na altura; ela é vestida pela beleza e pela sua pele. Parece que a nudez dessa personagem é revestida também de uma graça quase infantil, pois, segundo a narradora, apenas "Hélène Lagonelle escapava à lei do erro. Retardava-se na infância"²⁸⁸. Um corpo de dádiva de Deus, próximo da divindade.

Segundo Agamben, no início do século XX, difundiram-se, na Alemanha e mais tarde no restante da Europa, movimentos que predicavam o nudismo como um novo ideal social, reconciliado com a natureza do homem, "isso só foi possível apenas opondo à nudez obscena da pornografia e da prostituição a nudez como *Lichtkleid* ('veste de luz'), ou seja, evocando inconscientemente a concepção teológica antiga da nudez inocente como veste de graça"²⁸⁹. Parece-me que a nudez de Lagonelle está nesta vertente: nudez vestida de graça.

Outra descrição chama atenção: é a do corpo do chinês. Cito Duras:

A pele é de uma doçura suntuosa. O corpo. O corpo é magro, sem força, sem músculos, podia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sua única virilidade é o sexo, é muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer. Ela não olha para seu rosto. Não olha. Só o toca. Toca a doçura do sexo, da

²⁸⁷ DURAS. *O amante*, p. 60.

²⁸⁸ DURAS. *O amante*, p. 20.

²⁸⁹ AGAMBEN. *Nudez*, p. 102.

pele, acaricia a cor dourada, a novidade desconhecida. Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável.²⁹⁰

Novamente trata-se da nudez infantil, de um imberbe, de uma criança inocente que chora ao ser tocada. De certo modo, essas duas passagens comprovam que, para não ser grotesca, a nudez deve ser comparada a algo ligado à graça e à pureza.

Em *O vice Consul*, por outro lado, a nudez da menina grávida, aquela expulsa de casa por ter se deitado com um homem, é descrita de forma repulsiva:

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 minhas coxas magras, sou uma menina muito magra e expulsa que vai ter um filho.²⁹¹
[...] Os pescadores sentiam-se aborrecidos nestes últimos dias ela ficou quase totalmente calva, e seu ventre está enorme para sua magreza.²⁹²

Essa mendiga-criança, imaginada e escrita através da pena de Peter Morgan — também personagem do livro —, causa repulsa, pois, com o decorrer da narrativa, pode-se perceber a deterioração de seu corpo e de seu ser. A descrição de seu corpo, ao final da narrativa, chega ao ponto de torná-lo natureza ou parte da própria natureza:

Ela é suja como a própria natureza, é inacreditável... ah, não gostaria eu de deixar esse nível, sua imundície feita de tudo e já velha, entranhada na pele — transformada na sua pele; gostaria de analisar essa sujeira, dizer do que é feita, de suor, de lodo, de restos de sanduíches de patê das tuas refeições da embaixada, degustá-la, patê, poeira, betume, mangas, espinhas de peixe, sangue, tudo...²⁹³

Percebe-se, no decorrer da leitura do livro, a metamorfose do corpo dessa menina-mulher, que, sempre apresentada como corpo devassado, penetrado e maculado, ao final da narrativa, torna-se dejetivo, lixo, lodo, comida decomposta, sujeira. A pele esticada em cima da barriga, a magreza e a calvície provocam o horror dos outros personagens à sua volta, e esse efeito atinge o leitor. Trata-se de

²⁹⁰ DURAS. *O amante*, p. 34.

²⁹¹ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 14.

²⁹² DURAS. *O vice-cônsul*, p. 19.

²⁹³ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 147.

um corpo posto a nu, que não se serve do anteparo das vestes para barrar a visão horrenda de seu aspecto físico.

De forma análoga, o corpo de Anne-Marie Stretter sofre, ao longo do texto de *O vice-cônsul*, transformações, e seu maravilhoso véu de tule negro já não é suficiente para barrar a visão de horror:

Nesta noite, em Calcutá, a embaixatriz Anne-Marie Stretter está perto do bufê, sorri, vestida de negro, o vestido duplamente forrado de tule negra, estende uma taça de champanha. Estendeu-a, olha a seu redor. Aproximando-se da velhice, vem-lhe uma magreza que bem deixa a ver a finura e o comprimento dos ossos. Seus olhos são muito claros, talhados como os das estátuas, as pálpebras emagrecidas.²⁹⁴

No caso da embaixatriz, a roupa negra filtra e dá forma à magreza dos ossos e de sua quase velhice, por meio de uma descrição que parece construída nos limites da verossimilhança, entre o real do horror e de uma sedução cujo efeito coloca-a no centro dos olhares, invejada pelas mulheres e cortejada pelos homens. Entretanto, também ela, a enigmática embaixatriz, como a mendiga, tem o seu corpo e sua beleza transformados durante a narrativa: "Eles a olham. Está magra sob o peignoir negro, cerra as pálpebras, sua beleza desapareceu"²⁹⁵. E, mais adiante no texto, o corpo aparece diante de outro olhar, revelando os traços impressionantes de sua feiura:

Michael Richard se levanta, caminha para a cama por sua vez, aproxima-se bem dessa mulher. Seu corpo comprido parece privado de seu volume habitual. Ela está achatada, leve, tem a retidão simples de uma morta. De olhos fechados, porém, não dorme, pelo contrário. O próprio rosto está modificado, diferente, amassado sobre si mesmo, envelhecido. Tornou-se de súbito a que, feia, teria sido aquela outra mulher. Abre os olhos e contempla Michael Richard, chama-o: Ah, Michael...²⁹⁶

Parece-me que a descrição detalhada dos corpos e das vestes, em alguns livros de Marguerite Duras, funciona como significantes que deslizam no texto para tentar dar forma ao feminino. Mas, sabemos que o feminino é inapreensível, e também a narradora de *O amante* demonstra sabê-lo, indicando que não está apenas nos cremes, na maquiagem, na roupa de uma mulher. Está mais além, em lugar inatingível. Cito-a:

²⁹⁴ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 73.

²⁹⁵ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 158.

²⁹⁶ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 159.

Já tenho consciência disso. Sei alguma coisa. Sei que não são as roupas que fazem a mulher mais ou menos bela nem os cuidados com a beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o preço dos adornos. Sei que o problema não está aí. Não sei onde está. Sei apenas que não é onde as mulheres pensam. Observo as mulheres nas ruas de Saigon, nos postos do interior. Algumas são muito belas, muito brancas, cuidam da beleza com muito carinho aqui, especialmente nos postos do interior. Não fazem nada, apenas se cuidam, guardando-se para a Europa, os amantes, as férias na Itália, as longas licenças de seis meses a cada três anos, quando podem enfim falar do que acontece aqui, dessa existência típica de colônia, do serviço dessa gente, dos empregados, tão perfeito, da vegetação, dos bailes, dessas mansões brancas, enormes, onde são alojados os funcionários dos postos mais distantes. Elas esperam. Vestem-se para nada. Elas se cuidam. Na sombra dessas mansões, preparam-se para mais tarde, acreditando viver um romance, os guarda-roupas já atulhados de vestidos que não usam, colecionados como o tempo, a longa sequência dos dias de espera. Algumas enlouquecem. Outras são abandonadas, trocadas por uma jovem empregada, que guarda silêncio. Abandonadas. Ouvimos essa palavra atingi-las, o barulho que faz, o barulho da bofetada que ela representa. Algumas se matam.²⁹⁷

O feminino é um continente de difícil apreensão, pois resta sempre a pergunta: o que é uma mulher?

4.6 *A mulher não existe*

A afirmação de Lacan de que "A mulher não existe"²⁹⁸ foi, e ainda hoje é, mal compreendida. Há, no mundo psicanalítico, psicanalistas que entendem mal essa formulação e acusam Lacan de misógino. Por isso, faz-se aqui necessário demonstrar o que essa declaração significa.

Para compreender a expressão "A mulher não existe", é importante fazer um percurso na obra de Lacan. Lembremo-nos, primeiramente, da tese de Joan Rivière, aluna de Melanie Klein, que descreve maravilhosamente bem a mascarada como aquela que, apesar de mostrar um lado inocente, castrado, acredita que, por debaixo da sua máscara, há algo. No final de seu artigo, Rivière chega à conclusão de que a única forma de verdadeiramente tocar o feminino é por meio da própria máscara e não da procura por saber o que há debaixo dela, mesmo porque sob ela

²⁹⁷ DURAS. *O amante*, p. 19.

²⁹⁸ LACAN. *O seminário*: livro 18, p. 69.

não há nada. Assim, a autora defende a tese de que, para aceder à dimensão da sexualidade, todo sujeito humano tem que passar de um "ser" a um "parecer".

Lacan elogia a tese de Rivière e cita-a diversas vezes, nos *Escritos*, e mesmo nos *Seminários*, quando trabalha com a questão do "parecer". Importante destacar, aqui, que o termo "mascarada", para Lacan, não tem um cunho pejorativo, pois o importante é que o termo é correlato àquilo que ele vai designar de *semblante*²⁹⁹. A categoria do semblante vai permitir tratar o simbólico de um modo diferente de como era tratado na primeira fase do ensino do psicanalista, pois seu desenvolvimento começou a partir das considerações sobre o feminino.

A ideia da mascarada está ligada à insígnia e aos emblemas maternos, que são os objetos que fazem a transmissão de alguma coisa do feminino para a menina. Dentre eles, estão as joias, os sapatos de salto alto, as roupas, a maquiagem... São objetos que se situam na fronteira entre o significante e o fetiche, por isso fazem existir a máscara ou o véu. Esses objetos metonímicos do desejo, objetos recortados do feminino, estão, no entanto, agrupados no que se denomina de categoria do falo³⁰⁰, ou seja, no significante que tem a função de ordenar os dois sexos e que pode tomar valor de fetiche ou de emblema. Eles estão ligados, portanto, à orientação do desejo.

O falo é o significante que inscreve a sexualidade humana na categoria da transmissão. Contudo, fica a questão de como um significante apenas é capaz de produzir duas posições diferentes. A resposta está na diferença entre o ter e o ser, de um lado, e a negação, do outro.

Freud, ao ouvir suas pacientes histéricas, mesmo que orientadas pela procura do feminino, pela importância de uma figura especial e ideal feminina, chega à conclusão de que elas são determinadas por uma identificação masculina. É a partir dessa identificação que se constitui, de alguma maneira, o nó do sintoma histórico. No entanto, essa passagem por uma identificação masculina não é suficiente para responder à questão sobre o que é uma mulher, pois não é possível alguém afirmar-se como mulher apenas pela identificação.

A passagem pelo desejo masculino, para responder à questão sobre o que é uma mulher, erige a mulher como objeto ideal, mas sob o modo da privação.

²⁹⁹ O semblante é a modalidade fundamental de laço entre os seres humanos. Vivemos em um mundo de linguagem e, por conseguinte, a sexualidade humana é assunto de semblante. A questão do desejo passa, pois, pela do semblante.

³⁰⁰ O falo é o significante do desejo dos dois sexos.

Toda a dinâmica das identificações, aquela que permite dizer "eu sou uma mulher", implica passar pelo Outro simbólico, para ter acesso ao feminino, e, conseqüentemente, implica passar pela organização significativa, pelo conjunto da cadeia significativa e pelo conjunto do Outro. Essa operação faz com que o "sou uma mulher" se torne inalcançável enquanto tal, ou somente atingível como ideal, o que nos leva a concluir que a resposta não está na via das identificações, que coloca o feminino sempre do lado dos emblemas. É nesse ponto que Freud se detém: não é possível falar do feminino tomando apenas a referência da castração.

Lacan, por sua vez, nos anos 70, começa a trabalhar com a noção de gozo, e é nesse momento que há uma grande virada em seu ensino, já que ele coloca em questão o universal feminino, do que seria o "todas as mulheres". Em *O discurso de Roma*, lança a formulação de que "A mulher não existe", com o artigo A barrado. Não se tratava mais do universal *todas*, mas da singularidade do *um/uma*. A sexualidade masculina, ou seja, a dos seres humanos, é regida pelo universal, mas a nova proposta é a de conceder um lugar especial ao feminino.

Pelo lado universal, a sexualidade de todos os seres falantes responde à universalidade da castração, sejam eles homens ou mulheres, machos ou fêmeas. Mas, no que concerne ao feminino, a hipótese lacaniana é a de que não há essa possibilidade, pois só se pode afirmar algo pelo universal, pelo viés fálico. Lacan dirá que, na psicanálise, a posição de exceção é a paterna, pois ela sustenta o conjunto dos homens, em que todos são submetidos à interdição, e, em particular, à interdição do incesto. O pai da horda primitiva não está submetido a essa interdição. Por conseguinte, ele é uma exceção. No entanto, todos os outros estão submetidos a essa lei, à proibição do incesto. Se o feminino é tomado sob essa lei, ele funciona da mesma maneira, em razão da castração, e, nesse sentido, o feminino estaria enunciado de acordo com a ordem fálica.

Quando Lacan põe em evidência que existe esse outro registro, o *não universal*, ele o faz a partir do *naotodo*. A afirmação do não universal, não desconsidera o fato de que todo ser humano está submetido à castração, mas indica que há alguns indivíduos que respondem também a uma outra lógica, não mais a do complementar e, sim, a do suplementar. Dessa forma, supõe-se que exista um gozo suplementar ao sexual.

A mulher situa-se ao lado do *naotodo*, com sua lógica feminina, uma lógica para além do sentido sexual e que implica um corte. É como se, de um lado,

estivesse a mãe e, do outro, a mulher. A mãe funciona do lado masculino, no sistema simbólico organizado pelas estruturas do parentesco, respondendo a um funcionamento fálico. Mas é necessário conceber que a mulher pode ser *nãotoda* e que aquilo que não é da ordem do materno, por exemplo, responde a uma outra lógica que se manifesta em uma posição de gozo diferente. O que Lacan coloca em evidência é que a posição feminina está além da função paterna, que o feminino não está inteiramente contido na função do Nome-do-Pai. É por essa razão que há, nesse universo, um gozo não totalmente simbolizável.

A fórmula “A mulher não existe” não significa afirmar que o feminino não exista. Trata-se de dizer que “A mulher”, enquanto universal, não existe. Há o gozo feminino, que não responde à lógica do universal, razão pela qual Lacan barra o A, que marca a universalidade. Nesse sentido, para tentar definir o feminino, é necessário pensar em um além do Édipo, sem, no entanto, prescindir do Édipo³⁰¹.

Jacques-Alain Miller, em *O feminino que acontece no corpo*³⁰², afirma, a partir de Lacan, que há “verdadeiras mulheres”³⁰³, expressão que é problemática. Mulher e verdade têm algo a ver com o semblante. Já que a verdade é distinta do saber e tem estrutura de ficção, pode-se, também, entender que as mulheres podem ser tomadas como a verdade de um homem.

Se “A mulher” não existe, o que seria uma verdadeira mulher? Segundo Jacques-Alain Miller, para Lacan,

o verdadeiro em uma mulher se mede por sua distância subjetiva da posição da mãe. Porque ser uma mãe, ser a mãe de seus filhos, é, para uma mulher, querer fazer-se como A. Fazer-se existir com A mãe é fazer-se existir como a A mulher que tem³⁰⁴.

Para Miller, a afirmação

‘Essa é uma verdadeira mulher’ só se pode dizer com um grito de surpresa, seja de maravilha ou de horror, e talvez só quando se percebe que, visivelmente, a mãe não tapou nela o buraco. Trata-se de algo que se articula ao sacrifício de todo ter, e, talvez, por isso, a mulher tenha merecido esse grito, quando consentiu com a modalidade própria de sua castração³⁰⁵.

³⁰¹ Como a definição “A mulher não existe” encontra-se em vários textos e seminários de Lacan, optei por seguir o raciocínio de Marie-Helene Brousse em *Latusa* (Disponível em: <http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a1.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2015).

³⁰² MILLER. *O feminino que acontece no corpo*, p. 68.

³⁰³ LACAN. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, p. 202.

³⁰⁴ MILLER. *O feminino que acontece no corpo*, p. 69.

³⁰⁵ MILLER. *O feminino que acontece no corpo*, p. 69.

Em seguida, o psicanalista cita o exemplo de Medeia, que é, certamente, um modelo que não se deve copiar, mas que exemplifica a noção de "verdadeira mulher"³⁰⁶.

A título de lembrança, lembremos que Medeia havia feito tudo por seu homem, Jasão. Havia traído seu pai, seu país, e, por essa razão, vivia no exílio, em Corinto, com seu marido e os filhos. Era mãe e mulher exemplar, cuidava da casa e das crianças. Em um belo dia, seu marido lhe comunica que quer se casar com outra, com a filha de Creonte. Ele explica suas razões para o rompimento, promete cuidar dela e das crianças, afirmando que nada lhes faltará, mas Medeia recusa tudo isso, pois, como relata, encontra-se em um estado no qual o fato de poder ter o que Jasão oferece – segurança, dinheiro etc. – não tem, para ela, nenhum valor, se lhe falta o homem.

Medeia planeja vingança, não uma vingança qualquer. Não pretende matar o marido traidor, mas planeja matar o que há de mais precioso para Jasão: seus próprios filhos, aqueles mesmos que ele teve com ela e também os que teve com sua nova mulher. O que é mais estarrecedor nessa peça é que Medeia era apresentada como uma mãe amantíssima, que falava com encanto sobre seus filhos, como se fossem estar com ela por muito tempo, até sua própria morte. Entretanto, Medeia mata a todos, o que nos leva a pensar, junto a Miller, que

[...] o que há de mulher nela supera o que há de mãe. Não se deve imitá-la, mas ela constitui o exemplo radical do que significa ser mulher mais além do que mãe. [...] Ela está toda nesse ato, a partir do qual todas as palavras são inúteis, saindo decididamente do registro do significante.³⁰⁷

Para Miller, trata-se do ato de uma verdadeira mulher, que, apesar de não ser um modelo a ser copiado, mostra algo importante, pois ela sacrifica o que tem de mais precioso para abrir, no homem, um buraco que não poderá ser preenchido. Uma verdadeira mulher ultrapassa os limites do materno, e, se Medeia dá um exemplo do que há de extraviado em uma "verdadeira mulher", é porque explora uma região desconhecida, sem marco, mais além das fronteiras.

³⁰⁶ Em *Escritos*, p. 772, Lacan faz menção à verdadeira mulher, ao se referir a Madeleine, esposa de André Gide, quando essa queima as cartas de amor que o poeta lhe havia enviado por vários anos.

³⁰⁷ MILLER. *O feminino que acontece no corpo*, p. 70.

Diante da afirmação sobre a inexistência de "A mulher" e da "verdadeira mulher", o que resta são as figurações, figurações que nada mais são do que tentativas de dar corpo e forma ao que não tem, de dar conta do inominável do feminino. Pelo menos no que se refere à obra de Duras, a escrita é que vai tentar dar conta disso, e é também por isso que se pode sugerir, nesta tese, ser a escrita uma das figurações do feminino em Duras. Se o real está sempre fora de alcance, a aposta é que seja possível se fazer uma bordadura, uma borda ao redor desse buraco do impossível de dizer. Proponho que a bordadura feita possa ser verificada no percurso que a escritora faz em *O amante*, *O deslumbramento* e *O vice-cônsul*, passando pela mulher até chegar à puta, através do olhar.

É importante destacar que algumas figurações, como as da mulher, são possíveis de serem identificadas no texto durasiano, como se nota nas personagens da menina, de *O amante*, e da mendiga, de *O vice-cônsul*, e mesmo na mulher que aparece de diversas formas nas personagens das mães, esposas, amigas. Entretanto, a puta é a figuração mais enigmática, pois, apesar de ser possível encontrá-la em, por exemplo, *O deslumbramento*, na passagem: "Admirável puta, Tatiana"³⁰⁸, e, de forma velada, na menina, de *O amante*, esse significante surge em outro romance de Duras, *La pute de la côte normande*, quase como se fosse uma exclamação, pois irrompe no texto de forma inesperada, sem aparente conexão com a narrativa do livro.

Em todos os exemplos citados, contudo, o termo "puta" aparece sem necessariamente definir prostituição, dado que não há troca de favores sexuais por dinheiro e seu sentido foge ao senso comum. Qual a razão de Tatiana ser chamada de puta? Porque tinha amantes? E a menina de *O amante*? Ela se entrega ao chinês quase por imposição da mãe — esta, sim, uma cafetina. Em *La pute de la côte normande*, o significante "puta" aparece como um insulto, não necessariamente de acordo com sua definição. O que fica evidente nesse romance é, ainda, a inexistência da relação sexual, já que os protagonistas do livro não se entendem, não há um desenvolvimento do tema da puta, havendo uma espécie de ruptura entre o título e a narrativa ali tecida. Para tratar disso, no capítulo 6 discutiremos, de forma mais abrangente, a prostituição em alguns livros de Duras.

³⁰⁸ DURAS. *O deslumbramento*, p. 87.

5 Escrever o impossível

Isso torna a escrita selvagem. Vai-se ao encontro de uma selvageria anterior à vida. E sempre a reconhecemos, é aquela das florestas, tão antiga quanto o tempo. O medo de tudo, algo distinto e ao mesmo tempo inseparável da própria vida. Encarniçado. Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim. Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade.

(Escrever – Marguerite Duras)

Marguerite Duras nunca gostou que fizessem biografias sobre sua vida. Para ela, sua vida estava em seus livros, era em sua ficção que seria possível encontrá-la. Segundo vários estudiosos, sua escrita tem forte cunho autobiográfico, apesar de ela nunca ter usado a primeira pessoa em seus livros. Os romances que melhor ilustram essa afirmação são *Barragem contra o Pacífico*, *O amante*, *O amante da China do Norte* e *A dor*, pois todos foram inspirados em fatos da vida da escritora. Segundo Cleonice Mourão:

[...] Marguerite Duras não recolhe sua vida numa única obra autobiográfica, no sentido tradicional do termo, mas, ao contrário, a estilhaça e a pluraliza em diversos textos. Procurar o sujeito Duras significa percorrer não apenas a malha autobiográfica, mas também a ficcional, e substituir o prazer oferecido por um retrato de corpo inteiro ao prazer do texto que a cada reescrita mostra um fragmento de vida, de paixão, sem que a soma deles venha a desenhar a artista completa.³⁰⁹

Um exemplo da asserção de Mourão pode ser encontrado nas primeiras páginas de *O amante*, em que Duras revela o despropósito de contar a história de sua vida, pois esta não existe, não apresenta um caminho linear... Duras afirma

³⁰⁹ MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, p. 140.

ainda, nesse momento, que as partes menos enigmáticas já foram reveladas em outro lugar e que tentará, naquele livro, falar do que lhe é obscuro:

A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém. A história de uma pequena parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela, falo aqui daquela mesma parte, a parte da travessia do rio. O que faço agora é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que ocultei sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos. Comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. Hoje, muitas vezes escrever pode parecer não significar nada. Por vezes sei disto: a partir do momento em que não for, confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não for, sempre, todas as coisas confundidas numa única por essência inqualificável, escrever é nada mais que publicidade. Mas na maioria das vezes não tenho opinião sobre isso, vejo que todos os campos estão abertos, que não haverá mais muros, que a palavra escrita não saberá mais onde se esconder, se fazer, ser lida, que sua inconveniência fundamental não será mais respeitada, mas nem penso mais nisso.³¹⁰

Se a história de Duras não existe, se não há centro ou caminho, pode-se inferir que sua escrita autobiográfica bebe nas águas da ficção, pois só é possível relatar momentos obscuros de uma vida através de uma construção feita *a posteriori*. O passado se tornou inapreensível. E ela mesma corrobora essa afirmação em entrevista a Jean Pierre Ceton: "Quer dizer que os fatos contemporâneos, o que chamamos os fatos reais... que não são nunca verdadeiramente conhecidos, eles contêm em si mesmos um tipo de potencial fantasmático, sim eu retomo a palavra, um potencial de ficção..."³¹¹.

Quando se pensa sobre a memória, o que vem à mente é o processo de volta ao passado com a intenção de recuperar sua matéria bruta, ou seja, o fato decorrido, trazendo certa recordação de forma mais ou menos intacta para o presente. Tal concepção está incluída nas teorias que encaram o tempo como algo linear, um *continuum*, no qual o sujeito não é visto como dividido, fragmentado,

³¹⁰ DURAS. *O amante*, p. 10.

³¹¹ "C'est-à-dire que les faits contemporains, ce qu'on appelle *les faits réels*...qui ne sont jamais vraiment très bien connus, ils contiennent en eux-mêmes une sorte de potentiel fantasmatique, oui je reprends le mot, un potentiel de fiction..." (CETON. *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 54. Tradução nossa).

cindido diante do real. Para essas teorias, o vivido poderia, portanto, ser resgatado em sua integridade.

Contudo, essas teorias desconsideram que, nesse gesto, o de se debruçar em direção ao passado, há outro elemento, o da linguagem, pois é apenas por meio dela que o resgate é feito. Se se considera que, na rememoração, existe um duplo gesto, vale lembrar, a respeito disso, o esclarecimento de Lúcia Castello Branco:

Enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que *já não é*, outro gesto, simultânea e subliminarmente, como um trabalho silencioso e invisível se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que *ainda não é*, a uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal.³¹²

Considerar esse resgate sem levar em conta esses dois gestos é acreditar “na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração”³¹³.

Diante da questão da memória, é impossível não evocar mitos gregos, como o de Mnemosyne. Quinta esposa de Zeus, a deusa da memória deu à luz nove musas ou Palavras Cantadas, as quais, por meio de seu canto, oferecem ao aedo o privilégio da vidência e a função de intérprete. Ela era a divindade que assegurava “a circulação das forças entre o domínio do Invisível e do Visível, já que Memória é a que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença”³¹⁴.

Portanto, a deusa Mnemosyne era capaz não só de promover o resgate do passado, como seu esquecimento, afirmação facilmente comprovada pela descrição do processo de purificação que o consultante se submetia antes de sua descida ao Hades.

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas *Lethe* e *Mnemosyne*. Ao beber a da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do mundo presente.

³¹² CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*. p. 24.

³¹³ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*. p. 25.

³¹⁴ TORRANO. *Memória e moira*. p. 84.

O contato com o além lhe havia trazido a revelação do presente e do futuro.³¹⁵

Ao mergulhar naquelas águas, o sujeito voltava mais rico de sabedoria. Não só acumulava conhecimento do passado, mas também do presente e do futuro. No entanto, o resgate daquilo que passou, exatamente na forma do que já fora um dia, era impossível. Disso se extrai que a memória deve ser encarada “enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura de imagem”³¹⁶, pois ela se constrói a “partir de faltas, de ausências. Trata-se de admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser”³¹⁷.

Parece, então, que, para resgatar o passado, é condição que o esquecimento esteja presente. A respeito dessa dialética, é pertinente citar o verso 53 da Teogonia, sobre a união de Memória e Zeus:

A elas, na Piéria, gerou, unida com o pai Cronida,
Memória, que nas colinas do Eleutero reinava,
Esquecimento dos males e pausa das preocupações.³¹⁸

Segundo Brandão, é possível perceber, nessa passagem, que Memória, misturando-se ao pai Cronida (Zeus), gerou suas filhas, as Musas, não para a rememoração, mas para o esquecimento. O que se pretende, nesses versos, é realçar o valor do *esquecimento*, o que se comprova, para o estudioso, pela posição métrica ocupada pela palavra nos versos, a mesma que Mnemosyne ocupava no verso anterior, estando ambas, além do mais, encabeçando os respectivos versos³¹⁹.

A leitura mais comumente feita desse trecho considera que “Memória, mesclada com Zeus, gerou as Musas *para* esquecimento dos males e pausa das preocupações”³²⁰. Nesse caso, também o traço das Musas que mais chama atenção é “fazer esquecer e fazer cessar”³²¹. No entanto, é importante salientar que não são todas as coisas que devem sofrer esse processo: o que deve ser esquecido e cessado são, especificamente, as preocupações.

³¹⁵ VERNANT. *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 79.

³¹⁶ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26.

³¹⁷ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26.

³¹⁸ HESÍODO. *Teogonia*, v. 53-55.

³¹⁹ BRANDÃO. *Antiga Musa*, p. 87.

³²⁰ BRANDÃO. *Antiga Musa*, p. 88.

³²¹ BRANDÃO. *Antiga Musa*, p. 88.

As Musas são produto de uma mescla e, assim sendo, carregam características do pai e da mãe. O que Zeus inocula em Memória, durante o ato sexual, só pode ser algo relativo à *não memória*, já que memória a mãe já o é:

As Musas, portanto, não são exclusivamente memória, mas o resultado dessa mistura de memória e não-memória: mais exatamente, atentando nas próprias palavras de Hesíodo, elas são fruto da memória (o útero de Mnemósine) e da pausa e do esquecimento (sêmen de Zeus).³²²

Na perspectiva psicanalítica, Freud, em “Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I)”³²³, realiza um estudo sobre o processo de resgate nos acontecimentos psíquicos. O autor localiza três momentos distintos, na evolução da técnica, para a liberação das lembranças potencialmente patogênicas. No primeiro, o importante era que o paciente recordasse, por meio da hipnose, das lembranças causadoras de sua neurose e que estavam há muito tempo esquecidas. De posse dessa informação, o próximo passo seria a *ab-reação* com o auxílio da psicanálise. Num segundo momento, já com o processo de hipnose abandonado, Freud preconizava que o essencial era descobrir o que o paciente não queria recordar. A esse “não querer” dava-se o nome de *resistência*, e, para que o tratamento tivesse sucesso, a resistência deveria ser contornada através da interpretação e de sua comunicação ao paciente. De posse do conhecimento da resistência, que era um obstáculo ao processo de recordação, o psicanalista acreditava que o sujeito estaria apto a se lembrar do que fosse importante no processo, ou seja, do fato traumático que causou o distúrbio psicológico. Num terceiro momento, o psicanalista desiste de focar seu interesse em uma etapa específica da vida do paciente e contenta-se em estudar o que estava presente na superfície de sua mente, pedindo-lhe que diga tudo o que lhe vier à cabeça, ou seja, que siga as regras da livre associação. Pode-se perceber que, mesmo que a técnica tenha mudado, o seu objetivo continuou o mesmo, a saber: preencher as lacunas da memória ou, dizendo de forma dinâmica, superar as resistências advindas do recalque.

Para o psicanalista, o esquecimento de impressões, cenas ou experiências quase sempre significa que o sujeito as interceptou. No caso da histeria, as lembranças encobridoras — que acontecem quando uma lembrança

³²² BRANDÃO. *Antiga musa*. 2005. p. 88.

³²³ FREUD. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*, v. 12, p.191.

anterior é usada como encobridora de evento posterior³²⁴ — retêm não apenas um aspecto, mas “a *totalidade* do que é essencial na infância”³²⁵. Nas fantasias, nos processos de referência, nos impulsos emocionais e nas vinculações de pensamento, ocorre “com freqüência ser 'recordado' algo que nunca poderia ter sido 'esquecido', porque nunca foi, em ocasião alguma, notado — nunca foi consciente”³²⁶. Há ainda certos casos que se caracterizam primordialmente pelo que se denomina *acting out*, ou seja, nesses casos o paciente não se recorda de nada do que se esqueceu ou reprimiu, mas o expressa através da atuação. “Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber o que está repetindo”³²⁷.

Esse último caso é peculiar. O paciente, em vez de se lembrar de que, por exemplo, era desafiador com seus pais na infância, “atua” ou repete, com o analista, esse mesmo comportamento, demonstrando que sua forma de recordar é essa. A repetição é uma transferência do fato esquecido, e, nesses casos,

Devemos estar preparados para descobrir, portanto, que o paciente submete-se à compulsão à repetição, que agora substitui o impulso a recordar não apenas em sua atitude pessoal para com o médico, mas também em cada diferente atividade e relacionamento que podem ocupar sua vida na ocasião [...].³²⁸

A compulsão à repetição mostra que o acontecimento psíquico não deve ser tratado como um fato do passado, mas como uma força atual. É possível dizer, portanto, que, para a psicanálise, o resgate da memória pode ser feito não só através do processo de rememoração de fatos esquecidos, mas por meio da repetição, pois repetir é lembrar.

Na obra de Marguerite Duras, alguns temas são reescritos diversas vezes, o que é possível comprovar com a leitura de *Barragem contra o pacífico*, *O amante*, *O amante da china do norte*. Em todos eles, há a mesma história contada de diferentes formas. No primeiro livro, a personagem principal é Suzanne e, nos outros, a criança ou a jovem. Entretanto, o que é narrado é o encontro da menina com o amante chinês. O tema sempre se repete, e essa repetição não só atualiza o fato vivido no passado, mas, talvez, seja um movimento para ordenar o vivido, dar

³²⁴ FREUD. *Primeiras publicações psicanalíticas*. 1976. v. 3, p. 330.

³²⁵ FREUD. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*, v. 12, p. 195.

³²⁶ FREUD. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*, v. 12, p. 195.

³²⁷ FREUD. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*, v. 12, p. 196.

³²⁸ FREUD. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*, v. 12, p. 197.

forma ao incompreendido. Mesmo assim, vale interrogar o estatuto da escrita em alguns livros de Marguerite Duras. Seria autobiografia? Memória? Ficção?

5.1 O que é autobiografia

Há, na atualidade, um grande debate sobre que tipo de narrativa poderia ser considerada autobiográfica ou não. A autobiografia já foi considerada literatura de menor valor, em comparação com a “verdadeira literatura”. Exemplo disso está no comentário feito por Jovita Gerheim Noronha, na apresentação de *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, sobre o fato de que, nos anos 70, Serge Doubrovski definiu seu livro *Fils* como “autoficção”³²⁹.

Philippe Lejeune define a autobiografia 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”³³⁰. No entanto, segundo o autor, para que essa definição tenha valor, é necessário que algumas condições sejam cumpridas: o texto deve ser escrito em prosa e o tipo textual deve ser a narrativa, o assunto tratado deve girar em torno da vida individual ou história de uma personalidade, a identidade do autor deve corresponder à do narrador, e a narrativa deve ter perspectiva retrospectiva.

Uma autobiografia, para Lejeune, é aquela obra que preenche as condições acima. Distingue-se, por exemplo, das memórias, porque narra apenas a história de uma personalidade, sem se ater a apresentar fatos históricos relativos à época. Distingue-se das biografias, uma vez que o autor é a personagem principal do livro. Diferencia-se, também, do diário, porque, nesse gênero, não há uma perspectiva narrativa retrospectiva. Segundo Lejeune, é aceitável que algumas condições possam não ser preenchidas totalmente. No entanto, há outras que são condição *sine qua non* para a definição do gênero, e, talvez, a mais importante seja a necessidade da “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”³³¹.

Alguns problemas podem advir dessa condição da “identidade”, por isso Lejeune propõe, como essencial, que haja, na autobiografia, o que ele chama de

³²⁹ NORONHA. *Apresentação*, p. 7.

³³⁰ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 14.

³³¹ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 15.

pacto autobiográfico: “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro”³³². Aquele que enuncia deve permitir que sua identificação seja feita por aquele que o lê, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam.

Em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, de 2001, o teórico revisa o que havia afirmado nos anos anteriores.³³³ Propõe, agora, diante da constatação das dificuldades de definição nesse campo, que o objetivo deva ser a compreensão da “variabilidade histórica que se abre, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro [...]”³³⁴. Nesse momento, a noção de pacto autobiográfico continua relevante, porém a ela se acrescenta a expressão *pacto de verdade*. Segundo o autor, o autobiográfico “supõe uma intenção de comunicação, imediata ou diferida”³³⁵. Mas, e no caso de alguém escrever para si mesmo? Um diário não seria regido por um pacto? Sua resposta é afirmativa, porque “todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde”³³⁶.

No entanto, Doubrovsky, contrariamente ao que pensa Lejeune, afirma:

Autobiografia? Não, este é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no entardecer de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, deixando fora a sabedoria e a sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, filhos/fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de antes ou depois da literatura, *concreta*, como se diz musicalidade. Ou ainda, *autofricção*, pacientemente onanista, que espera fazer agora partilhar seu prazer.³³⁷

Doubrovsky propõe um hibridismo entre o auto-referencial e o ficcional, deixando à mostra um entre-lugar, através do qual se evidencia o estatuto contraditório do sujeito como lugar vazio, cuja veracidade referencial é impossível de garantir, e, simultaneamente, como aquele de um intruso que se assume como interlocutor de si, colocando-se na posição de autor. O apagamento do eu biográfico deslocará o interesse de uma possível relação entre o texto e a vida do autor. Se, como afirma Lacan, “o mito é o que dá uma formulação discursiva a algo que não

³³² LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 26.

³³³ No *Pacto autobiográfico* e no *Pacto autobiográfico (bis)*.

³³⁴ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 80.

³³⁵ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 82.

³³⁶ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 83.

³³⁷ DUBROVSKY. *Fils*, p. 10.

pode ser transmitido na definição da verdade, porque a definição da verdade só pode apoiar-se sobre si mesma, e é na medida em que a fala progride que ela a constitui”³³⁸, os escritos íntimos ou autobiográficos constroem e sustentam um mito dito pessoal de que ninguém melhor do que o próprio sujeito para dizer a verdade sobre ele mesmo, postulando, com isso, uma consciência reflexiva não apenas capaz de se confessar, e com sinceridade absoluta, mas também uma verdade que se diria toda.

Sem dúvida, algo de autobiográfico existe na escrita de Duras. No entanto, a forma com que a escritora narra sua história é muito particular, uma vez que não segue as normas postuladas por Lejeune, estando, assim, mais em concordância com a definição de autoficção de Doubrosky.

5.2 *Para que serve a escrita?*

Será que há uma resposta para essa pergunta? Ou serão várias? Algumas frases ou pequenos textos me vêm à cabeça. Cito Marguerite Duras:

Escrever
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve.³³⁹

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.³⁴⁰

É uma coisa curiosa um escritor. Uma contradição e também um absurdo. Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho. É muitas vezes o repouso de um escritor, e ele tem muito a ouvir. Não fala muito porque é impossível falar com alguém de um livro que se escreveu e sobretudo de um livro que se está se escrevendo. É impossível. É o contrário do cinema, o contrário do teatro, e de outros espetáculos. É o contrário de todas as leituras. É o mais difícil de tudo. É o pior. Porque um livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é assim. É o livro que avança nas direções que se supõem exploradas, que avança para seu próprio destino e do seu autor, agora aniquilado pela sua publicação: a separação entre os

³³⁸ LACAN. *O mito individual do neurótico*, p. 13.

³³⁹ DURAS. *Escrever*, p. 47.

³⁴⁰ DURAS. *Escrever*, p. 48.

dois, o livro sonhado, como a criança recém-nascida, sempre a mais amada.³⁴¹

A partir desses fragmentos, extraídos de *Escrever*, é possível entrever o que significava a escrita para ela. Não parece ter sido trabalho simples ou prazeroso, mas, ao contrário, um imperativo que não está na ordem da vontade. A escrita avança sem se importar com o ser do escritor, levando-o a lugares sombrios, perigosos.

Comecei este capítulo com uma epígrafe retirada de um texto de Duras que impressiona, por colocar o corpo do escritor dentro do trabalho de escrita. Cito a passagem novamente:

Isso torna a escrita selvagem. Vai-se ao encontro de uma selvageria anterior à vida. E sempre a reconhecemos, é aquela das florestas, tão antiga quanto o tempo. O medo de tudo, algo distinto e ao mesmo tempo inseparável da própria vida. Encarnizado. Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim. Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade.³⁴²

O que será que significa "não se pode escrever sem a força do corpo"? Por muito tempo pensou-se que a fala pacificava o corpo, que apaziguava as paixões. No entanto, Lacan, em *O triunfo da religião*, ao discutir a máxima "No começo era o verbo", de São João, afirma que "para ser carnal, esse personagem repugnante que é um homem mediano, o drama só começa quando o Verbo está na jogada, quando ele se encarna [...]. É quando o Verbo se encarna que a coisa começa a ir muito mal"³⁴³. Para falar, é necessário um corpo, mas é o verbo que traz a devastação, pois, se antes o homem era como um cachorrinho feliz abanando o rabo, ele agora não se parece com nada disso, está "devastado pelo Verbo"³⁴⁴. A vinda do Verbo tem consequências e, a partir do momento em que o homem se apropria dele, está marcado pelo resto de sua vida.

Entretanto, para tentar responder à questão sobre a função da escrita, é imprescindível ir aos teóricos da literatura. Na perceptiva literária, Leyla Perrone-

³⁴¹ DURAS. *Escrever*, p. 26.

³⁴² DURAS. *Escrever*, p. 22.

³⁴³ LACAN. *O triunfo da religião*, p. 74.

³⁴⁴ LACAN. *O triunfo da religião*, p. 74.

Moysés demonstra a impossibilidade de a escrita revelar tudo, já que o significante nunca consegue recobrir o real de forma plena:

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.³⁴⁵

A partir de Marguerite Duras e Perrone-Moysés, considero ser possível pensar que, mesmo a escrita estando na ordem do impossível, escreve-se. Pois, se "escrever, não posso, ninguém pode", ainda assim se escreve, algumas vezes sob a égide do imperativo: "o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva"³⁴⁶. Mas, talvez, essa impossibilidade possa ser mais bem entendida com o auxílio de Barthes, quando ele afirma que a literatura se empenha na representação do real, apesar de o real não ser representável. E é justamente por essa razão, ou por essa impossibilidade, que "há uma história da literatura". Cito-o:

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha como a linguagem, que produz uma faina incessante, a literatura.³⁴⁷

A escrita, então, tem uma função, ainda que desempenhada de forma pouco satisfatória, apontando sempre para o que falta. Ou seja, existem escritores que afirmam escrever para não enlouquecer, outros para não se alcoolizarem de forma incurável, e alguns para cederem ao seu desejo de escrever. Isso quer dizer que, para alguns sujeitos, a escrita é essencial, é algo que transcende o simples ato de colocar palavras no papel. Diante desses depoimentos, será possível perguntar

³⁴⁵ PERRONE-MOYSÉS. *Flores da Escrivainha*, p. 104.

³⁴⁶ DURAS. *Escrever*, p. 21

³⁴⁷ BARTHES. *Aula*, p. 22.

se ela tem uma função de tratamento, uma função de mudança na posição subjetiva na vida daquele que escreve.

Sabe-se que a escrita foi fundamental na vida de Duras, permitindo-lhe separar-se de sua mãe: “Desde o começo, ela não compreendeu nada de meus livros. Era uma espécie de analfabeta em relação à literatura. Sem dúvida essa profissão que ela não aceitava foi a causa de nossa primeira separação”³⁴⁸. No entanto, penso que um dos pontos mais essenciais na vida da escritora, no que se refere ao ato de escrever, tenha sido o fato de a escrita ter funcionado como via de tratamento do gozo desenfreado frente ao álcool. Talvez pareça risível afirmar isso, pois Duras passou por diversas internações, quase perdeu a vida em algumas delas, entrou em coma e ficou desacordada por meses. Entretanto, era a escrita que sempre a amparava, e, após ter acordado do coma em uma dessas ocasiões, pediu a Yan que lhe desse o manuscrito do que seria publicado, mais tarde, como *La pluie d'été*, porque “Há uma sentença muito mal escrita que eu quero reescrever”³⁴⁹. Era como se Duras tivesse dormido uma noite e acordado no dia seguinte para retornar ao manuscrito.

Paulo de Andrade, em artigo sobre a função da escrita em Duras, lembra a seguinte passagem de *Escrever*:

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida.³⁵⁰

A partir desse trecho, Andrade desenvolve a idéia de como a escrita teve efeito paradoxal para a escritora, pois, ao mesmo tempo que a colocava em perigo, dava-lhe uma direção. Segundo Duras, “trata-se de um estado prático, achar-se perdido sem poder mais escrever... É aí que se bebe”³⁵¹. Para Andrade,

[...] se o álcool vem confirmar um estado já de perdição, devido à privação da escrita, não podemos entretanto afirmar que a

³⁴⁸ “Depuis le début, elle n'a rien compris à mes livres. C'était une sorte d'analphabète de la littérature. Sans doute ce métier qu'elle n'admettait pas est-il la cause de notre première séparation.” (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 582. Tradução nossa).

³⁴⁹ “There's a badly constructed sentence I wan to rewrite”. (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 371. Tradução nossa).

³⁵⁰ DURAS. *Escrever*, p. 48.

³⁵¹ DURAS. *Escrever*, p. 21.

“presença da escrita afastaria o álcool, evitaria o perder-se, pois – ela ainda dirá – “a partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que perder, aí é que se escreve”. A escrita surge, então, como possibilidade de travessia quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se – “o ponto mais hostil do horizonte” – que é também, em alguma medida, o ponto impossível da escrita.³⁵²

Para esse autor, a escrita facilitaria uma ultrapassagem de um estágio de perdição para outro de possibilidade. A escrita teria, dessa forma, duas facetas, a de perigo e a de possibilidade, caminhando juntas.

Parece-me que outra função da escrita, para Duras, era a de gravar no papel o que não podia ser pronunciado:

M.D. – É isso, a lepra e todo seu cortejo, a fome – eu soube, muito nova que a lepra provinha de uma mono alimentação – fome, o colonialismo, a perambulação dos leprosos nas florestas da cadeia do Elefante etc. Tornou-se todo um cenário, a lepra se tornou a luz, digamos, do cenário colonialista onde passei minha infância.

X.G – Sim.

M.D. – Acho que não havia mais nada além.

X.G. – Não, era isso.

M.D. – Sim, eu dizia que se você fizesse saltar esta ligação entre seu medo de cachorro e os... e os cachorros, isso se espalharia em você, e em coisas que você não pode imaginar.

[...]

M.D. – É uma palavra que eu mal podia pronunciar quando era pequena: “lepra”. Agora a escrevo. [...]³⁵³

Em outra ocasião, após a revolta de maio de 1968, a autora se sentia como se estivesse explorando uma região selvagem, mergulhada no caos, pensando, inclusive, em se mudar para outro país, mas, novamente, a escrita foi o que lhe deu suporte para continuar a vida. Segundo Adler,

Marguerite achou a desilusão do pós-68 muito difícil de enfrentar. Durante um ano foi a escuridão, mais tarde ela disse que sentia como se estivesse sufocando, que não conseguiria superar aquilo, que queria morrer. Novamente, a escrita a salvaria do vazio. “Quando eu comecei a escrever outra vez, eu escrevia sem uma rotina, contra Duras, porque eu não podia me suportar mais. Algumas vezes você tem que se arriscar, eu estou no escuro”, confessou em janeiro de 1970.³⁵⁴

³⁵² ANDRADE, Só os loucos escrevem completamente, In: *Letras & Letras*, Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, p. 121.

³⁵³ DURAS. *As boas falas*, p.150.

³⁵⁴ “Marguerite found the post- '68 disillusionment difficult to deal with. For a year it was the dark night; she later said that she felt she was suffocating, that she wouldn't get over it, she wanted to die. Writing would once again save her from the void. ‘When I began to write again, I wrote without a routine, against Duras, because I couldn't stand myself any more. Sometimes you have to take a

Lacan, ao comentar a obra de James Joyce, afirma que as “pessoas escrevem suas recordações de infância. Isso tem conseqüências. É a passagem de uma escrita para outra escrita”³⁵⁵. Considero interessante, neste momento, nos aproximarmos de suas reflexões sobre o escritor irlandês, para, com isso, pensarmos a função da escrita em Marguerite Duras. O que é essa “outra escrita” à qual Lacan se refere?

O psicanalista, ao discutir a função do nó borromeo e da escrita, afirma:

Uma escrita é, portanto, um saber que dá suporte ao pensamento. Para dizer a verdade, o nó bo muda completamente o sentido da escrita. Ele dá a tal escrita uma autonomia, ainda mais notável por haver uma outra escrita, aquela que resulta do que poderia ser chamado de uma precipitação do significante.³⁵⁶

Segundo Lacan, o significado não tem nada a ver com os ouvidos e, sim, com a leitura, com a leitura do que se ouve do significante, pois o significado é efeito do significante³⁵⁷. O que é escrito é sempre o impossível de escrever da relação sexual, impossível porque não há relação sexual, não há completude. O escrito é efeito do discurso, de um discurso científico, “a escrita do S, feita para conotar o lugar do significante, e do s com que se conota o lugar do significado – esta função de lugar só é criada pelo próprio discurso”³⁵⁸.

Entre S e s, há uma barra, e ela é o ponto onde se abre a oportunidade para que se produza o escrito, pois sem essa barra nada poderia ser explicado, da linguagem, pela linguística. Para Lacan, “[...] Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita”³⁵⁹.

Jésus Santiago, a partir do ensino da clínica do passe – que postula a redução do sintoma à letra que cifra o gozo do sujeito –, propõe, em texto publicado no *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental* n°8, uma articulação entre escrita e sintoma. Tomando a obra de Jean Genet como exemplo, o autor afirma:

risk, I'm in the dark', she confessed in January 1970". (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 275. Tradução nossa).

³⁵⁵ LACAN, *O seminário*, livro 23: o sinthoma, p.143.

³⁵⁶ LACAN, *O seminário*, livro 23: o sinthoma, p.140.

³⁵⁷ LACAN, *O seminário*, livro 20: o sinthoma, p.47.

³⁵⁸ LACAN, *O seminário*, livro 20: o sinthoma, p.47.

³⁵⁹ LACAN, *O seminário*, livro 20: o sinthoma, p. 49.

[...] a ficção ‘genetiana’ não assume um valor sublimatório, mas, sim, um valor de sintoma capaz de circunscrever as fronteiras de sua existência tanto quanto lhe permitir sustentá-las. Se, de um lado, ela instiga o seu gozo masoquista, de outro, ela o exorciza.³⁶⁰

Nessa perspectiva, segundo Santiago, a obra pode “tanto evidenciar a função de instrumento do sujeito de gozo do Outro, como mostrar os caminhos de seu evitamento”³⁶¹.

Já Ana Maria Clark, em *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, pergunta-se se o estilo em psicanálise, que é resultado da travessia do fantasma no final de uma análise, poderia ou não ser relacionado com o estilo na literatura. Para ela, o estilo “num sentido bastante estrito” seria o

[...] processo que comporta a verdade da travessia – a via mediante a qual a verdade mais oculta se manifesta. Em outros termos, (...) há depuração quando a escrita, ao abordar o gozo, ressalta um fracasso, sinaliza a perda do que está perdido, uma perda de gozo, enfim, e há depuração máxima, quando ela comporta uma travessia na escrita, travessia essa diferente da travessia do fantasma que ocorre no fim de uma análise.³⁶²

Apesar de Clark não fazer a correspondência entre a travessia da escrita literária e a travessia do fantasma que ocorre num tratamento analítico, ainda assim fico tentada a me perguntar se isso não seria possível. Para essa empreitada, evoco Badiou que, partindo da noção de *transposição*, de Mallarmé, afirma que “certas operações poéticas são formalmente idênticas a operações da cura analítica”³⁶³. Importante, neste momento, destacar que o significado da palavra francesa *cure* é diferente de *cura*, em português. No *Dicionário Houaiss*, *cura* significa:

1- MED restabelecimento da saúde (*a doença tem c.*); 2- MED método especial de tratamento (*fez c. de águas em Caxambu*); 3- fig. melhora, remédio, solução (ci); 4- p. ext. correção de um defeito ou problema de comportamento (*a c. de sua apatia foi demorada*).³⁶⁴

Já em francês, segundo o *Le Petit Robert de la langue française*, *cure* significa: “2- (XIII século) Tratamento médico com uma certa duração; método

³⁶⁰ SANTIAGO. *Colocar a psicanálise no cerne da política*, In Almanaque nº8, p. 12.

³⁶¹ SANTIAGO. *Colocar a psicanálise no cerne da política*, In Almanaque nº8, p. 12.

³⁶² CLARK. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, p. 78.

³⁶³ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: A psicanálise e seus discursos, p. 237.

³⁶⁴ HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 586.

terapêutico particular. è tratamento. (*Eu tenho dois tratamentos possíveis; eles têm o mesmo valor médico*) (Maurois). *Tratamento psicanalítico è análise*³⁶⁵

Portanto, ao utilizar a palavra *cura*, estarei me referindo a seu significado em francês, que se aproxima mais de *tratamento*, em português.

Se, para Lacan, a análise é a elevação da impotência ao impossível, se a cura analítica é a passagem de um estado de impotência para uma experiência do real, e conseqüentemente, do impossível; para Badiou, a transposição poética é “também uma passagem da impotência ao impossível, uma passagem, na língua”³⁶⁶. A idéia de Mallarmé de que “todo pensamento é uma vitória sobre a morte e que o poema não é um consolo, mas a chance de uma vitória” pode ser relacionada àquela sobre o que ocorre numa análise. Ou seja, a análise também é uma vitória, vitória sobre o desaparecimento. Cito Badiou:

[...] nem a poesia de Mallarmé, nem a cura psicanalítica são operações de redenção. E por que não são operações de redenção? Porque o desaparecimento é absoluto. Tanto para Mallarmé, quanto para a análise, não haverá 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 perdido. E é por isso que não é nem uma consolação, nem uma redenção.³⁶⁷

Mas há aí um problema: se o desaparecimento é absoluto, como fazer para obter uma vitória sobre ele? Como fazer surgir o impossível no lugar em que havia a impotência? A resposta de Mallarmé reside na noção de *transposição*, e, para entendê-la, deve-se levar em consideração três coisas: 1) contra a impotência, o pensamento exige um encontro fortuito ou um evento; 2) um evento pode desaparecer e, portanto, para conseguir uma vitória sobre esse desaparecimento inicial, é essencial um desaparecimento segundo, operação que ocorre no poema; 3) o resultado disso tudo é uma criação afirmativa, ou seja, *a transposição*.

O que tornaria possível a *transposição* é o fato de que todo desaparecimento deixa um rastro, um vestígio, e, para Mallarmé, “o trabalho poético é um trabalho sobre o 'quase' e a vitória sobre a perda é, de início, unicamente a

³⁶⁵ “2- (XIIIe) Traitement médical d'une certaine durée; méthode thérapeutique particulière. è traitement. (*je vois deux cures possibles; elles ont la même valeur médicale*) (Maurois). *Cure psychanalytique è analyse. Le Petit Robert de la langue française*”. (Versão eletrônica. Tradução nossa).

³⁶⁶ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p.237.

³⁶⁷ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p.240.

partir de vestígios³⁶⁸. Pode-se dizer, então, que essa lógica se assemelha à da psicanálise, pois “não se trata de modo algum de uma interpretação, trata-se de uma reorganização formal no âmbito da qual algo se repete: o próprio desaparecimento³⁶⁹. É o desaparecimento que se repete, não o objeto, por isso, o que nessa operação se obtém é o real.

O objeto não volta, o que volta é seu desaparecimento, sob a forma de desaparecimento dos vestígios. Podemos ver que a lógica de Mallarmé assemelha-se à lógica da análise: não se trata, em nenhuma das duas, de se fazer uma interpretação, mas de se fazer uma reorganização formal, no âmbito do que se repete, ou seja, do próprio desaparecimento. “Se realmente é o desaparecimento que se repete, vocês não terão o objeto, mas terão o seu real, na prova de repetição de seu desaparecimento³⁷⁰.”

Para Badiou, há uma capacidade criadora na própria repetição, pois não se trata aqui de uma repetição natural, sem nenhum poder criador, e sim de uma repetição formal, artificial. Portanto, para sustentar esse trabalho, são necessárias duas hipóteses: 1) que todo desaparecimento deixe um vestígio, e 2) que exista um quadro formal para uma repetição criadora. Assim, torna-se possível uma vitória sobre a perda, ou seja, uma vitória sobre a impotência. E uma vitória sobre a impotência é a experiência do real. Algo, então, é criado, como um “sujeito sobrenatural”, um “sujeito de pensamento”.

A partir disso, podemos afirmar, com o filósofo, que, se há um “sujeito de pensamento”, se há vitória sobre a perda, há algo ali que não está mais no tempo, não no tempo natural. Estamos, pois, diante de algo da ordem do eterno. A poesia sempre almejou criar na língua algo que fosse eterno. E, no caso da cura analítica, é possível estender-lhe essa ambição?

Arrisco-me a pensar que, por vezes, a escrita, um tipo especial de escrita, pode propiciar ao sujeito que escreve uma mudança de posição em sua vida pessoal. Dessa forma, proponho discutir, ao longo deste capítulo, se a escrita de Duras constitui uma transposição, tal como postula Badiou. Por vezes, parece-me que sim, que a escrita propiciou que se partisse da impotência em direção ao impossível, como ilustra o trecho a seguir: “Como falar disso, como descrever isso

³⁶⁸ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p. 241.

³⁶⁹ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p. 241.

³⁷⁰ BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, p. 241.

que eu conhecia e que ali estava, numa recusa quase trágica a passar ao escrito, como se fosse impossível. Em dez minutos, a partir da aproximação de duas palavras, o texto vinha³⁷¹. Para ela, o escrito já estava lá, "na noite"³⁷², previamente ao escritor, "externo a si, numa confusão de tempos"³⁷³. Além disso, segundo Duras, o trabalho da escrita é braçal, muscular, exigindo rapidez e destreza:

Temos diante de nós uma massa entre a vida e a morte numa situação de dependência em relação a nós. Muitas vezes tive esse sentimento de confrontação *entre o que já estava ali e o que viria ser em lugar daquilo*³⁷⁴. 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 de nós que escreve, que está sempre nas alturas do pensamento, sempre ameaçando desmaiar, dissolver-se nos limbos do relato vindouro, que jamais descerá ao nível da escritura, que rejeita tarefas. O sentimento de que por vezes essa parte que não escreve adormece e com isso, justamente, se entrega, e que ela transborda inteira no escrito vulgar que há de ser o livro. Mas entre os dois estados há muitos estados intermediários mais ou menos felizes. Às vezes, não há dúvida, trata-se de felicidade. Escrevendo *O amante* eu tinha a sensação de *descobrir*: já estava ali antes de mim, antes de tudo, ficaria ali onde estava depois que eu tivesse acreditado que era de outra forma, que era meu, que estava ali para mim. Era quase isso, aquilo se transformava em escritura com uma facilidade que lembrava a palavra da embriaguez alcoólica, que nos parece sempre inteligível, simples. Depois, subitamente, a resistência. Parece que estamos numa armadura, nada mais se transmite de si para si, de si para o outro. Como falar disso, como descrever isso que eu conhecia e que ali estava, numa recusa quase trágica a passar ao escrito, como se fosse impossível. Em dez minutos, a partir da aproximação de duas palavras, o texto vinha.³⁷⁵

Trata-se de uma operação que envolve todo o corpo e seus músculos, para que a massa possa ser dobrada e transformada em outra coisa. É necessário rapidez, pois a coisa que não se escreve pode desmaiar, dissolver-se nos limbos do relato vindouro e, com isso, não se tornar escritura. O trabalho é duro, oferece resistência, como se fosse uma armadura, mas talvez a saída seja justamente pela impossibilidade, pois é ela que permite que o escrito apareça.

Acresce que, é preciso admitir que a escrita pode ter duas facetas: aquela que propõe ser cura, através da operação de transposição, e aquela que funciona como *pharmakon*. A noção de *phármakon* foi desenvolvida por Jacques Derrida, em

³⁷¹ DURAS. *A vida material*, p. 28.

³⁷² DURAS. *A vida material*, p. 27.

³⁷³ DURAS. *A vida material*, p. 27.

³⁷⁴ Itálico nosso.

³⁷⁵ DURAS. *A vida material*, p. 27.

A *farmácia de Platão*, em que o filósofo sublinha como esse vocábulo é ambíguo, significando, ao mesmo tempo, remédio e veneno. Nesse texto, Derrida faz referência ao *Fedro*, de Platão, de onde extrai a afirmação a respeito da escrita: “Eis aqui, oh, Rei”, diz Theuth, “um conhecimento (*máthema*) que terá por efeito tornar os egípcios mais instruídos (*sophoterous*) e mais aptos para se lembrar (*mnemenikotérous*): memória (*mnéme*) e instrução (*sophia*) encontraram seu remédio (*phármakon*)”³⁷⁶. Derrida afirma que a intenção declarada de Theuth “faz girar a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador de seus pólos”³⁷⁷, ou seja, o remédio que cura. No entanto, mais adiante em seu texto, ele cita a réplica do rei, que põe em xeque a eficácia do *phármakon* e desvela-lhe a outra face, a de agravar o mal, ao invés de remediá-lo. Segundo Derrida:

[...] a resposta real significa que Theuth, por astúcia e/ou ingenuidade, exibiu o reverso do verdadeiro efeito da escritura. Para fazer valer sua invenção, Theuth teria, assim, des-naturado o *phármakon*, dito o contrário (*tounantíon*) daquilo que a escritura é capaz. Ele fez um veneno passar por remédio.³⁷⁸

Quanto a essa questão, Ram Mandil pontua:

O ponto de interesse é que a escrita é apresentada por uma palavra que guarda sentidos antitéticos, como se ela própria fosse o resultado de um enlace de aspectos contraditórios. Se a escrita está no nível do *phármakon*, é preciso, antes de tudo, localizar seu lugar no campo da linguagem. O diálogo em *Fedro* vai no sentido de tomar a escrita como criação do deus-filho, subordinada ao poder da fala. Por ser algo acrescido ao campo da linguagem, a escrita não teria virtude própria. É, no máximo, um suplemento à fala, sem realidade exterior correspondente. Remédio apenas para os signos exteriores da memória, a escrita se torna um veneno para a verdadeira memória, a memória viva e conhecedora do *logos*.³⁷⁹

É interessante referir-se também a Ricoeur, quando esse autor comenta a dupla face da escrita: veneno/remédio. Retomando a resposta do rei diante da oferta do deus, o filósofo afirma:

De fato, essa arte produzirá o esquecimento na alma daqueles que a tiverem aprendido, porque cessarão de exercer sua memória (*mnemes*): com efeito, depositando sua confiança no escrito

³⁷⁶ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 44.

³⁷⁷ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 44.

³⁷⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 45.

³⁷⁹ MANDIL. *Os efeitos da letra*, p. 167.

(*graphes*), será a partir de fora, graças a impressões do exterior (*tupon*), e não a partir de dentro, graças a si mesmos, que praticarão a rememoração (*anamimneskomenous*); não é, portanto, da memória, mas da rememoração (*hupomneseos*) que tu encontres o remédio (*phármakon*). Os verbos e substantivos que gravitam em torno da memória são importantes e diferentes: a oferta do deus é a oferta de uma capacidade indivisa — a de ser “capaz de recordar”. Mas aquilo a que o rei contrapõe o pretendo remédio é na verdade a reminiscência (*ana-*). E o que ele assume sob os traços de um remédio não é a memória, mas uma *hupomnesis*, uma *memória sobressalente*; a saber, uma técnica que oferece algo ‘certo’ (*saphes*) e algo “sólido” a esses ingênuos que crêem “serem os discursos escritos (*logus gegrammenous*) algo mais que um meio de recordar (*hupomnesai*), àquele que já os conhece, as coisas tratadas nesse escrito”. Trata-se aqui, realmente, de memória sobressalente (proponho dizer de memorização).³⁸⁰

5.3 *Escrever*

O livro em que Marguerite Duras discorreu mais extensamente sobre o ato da escrita foi *Escrever*. Ela começa seu texto falando de uma casa situada em Neauphle-le-Château. E, já de início, é possível perguntar pelo motivo que a fez começar seu relato dessa maneira. “Casa” significa tanto o edifício de formato e tamanho variados, construído, de maneira geral, de tijolos e cimento, quanto o conjunto de membros de uma família ou lar. Pode-se dizer, também, que nossa casa é nosso corpo, onde o ser habita, e presumo não ser sem razão que Duras afirma: “Não se pode escrever sem a força do corpo”³⁸¹. Ou, ainda: “A escrita é isto. É o fluxo do escrito que passa através do corpo de vocês. Atravessa. Daí partimos para falar dessas emoções difíceis de dizer, tão estranhas e que, todavia, de repente se apoderam de vocês”³⁸².

Segundo Lúcia Castello Branco, a casa, em *Escrever*, é figura paradoxal, uma vez que traz consigo tanto o direito quanto o avesso, ao mesmo tempo em que dá limites, retira-os, pois é:

[...] figura da solidão essencial da escrita, mas não só. Espécie de continente da escrita – margem, borda, moldura, contenção – a casa é também o seu conteúdo, aquilo que a escrita comporta e contém. Mas não só. Porque a casa é também as paredes da casa – onde, “à

³⁸⁰ RICOEUR. *A memória, a história e o esquecimento*, p. 152.

³⁸¹ DURAS. *Escrever*, p. 22.

³⁸² DURAS. *Escrever*, p. 72.

nossa volta, tudo escreve” – mas também a casa sem paredes, onde é possível perder-se.³⁸³

Nessa casa, Duras encontrou a solidão necessária para escrever livros diferentes daqueles que havia escrito anteriormente. Cito-a:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro de casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém. Lá escrevi *Le ravisement de Lol V. Stein* e *Le vice-consul*. E outros depois desses. Compreendi que eu era uma pessoa sozinha com minha escrita, sozinha e muito distante de tudo. Isso durou dez anos, talvez, não sei mais, raramente contei o tempo que passei escrevendo e qualquer outro tempo. Contei o tempo que passei esperando por Robert Antelme e Marie-Louise, sua jovem irmã. Depois, não contei mais nada.³⁸⁴

Para a escritora, tudo escrevia quando estava lá, a "escrita estava por todo lado. E quando via os amigos, às vezes mal os reconhecia"³⁸⁵, pois aquela era "a casa da escrita"³⁸⁶. Casa misturada à solidão e à angústia. A solidão era necessária, mas, paradoxalmente, também queria dizer: "ou a morte, ou o livro. Mas antes de tudo quer dizer álcool"³⁸⁷. Foi naquela casa que escreveu sobre Lola Valérie Stein, personagem-espelho, duplo de si mesma e de suas outras personagens:

Não é refletindo, veja bem. De fato, Lol V. Stein é incapaz de refletir; ela deixou de viver antes da reflexão. Talvez seja por isso que ela me é tão cara, enfim, tão próxima, eu não sei... A reflexão é um tempo que eu acho... duvidoso, que me entedia. E, se você pegar meus personagens, todos eles são... todos eles precedem esse tempo, enfim, os personagens que eu amo, que eu amo profundamente.³⁸⁸

³⁸³ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 29.

³⁸⁴ DURAS. *Escrever*, p. 13.

³⁸⁵ DURAS. *Escrever*, p. 22.

³⁸⁶ DURAS. *Escrever*, p. 16.

³⁸⁷ DURAS. *Escrever*, p. 18.

³⁸⁸ "Ce n'est pas en réfléchissant, voyez-vous. Oui, elle est incapable de réfléchir, Lol V. Stein; elle s'est arrêtée de vivre avant la réflexion. C'est peut-être ça qui fait qu'elle m'est tellement chère, enfin, tellement proche, je ne sais pas... La réflexion est un temps que je trouve... douteux, qui

Em entrevista a Michelle Porte, Duras revelou que, para escrever, era necessário entrar em um estado de total desconcentração e permitir que as coisas lhe viessem de fora:

É sem dúvida o estado que eu tento alcançar quando eu escrevo; um estado de escuta extremamente intenso, mas do exterior. [...] quando eu escrevo, tenho o sentimento de estar em uma desconcentração extrema, eu não me possuo mais, eu sou como uma peneira, minha cabeça está cheia de furos.³⁸⁹

Nesse trecho, pode-se perceber a alusão a uma certa porosidade, como se o exterior e o interior se fundissem e se tornassem a mesma coisa. Há uma invasão do fora no dentro, o que faz lembrar *Barragem contra o pacífico*. Em uma passagem desse livro, o mar invadia as terras da mãe e cobria suas plantações de água e areia, de forma que terra, planta e água se tornassem a mesma coisa.

Mas a maré de julho subiu, tomou-os de assalto e inundou a colheita. Pensando ter sido apenas vítima de uma maré particularmente forte, e apesar das pessoas da planície que tentavam dissuadi-la, no ano seguinte a mãe recomeçou. O mar subiu de novo. Então teve que admitir a realidade: sua concessão era incultivável. Anualmente, era invadida pelo mar.³⁹⁰

Não era sem razão que Duras sentia medo do mar. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, ela explica:

Eu sempre estive à beira do mar em meus livros, eu pensava em tudo isso na hora. Eu sempre tive questões com o mar, desde muito cedo em minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra da *Barragem Contra o Pacífico*, que o mar invadiu por inteiro, e nós ficamos arruinados. O mar me dá muito medo, é a coisa do mundo que me faz mais medo... Meus pesadelos, meus sonhos aterrorizantes estão sempre ligados à maré, à invasão pela água.³⁹¹

m'ennuie. Et si vous prenez mes personnages, ils sont tous, ils précèdent tous ce temps-là, enfin les personnages que j'aime, que j'aime profondément." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 98. Tradução nossa).

³⁸⁹ "C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur. [...] quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 98. Tradução nossa).

³⁹⁰ DURAS. *Barragem contra o pacífico*, p. 22.

³⁹¹ "J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 84. Tradução nossa).

O mar é alguma coisa difusa, quase sem limites, porque mesmo o litoral, com sua barreira de areia, é composto de dois elementos: água e areia. Não há um muro ou divisória precisa que indique uma fronteira, não é possível afirmar onde começa a água e termina a areia. O mar engole e, por vezes, faz o sujeito perder o chão graças à sua fundura. Lol V. Stein, personagem fluida, sempre esteve perto do mar: "É sempre à beira do mar que ela está, e há muito tempo eu vi as cidades muito brancas, desse jeito, esbranquiçadas por causa do sol, um pouco como se o sal estivesse acima, sobre as rotas e os lugares por onde Lola Valérie Stein se desloca"³⁹².

Acerca da porosidade, percebe-se que não é apenas em relação ao pensamento que há porosidade, mas também em relação às personagens que Duras criou:

Todas as mulheres de meus livros habitaram essa casa, todas. Apenas as mulheres habitam os espaços, não os homens. Essa casa foi habitada por Lol V. Stein, por Anne-Marie Stretter, por Isabelle Granger, por Nathalie Granger, mas também por todos os tipos de mulheres; algumas vezes em que entro nessa casa tenho esse sentimento, assim... de uma profusão de mulheres. Ela foi habitada por mim, da mesma maneira, completamente. Penso que este é o lugar do mundo no qual eu mais habitei. E quando falo das outras mulheres, penso que essas outras mulheres me contêm também; é como se elas e eu, nós fossemos dotadas dessa porosidade. A duração na qual elas estão imersas é a duração de antes da palavra, antes do homem.³⁹³

Para Sophie Marret, habitar a casa de Neauphle foi, para Duras, uma tentativa de restaurar uma imagem de corpo que lhe faltava. Segundo a psicanalista, "suas asserções sobre esse assunto carregam a marca de uma desamarração do imaginário naquilo que ele incorporou como sendo o ser do sujeito, identificado ao nada (o que, segundo Marguerite Duras, caracteriza os loucos), no furo da

³⁹² "c'est toujours au bord de la mer qu'elle est, et très longtemps j'ai vu des villes très blanches, comme ça, blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus, sur les routes et les lieux où se déplace Lola Valérie Stein." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 84. Tradução nossa).

³⁹³ "Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n'y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter, par Isabelle Granger, par Nathalie Granger, mais aussi par toutes sortes de femmes; quelquefois quand j'y entre j'ai le sentiment, comme ça... d'un foisonnement de femmes. Elle a été habitée par moi, aussi, complètement. Je pense que c'est le lieu du monde que j'ai plus habité. Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. La durée dans laquelle elles baignent, c'est la durée d'avant la parole, d'avant l'homme." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 1. Tradução nossa).

peneira."³⁹⁴ Marret afirma que a escrita de *O deslumbramento* foi um momento de torção na vida de Duras, pois, após o lançamento do romance, a escritora terminou o relacionamento com o companheiro do momento, Gérard Jarlot, com quem tinha uma relação amorosa conturbada e, com frequência, regada a muito álcool. Apesar de o livro "ter sido finalizado ao término de seu primeiro tratamento de desintoxicação"³⁹⁵, depois de lançado, Duras caiu em uma obscuridade cristalizada pela angústia da solidão. Segundo a psicanalista, "Marguerite parece ter sentido a escrita de Lol V. Stein como uma viragem obscura que a conduziu para além do sentido e a fez temer a loucura"³⁹⁶, o que pode ser verificado pela conversa da escritora com Michelle Porte: "Normalmente, quando escrevo um livro, sei mais ou menos o que fiz, sou um pouco o próprio leitor... mas não neste caso. Quando escrevi Lol V. Stein, isso me escapou totalmente"³⁹⁷.

Importante recordar que a escrita de Duras mudou³⁹⁸ a partir de *Moderato Cantabile* (escrito em 1958), livro que precede *O deslumbramento*. No período entre a escrita desses dois livros, alguns fatos importantes aconteciam na vida da escritora, como a já citada história de amor devastadora que vivia com Jarlot, a morte de sua mãe e a privação da herança materna. Como ela mesma já havia afirmado, a escrita possibilitou a sua separação de sua mãe, e depois, com a morte real da última, a escrita de Duras ficou, de certa forma, liberada em direção ao que ela chamava de "sinceridade".

No entanto, essa liberação não foi feita sem riscos. Escrever *O deslumbramento* foi arriscado para Duras, chegando a causar-lhe medo: "Enquanto o escrevia, tive um momento... um momento de medo. Eu gritei. Acho que alguma coisa foi ultrapassada ali, mas que me escapou, porque nós podemos ultrapassar nossos limites sem que isso seja percebido de forma consciente, pode ser um limiar

³⁹⁴ "Ses assertions à ce sujet portent la trace d'un dénouage de l'imaginaire en ce qu'il emporta avec lui l'être du sujet, identifié au rien (qui, selon Marguerite Duras, caractérise les fous) au trou de la passoire." (MARRET. *Quarto*, n 97, 29. Tradução nossa).

³⁹⁵ "fut achevé à l'issue de sa première cure de désintoxication." (MARRET. *Quarto*, n 9, 29. Tradução nossa).

³⁹⁶ "Marguerite Duras semble avoir perçu l'écriture de *Lol V. Stein* comme un obscur tournant qui la conduisit au-delà du sens et lui fit craindre la folie." (MARRET. *Quarto*, n 97, 29. Tradução nossa).

³⁹⁷ "D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur...là non. Quand j'ai fait *Lol V. Stein* ça m'a totalement échappé." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 100. Tradução nossa).

³⁹⁸ DURAS. *Boas falas*, p. 45.

de opacidade"³⁹⁹. Sophie Marret aposta que a escrita de *O deslumbramento* foi uma experiência de desposseção do eu, uma experiência radical de estranhamento de Duras consigo mesma⁴⁰⁰:

Eu caí na opacidade maior depois: foi isso que me fez gritar, me lembro disso, jamais me havia acontecido antes. Eu estava escrevendo e, de repente, me ouvi gritando, porque eu estava com medo. Não sei bem do que tinha medo. Era um medo... aprendido também, um medo de perder a cabeça.⁴⁰¹

A psicanalista afirma ainda que, apesar de o ato da escrita produzir um apaziguamento, Duras também sentia que era colocada em risco e, por isso, sua ingestão de álcool se tornava tão alta. Talvez pudéssemos dizer que, naquele momento, a face mais evidente do ato de escrever fosse a de *pharmakon*, de droga que intoxica.

Por outro lado, se a escrita foi, por vezes, tão avassaladora, foi ela também que permitiu dar a Duras um nome próprio, e *O deslumbramento* foi justamente o livro que lhe propiciou essa ultrapassagem. A partir da escrita desse livro, foi possível, para Duras, chegar ao que chamava de "despovoamento", estado em que ficava permeável para ser, de certa forma, invadida pelas vozes exteriores⁴⁰². Esse estado lhe garantia a sensação de uma ausência radical de si mesma, experiência de corte da imagem de seu corpo, que a transformava em uma casca vazia. Em relação a esse sentimento, o de ser uma casca oca, pode-se verificá-lo na confidência que Duras fez a Yan, em janeiro de 1983: "Quando eu morrer, quase não será uma morte, uma vez que o que mais me define já terá ido embora. Apenas o corpo será deixado para morrer"⁴⁰³.

Após o lançamento de *O amante*, Duras apenas se aludia a si mesma na terceira pessoa, como se fosse alguém tão genial que devesse ser referido dessa forma. Entretanto, depois da adaptação de *La maladie de la mort* para o teatro, ela

³⁹⁹ "Tandis que je l'écrivais, j'ai eu un moment... un moment de peur. J'ai crié. Je pense que quelque chose a été franchi, là, mais qui m'a échappé, parce qu'on peut franchir des seuils et que ça ne se traduit pas dans la conscience claire, peut-être un seuil d'opacité." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 102. Tradução nossa).

⁴⁰⁰ MARRET. *Quarto*, n 97, 29.

⁴⁰¹ "Je suis tombée dans l'opacité plus grande après: c'est ça qui m'a fait crier, je me souviens de ça, ça ne m'était jamais arrivé avant. J'écrivais, et tout d'un coup, j'ai entendu que je criais, parce que j'avais peur. Je ne sais pas très bien de quoi j'avais peur. C'était une peur... apprise aussi, une peur de perdre la tête." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 102. Tradução nossa).

⁴⁰² CETON. *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 46.

⁴⁰³ "When I die, it will hardly be a death since most of what defines me will already have gone. Only the body will be left to die". (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p.343. Tradução nossa).

afirmou: "Eu estava esburacada por dentro, tinha me tornado o oposto de uma escritora. Não era o livro. Era a traição ao livro, eu tinha perdido a confiança em mim, estava perdida"⁴⁰⁴. Novamente, se, por um lado, a escrita era sentida como apaziguamento, por outro, trazia-lhe o sentimento de um risco imenso, como se o livro fosse a morte do autor pela escrita. Ainda assim é necessário apostar que, após *o Deslumbramento*, esse efeito paradoxal de a escrita ser, ao mesmo tempo, fonte de apaziguamento e de perigo, proporcionou a Duras uma ultrapassagem.

A narrativa, em Duras, sempre foi, de certa forma, pseudo-autobiográfica, e é possível considerar *O deslumbramento* como sendo a história da própria inexistência de Duras. Entretanto, essa escrita revela também uma confrontação com a falta de um significante e evoca as estratégias da escritora em direção à recuperação da imagem roubada⁴⁰⁵. A passagem seguinte, extraída desse livro, mostra Lol – personagem espelho de Duras – às voltas com a "palavra-buraco" e revela os efeitos da carência fundamental do S1⁴⁰⁶. Cito Duras:

O que teria ocorrido? Lol não vai longe no desconhecido sobre o qual se abre aquele instante. Não dispõe nem mesmo de uma lembrança imaginária, não tem idéia alguma desse desconhecido. Mas o que ela acredita é que devia penetrar nele, 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. Gosto de acreditar, como gosto dela, que se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? No bricabraque de algumas aventuras paralelas à de Lol V. Stein, esmagadas na origem, pisadas, e massacres, ah como os há! quantos inacabamentos sangrentos ao longo dos horizontes, amontoados, e entre eles essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você a uma volta da

⁴⁰⁴ "I was hollow inside, I had become the opposite of a writer. It wasn't the book. It was a betrayal of the book, I'd lost faith in myself, I was lost." (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p.352. Tradução nossa).

⁴⁰⁵ MARRET. *Quarto*, n 97, 29.

⁴⁰⁶ Para Lacan, o S1 é o significante mestre, único, o traço unário. É o significante primeiro e exterior à cadeia significante.

linguagem, desafia-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein.⁴⁰⁷

De acordo com Marret, a carência da palavra que funda a identidade resulta, para a escritora, em uma redução do corpo ao buraco da carne. Em outros de seus livros, como *O amante*, a glorificação das heroínas, no que existe de mais sórdido em sua história, é a tentativa de reconstruir a imagem faltante, vista como faltante nela mesma, para sanar uma falta originária de identidade. O ato da escrita, para Duras, era o que a tornava alguém no mundo, dando-lhe mesmo um nome:

Que a escrita tenha sido a ultrapassagem do plano da imagem para a busca daquilo que a funda ou a reconstituição da mesma (podendo os dois movimentos coexistirem), ela não constituiu, no entanto, o assassinato do autor. Sob tal perspectiva, a escrita parece ter participado do arrebatamento da imagem por seu próprio corpo, embora tenha a função de suprir uma carência fundamental concernente à representação de si.⁴⁰⁸

Importante lembrar que Duras se queixava da falta de história que lhe garantisse uma representação de sujeito: "A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém"⁴⁰⁹. Nesse trecho, é possível supor que, diante da fragilidade das identificações imaginárias, houvesse uma tendência de seu corpo para se soltar.

Miller menciona um momento anterior ao estágio do espelho, em que a criança é o objeto *a*, como se o gozo estivesse livre da concentração da imagem do corpo próprio⁴¹⁰. A preeminência do corpo próprio se introduz em um segundo tempo, em relação à castração, enquanto o objeto *a* situa-se entre a castração e a imagem do corpo: "A imagem não se sustenta sem uma carga libidinal, ele revela, mas deve ser sempre regularizada"⁴¹¹. Em outras palavras, o que sustenta a imagem do corpo e do corpo próprio é o Nome do Pai. Por consequência, se isso

⁴⁰⁷ DURAS. *O deslumbramento*, p.35.

⁴⁰⁸ "Que l'écriture fût franchissement du plan de l'image à la recherche de ce qui la fonde ou reconstruction de celle-ci (les deux mouvements pouvant coexister), elle n'en constitua pas moins un meurtre de l'auteur. À cet égard, l'écriture semble avoir participé du ravissement de l'image de son propre corps, bien qu'ayant la fonction de suppléer à une carence fondamentale concernant la représentation de soi." (MARRET. *Quarto*, n 97, 30. Tradução nossa).

⁴⁰⁹ DURAS. *O amante*, p. 10.

⁴¹⁰ MILLER, *apud* Marret em *Quarto*, p. 30.

⁴¹¹ "l'image ne se soutien pas sans une charge libidinale, révèle-t-il, mais qui doit être toujours régularisée". (MILLER citado por MARRET. *Quarto*, p. 30. Tradução nossa).

falta, a libido pode se soltar da imagem do corpo e se evadir. Marret, sobre esse ponto, citando Miller, afirma que

O arrebatamento se revela radical quando *i(a)* e *a* se encontram confundidos. O que arrebatou Lol [...] é o seu ser mesmo – “por de trás do vazio, não há nada” –, o que a deixa sem lugar no desejo do Outro. No que concerne Lol V. Stein, o ser do sujeito se encontra “lá, para onde se deslocou *i(a)*, quer dizer, na outra mulher”. Essa última levou o objeto que a “persegue e que a conquista”, para retomar os termos de J.-Alain Miller, e que lhe vem do exterior sob a forma do olhar. É no lugar onde se encarna o olhar, que ela procura existir, através de uma outra, como mulher.⁴¹²

Entretanto, se essas considerações podem, de alguma maneira, esclarecer algo acerca da personagem Lol V. Stein, o mesmo não pode ser dito, de maneira tão linear, a respeito de Marguerite Duras. Fundamental atentar que estamos diante de uma outra instância – o do registro literário –, e, por mais que a escritora afirme identificar-se com sua personagem, qualquer interpretação que extrapole o texto literário em direção a uma psicanálise de seu autor parece arriscada e sem grande serventia para a literatura.

Em relação ao “se fazer existir através do outro”, interessante voltar ao *O deslumbramento* e recordar o momento do baile, em que Lol, escondida atrás das plantas, fascinada e sem palavras, vê seu noivo dançar com Anne-Marie Stretter, que era mãe de duas filhas. A cena se conclui quando a mãe de Lol entra no salão, procurando-a, e o casal sai da sala. Nesse momento, Lol grita e desmaia. Importante pontuar que, se Stretter entra no baile como mãe, é como mulher que sai; já Lol entra como mulher e sai dali pelas mãos de sua mãe.

Alguns anos após o baile e sua doença, Lol se casa por conveniência e vai morar em outra cidade, retornando dez anos depois à S. Thala. Ela monta, no momento de seu retorno, juntamente com Jacques Hold, a cena do *ser-a-três*, fazendo surgir o olhar como objeto puro, objeto de angústia entre Tatiana e Hold. Nesse trecho da história, por meio desse gesto, promove-se também a derrocada da

⁴¹² “le ravissement s'avère radical lorsque *i(a)* et *a* se trouvent confondus. Ce qui est ravi à Lol V. Stein [...] c'est sont être même – 'derrière la vacuité, il (conferir no original) n'y a rien ' – ce qui la laisse insituable dans le désir de l'Autre. En ce qui concerne Lol V. Stein, l'être du sujet se retrouve 'là où s'est déplacé *i(a)*, c'est-à-dire dans l'autre femme'. Celle-ci a emporté l'objet qui la 'persécute' et qui la 'passionne', pour reprendre les termes de J.-A. Miller et qui lui revient de l'extérieur sous l'espèce du regard. C'est à l'endroit où s'incarne le regard qu'elle cherche à se faire exister, à travers une autre, comme femme.” (MILLER citado por MARRET. *Quarto*, p. 30. Tradução nossa).

imagem narcísica dos amantes. "Ela restitui também o objeto, a carga libidinal, em vez do envelope do corpo"⁴¹³.

Marret cita uma passagem de *Escrever* relacionada à morte de uma mosca. Nessa passagem, segundo ela, pode-se constatar, em Marguerite Duras, uma evanescência da imagem do corpo, ou, se o quisermos, de seu envelope:

Vou adorar contar a história que contei pela primeira vez a Michelle Porte, que tinha feito um filme sobre mim. Àquela altura da história, eu me achava naquilo que se chama a "despensa" na "casa pequena", que se comunica com a casa grande. Estava sozinha. Esperava por Michelle Porte naquela despensa. Muitas vezes fico assim sozinha em lugares calmos e vazios. Por longo tempo. E foi no interior desse silêncio, naquele dia, que de repente vi e ouvi, rente à parede, bem perto de mim, os últimos minutos da vida de uma mosca comum.⁴¹⁴

Essa desconcertante passagem prolonga-se por mais cinco páginas e descreve a lenta agonia daquela mosca assim como a total atenção da escritora ao fato, levando-a a anotar, inclusive, a hora exata da morte do inseto. Em um primeiro momento, há a impressão de que aquele foi um texto enxertado na narrativa, que, até aquele momento, centrava-se na relação da escritora com a escrita. Contudo, em *Le lieux de Marguerite Duras*, pode-se entender o que de fato se passou com Duras durante aquele acontecimento:

Recentemente, me aconteceu uma coisa estranha. Eu estava só em casa. Eu tinha acabado de lavar roupa na pequena cozinha que fica ali no fundo, perto do quarto da menina, estava muito silencioso, era o início do outono, era noite, e apareceu uma mosca enorme. Ela se debateu muito tempo no abajur e, em um dado momento, ela morreu, ela caiu morta, e eu me lembro de ter anotado a hora de sua morte, deviam ser 5 horas e 55. Eu já estava no cinema, estava em um filme; talvez fosse a história da mosca, ou a minha história escutando a mosca, não sei, mas eu estava em algum outro lugar, estando ali. Veja bem, isso já estava transportado para alhures. Dizem sublimado, acho, os outros.⁴¹⁵

⁴¹³ "Elle restitue aussi l'objet, la charge libidinale, au lieu de l'enveloppe du corps." (MARRET. *Quarto*, n 97, 31. Tradução nossa).

⁴¹⁴ DURAS. *Escrever*, p. 35.

⁴¹⁵ "Dernièrement, il m'est arrivé une chose bizarre. J'étais seule dans la maison. Je venais de laver du linge, dans la petite cuisine qui est au bout là-bas, vers la chambre de la petit fille, c'était très silencieux, c'était au débout de l'automne, vers le soir, et il est arrivé une grosse mouche. Elle a tourbillonné longtemps dans l'abat-jour et à un moment donné elle est morte, elle est tombée, morte, et je me souviens avoir noté l'heure de sa morte, il devait être 5 heures 55. J'étais déjà dans le cinéma, j'étais dans un film; c'était peut-être l'histoire de la mouche ou mon histoire écoutant la mouche, je ne sais pas, mais j'étais quelque part ailleurs en étant là. C'était déjà transporté quelque part ailleurs voyez. On dit sublimé, je crois, les autres." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 36. Tradução nossa).

No livro *Escrever*, que se constrói a partir de um depoimento da autora e não como obra de ficção, o que importa é a mistura entre Duras e a mosca, pois não se sabe qual é a história contada: é a história de Duras, ou a da morte da mosca? Para Marret, "A imagem da mosca parece roubar sua própria imagem, por lhe revelar apenas um vazio, uma ausência radical de si mesma. [...] Dessa falta de fixação especular resultou previsivelmente certa forma de errância"⁴¹⁶.

A partir da leitura da biografia de Marguerite Duras escrita por Laure Adler, sabe-se que a escritora, por diversos períodos de sua vida, tinha o hábito de caminhar a esmo, como se procurasse um lugar para se fixar, como se o lugar onde estivesse não fosse aquele a que pertencesse. Em *A vida material*, essa sensação de não pertencer a um lugar fica clara: "Jamais estive onde estaria à vontade, sempre estive a reboque, em busca de um lugar, de um emprego do tempo, jamais me encontrei onde queria estar, exceto talvez em Neauphle, durante certos verões, numa certa tristeza feliz"⁴¹⁷.

Apesar de também querer fazer seus passeios sem rumo por meio da escrita, Duras sabia que aquilo era impossível. Cito-a, em "A auto-estrada da palavra":

Nesta espécie de livro, que não é livro, eu gostaria de falar de tudo e de nada como todo dia, no decorrer de um dia como qualquer outro, banal. Tomar a grande auto-estrada, a via geral da palavra, não me deter sobre nada em particular. É impossível fazê-lo, sair do sentido, ir a parte alguma, limitar-se a falar sem partir de um ponto determinado de conhecimento ou ignorância e chegar ao acaso, no atropelo das palavras. Não se pode. Não se pode ao mesmo tempo saber e não saber. Portanto, este livro, que eu gostaria que fosse como uma auto-estrada em questão, que deveria ir a toda parte ao mesmo tempo, ficará sendo um livro que quer ir a toda parte e só vai a um único lugar de cada vez e que voltará e que partirá novamente, como todo mundo, como todos os livros, a não ser que se cale, mas isso é coisa que não se escreve.⁴¹⁸

Embora almejasse uma escrita "sem destino", Duras sabia que, para escrever, seria necessário uma "certa formalização" ou, talvez, que alguma coisa se perdesse, quando transformasse o impossível em palavra. No entanto, considero

⁴¹⁶ "l'image de la mouche semble lui dérober la sienne propre, pour ne dévoiler qu'un vide, une absence radicale à elle-même. [...] De ce manque de fixation spéculaire résulte vraisemblablement une certaine forme d'errance." (MARRET. *Quarto*, n 97, 31. Tradução nossa).

⁴¹⁷ DURAS. *A vida material*, p. 9.

⁴¹⁸ DURAS. *A vida material*, p. 13.

que Marguerite Duras procurava, com sua escrita, tocar o indizível do real ou, como aposta Barthes, demonstrá-lo.

Talvez tenha havido, de fato, um primeiro momento de báscula na vida de Duras, em que é possível articular a experiência de despossessão, durante a escrita, com o fenômeno do ravisement⁴¹⁹: "Eu tenho medo de mim desde a puberdade"⁴²⁰. A autora identifica esse momento com o aparecimento de sua menstruação. Nesse episódio, conta que ficou por um mês menstruada e que frequentemente se banhava, mas as regras não iam embora. Nesse período também sonhava frequentemente com a morte e desejava matar todo mundo, mas, apesar de sua angústia, não ousou contar nada para sua mãe. Talvez tenha sido um tempo em que tenha se aproximado muito da loucura. Sobre isso, confidenciou a Pierre Dumayet:

Desde sempre, o grande medo é isto [...]. Aos doze anos, acreditei que eu ficaria louca. À noite, eu fazia discursos mortíferos que não podia parar. Desejava a morte de minha mãe, etc. Era habitada por uma força assassina. Sofria disso o dia todo. Sentia-me culpada.⁴²¹

Esses instintos assassinos foram postos em ato, no período em que a família mudou-se para a concessão⁴²². Como a mãe estava ocupada demais, deixava os filhos em total liberdade, e eles entravam na floresta, então considerada um local perigoso e proibido, matando tudo que se apresentava pela frente: "Era terrível, matávamos tudo que passava pela nossa frente"⁴²³. É nessa mesma época – época de total liberdade – que ela situa sua relação incestuosa com o irmão:

Posso dizer alguma coisa sobre *Agatha*. Posso dizer que tenho um irmão que morreu, durante a guerra, por falta de medicamentos – ele tinha vinte e sete anos, acho, vinte e oito anos, morreu em poucos dias –, e que isso foi uma coisa tão abominável para mim que eu queria morrer. Queria me matar. Queria me matar porque meu irmão estava morto – o que era de qualquer forma um pouco espantoso. E pensei muito sobre isso depois e ainda penso, e pensei, mais uma

⁴¹⁹ MARRET. *Quarto*, n 97, 31.

⁴²⁰ "J'ai peur de moi depuis la puberté." (DURAS; PORTE. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 28. Tradução nossa).

⁴²¹ "Depuis toujours, la grande peur, c'est ça [...]. À douze ans, j'ai cru que je devenais folle. La nuit, je faisais des discours meurtriers que je ne pouvais pas arrêter. Je souhaitais la mort de ma mère, etc. J'étais habitée par une force assassine. J'en souffrais toute la journée. Je me sentais coupable." (MARRET. *Quarto*, n 97, 32. Tradução nossa).

⁴²² Concessão é um substantivo feminino, oriundo do latim "concessio", que significa permissão e expressa o ato ou efeito de conceder, outorgar ou entregar alguma coisa a alguém. Também pode estar relacionado com o privilégio que o Governo dá a particulares ou a empresas para exploração de serviços de utilidade pública.

⁴²³ "It was terrible, we killed everything we came across." (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 43. Tradução nossa).

vez, no verão passado; e de repente, entendi que este irmãozinho havia sido para mim um amor muito... muito grande, imenso. Mas por que pensei nisso logo no último verão? Eu não sei. Por causa desta outra imaginação da mocinha e da criança; porque em *A jovem e a criança*, de *O verão de 80*, já existe alguma coisa incestuosa. Não se pode amar de amor uma criança de seis anos, entretanto isso existe. Não sabia que se podia amar de amor um irmão, e isso existe. Então, há certo paralelismo entre esses dois temas que, de certa forma, mexeu muito comigo; e que eu teria gostado enormemente de ter filmado no mesmo tempo, no mesmo lugar, com a mesma falta de meios. Mas a falta é tal que, dela, apenas posso fazer um, é isso.⁴²⁴

Segundo Adler, o que Duras queria dizer – "inconscientemente ou de qualquer outra maneira – era que o tabu mais importante não era ter dormido com um chinês, mas com um colaborador; e a visão da memória escondia o inadmissível: ter dormido com o irmão"⁴²⁵. Quanto à questão do sangue, Marret afirma que "os impulsos homicidas, centrados em uma fascinação pelo sangue, que têm sua origem no encontro com o insuportável da castração, no momento em que as primeiras regras marcaram o curso de sua vida, são parte da conjuntura histórica"⁴²⁶. Entretanto, o que interessa aqui, naquilo que pode ser considerado como a experiência de "total liberdade", ou de aproximação da loucura, em Duras, vai em direção ao que a autora formula com sua afirmativa peremptória, em entrevista a Xaviere Gauthier: "Só os loucos escrevem completamente"⁴²⁷. Assim, talvez seja possível explicar a direção tomada por Duras em relação à escrita: uma escrita fora dos limites da representação, em "total liberdade" quanto aos gêneros literários –

⁴²⁴ "Je peux dire quelque chose sur *Agatha*. Je peux dire que j'ai un frère qui est mort pendant la guerre faute de médicaments – il avait vingt-sept ans, je crois, vingt-huit ans, il est mort en quelques jours –, et que ça a été pour moi une chose tellement abominable que je voulais mourir. Je voulais me tuer. Je voulais me tuer parce que mon frère était mort – ce qui était quand même un peu étonnant. Et j'y ai beaucoup pensé ensuite et j'y pense encore, et j'y ai encore pensé, encore cet été dernier; et tout a coup, j'ai compris que ce jeune frère avait été pour moi un amour très...très grand, immense. Mais pourquoi y ai-je pensé cet été-ci? Je ne sais pas. À cause de cette autre imagination de la jeune fille et de l'enfant; parce que, dans *La jeune fille et l'enfant*, de *L'Été 80*, il y a déjà quelque chose d'incestueux. On ne peut pas aimer d'amour un enfant de six ans, et pourtant ça existe. Je ne savais pas qu'on pouvait aimer d'amour un frère, et ça existe. Alors il y a une sorte de parallélisme entre ces deux sujets qui m'a beaucoup frappée, quand même; qui aurait fait que j'aurais voulu beaucoup les tourner dans le même temps, dans le même lieu, avec le même manque de moyens. Mais le manque est tel que je ne peux en faire qu'un, voilà." (DURAS. *Le livre dit*, p. 41. Tradução nossa).

⁴²⁵ "Unconsciously or otherwise - was that the ultimate taboo was not to have slept with a Chinese but with a collaborator; and the memory-screen itself was hiding the inadmissible: to have slept with one's brother." (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 347. Tradução nossa)

⁴²⁶ "Les impulsions meurtrières, centrées sur une fascination pour le sang, qui trouvent racine dans la rencontre avec l'insupportable de la castration lors des premières règles marquèrent les cours de sa vie, rencontrant la conjuncture historique." (MARRET. *Quarto*, n 97, 32. Tradução nossa).

⁴²⁷ DURAS. *Boas falas*, p. 38.

romance, autobiografia, literatura, cinema, poesia –, em direção ao que pode ser chamado de escrita do real.

Para Marret, o segundo momento de báscula, que se articula com a experiência traumática da puberdade, concerne mais especificamente ao *ravissement*. Pouco tempo antes de escrever *O amante*, Duras encontrou, atrás de um armário em sua casa de Neauphle, um velho manuscrito e algumas fotos de família. A primeira idéia era fazer um álbum de fotografia, com legendas sob cada retrato. No entanto, Duras mudou de idéia e começou a escrever um texto chamado "A fotografia absoluta". Segundo Adler, a escritora nesse momento se perguntou: "Por que a fotografia absoluta da minha vida não pôde ser tirada? Talvez a fotografia absoluta seja aquela que não pode ser tirada, aquela que não reconhece nada que seja visível. Ela não existe e mesmo assim poderia ter existido"⁴²⁸. E, mais adiante, nesse mesmo texto, Duras revela que a fotografia achada atrás do armário era ela própria, aos quinze anos, em um túmulo. Essa passagem mostra a falta de sua própria imagem, de sua existência. Segundo Duras: "Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não foi"⁴²⁹.

À época de seus quinze anos, será possível perceber esse segundo momento de báscula articulado ao episódio do amante. As primeiras páginas de *O amante* comprovam sua tentativa de compreender esse fenômeno. Cito-a:

Vejo agora que muito jovem ainda, com dezoito anos, com quinze anos, eu tinha este rosto, premonitório daquele que adquiri em seguida com o álcool na meia-idade da minha vida. O álcool desempenhou a função que Deus não exerceu, também a função de me matar, de matar. Este rosto de álcool, eu o adquiri antes do álcool. O álcool apenas o confirmou. Tinha em mim esse lugar reservado, eu o percebi como todos os outros, mas curiosamente, antes da hora. Assim como tinha em mim o lugar para o desejo. Aos quinze anos tinha o rosto do prazer e não conhecia o prazer. Os traços do prazer eram acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam. Tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, à *experiência*.⁴³⁰

⁴²⁸ "Why has the absolute photograph of my life not been taken? The absolute photograph is maybe the one that can't be taken, the one that recognizes nothing that is visible. It doesn't exist and yet it could have existed." (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 345. Tradução nossa).

⁴²⁹ DURAS. *O amante*, p. 12.

⁴³⁰ DURAS. *O amante*, p. 11.

Interessante que, na passagem acima, há uma inversão, pois a escritora responsabiliza o álcool por algo que acontecerá depois em sua vida, com a velhice. Ela inverte a causalidade do tempo: o que deveria identificar em seu rosto apenas na velhice já se mostra antes do efeito do álcool, aos dezoito anos. O problema do alcoolismo é colocado, especificamente, em relação às modificações de sua imagem, de seu rosto. Duras, então, de alguma forma, burla a face do álcool.

No início do romance, há outro trecho que sugere o tipo de relação que a autora tinha com sua imagem:

Muito cedo na vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. Não sei se é assim com todos, nunca perguntei. Creio que alguém já me falou dessa investida do tempo que nos acontece às vezes na primeira juventude, nos anos mais festejados da vida. Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas. Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura. Sabia também que não estava enganada, que um dia ele ficaria mais lento, tomando seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido à época de minha viagem à França, quando eu tinha dezessete anos, ficaram impressionadas quando me reviram dois anos mais tarde, com dezenove. Aquele rosto, novo, eu o conservei. Foi o meu rosto. Envelheceu também, é claro, mas relativamente menos do que devia. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo mas a matéria foi destruída. Tenho um rosto destruído.⁴³¹

A impressão, ao ler essa citação, é a de que seu corpo era-lhe uma entidade exterior, disjunto dela mesma, como se fosse difícil aderir a ele. Seu rosto se metamorfoseia a sua revelia, sem que ela nada saiba sobre isso. A esse propósito, Marret comenta que

É preciso ler que antes mesmo da primeira experiência sexual, a imagem do corpo desvaneceu, entregando-a por sua vez a um puro vazio e a um gozo desregrado. Seria durante sua viagem de barco, na qual ela encontrou o amante da China do Norte, que a imagem teria se desprendido.⁴³²

⁴³¹ DURAS. *O amante*, p. 7.

⁴³² "il nous faut lire qu'avant même sa première expérience sexuelle, l'image du corps a défailli, la livrant à la fois à une pure vacuité et à une jouissance déréglée. C'est au cours du voyage en bac lors duquel elle rencontra l'amant de la Chine du Nord, 'que l'image se serait détachée'." (MARRET. *Quarto*, n 97, 33. Tradução nossa).

A construção romanesca de *O amante*, no entanto, fará a recuperação da imagem faltante, e o leitor será convocado a participar dessa recuperação. É esse duplo movimento, de leitura e escrita, que permitirá que ela se situe no desejo do Outro: "Na balsa, olhem para mim, tenho ainda os cabelos compridos"⁴³³, exclama a narradora. Para Marret,

Ao contrário das outras mulheres, a imagem [em Duras] não vela o objeto como semblante que constitui o ser do sujeito, mas ela é confundida com o objeto pulsional. (Duras diz:) "eu poderia me enganar, acreditar que sou bela como as mulheres belas, como as mulheres que são olhadas, porque realmente me olham muito", a manipulação da imagem é suficiente para despertar o desejo. Marguerite Duras procura, através da escrita romanesca, dar consistência a essa imagem dela mesma, elevando o interesse que lhe é dirigido à reflexão e, em seguida, pesquisando o mistério da feminilidade sobre o qual ela tenta organizar essa experiência singular.⁴³⁴

O isolamento da imagem recuperada pelo romance é uma fixação do ser de gozo, enquanto a "criança" tem por vocação encarnar o que provoca o desejo dos homens, devolvendo, ao mesmo tempo, a vestimenta fálica da imagem do corpo e o objeto da pulsão "condensador de libido". Lacan, em "Homenagem a Marguerite Duras", sublinha que não resta mais, à imagem ou à escrita, o que arrebatá-la.

Parece que, frequentemente, os parceiros amorosos da escritora davam-lhe, de alguma forma, uma sustentação e, como exemplo, pode-se citar sua relação com Yann Andréa. É preciso observar que o olhar e o desejo de seus companheiros, como também a escrita, permitiram-lhe fazer semblante de uma imagem fálica investida pelo objeto pulsional. No entanto, a escrita não triunfa mais do que os companheiros, no que diz respeito à oferta de uma solução duradoura: a escrita leva-a a confrontar-se com a carência de um fundamento que tem a função de restituir a imagem faltante. Todavia, a escrita, para ela, tem também a função de murchar o eu megalomaniaco, investido de um gozo transbordante, mas que arrebatou o ser do sujeito. Cito Duras:

⁴³³ DURAS. *O amante*, p. 17.

⁴³⁴ "Au contraire des autres femmes, l'image ne voile pas l'objet comme semblant qui constitue l'être du sujet, mais elle est confondue avec l'objet pulsionnel. (Duras dit:) 'je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup', la manipulation de l'image suffit dès lors à susciter le désir. Marguerite Duras cherche par l'écriture romanesque à redonner consistance à cette image d'elle-même en ramenant l'intérêt qu'on lui porte à l'esprit, puis en cherchant à investiguer le mystère de la féminité sous lequel elle tente de ranger cette singulière expérience." (MARRET. *Quarto*, n 97, 33. Tradução nossa).

Escrevo para me afastar do livro. Para me aliviar da minha importância. Para o livro tomar um pouco disso no meu lugar. Para massacrar, arruinar; para me estragar na publicação do livro. Para me popularizar. Para me deitar na rua. Funciona. Quanto mais escrevo, menos existo.⁴³⁵

Lacan anuncia, em "Homenagem a Marguerite Duras", que "a caridade sem grandes esperanças com que [...] anima [suas criações] parece ser obra da fé que você tem para dar e vender, quando celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível"⁴³⁶. Para o psicanalista, a escritora teria conseguido, pela escrita, dar consistência de discurso à sua criatura, encontrando, dessa forma, um suporte para seu vazio existencial ou para sua "casca vazia". Entretanto, percebe-se que a escrita – seu parceiro-sintoma – consiste numa tentativa de solução para a carência fundamental de uma identificação fálica que não é eficaz o suficiente para ser uma solução estável, já que, ao mesmo tempo que apazigua, lança-a no arrebatamento. Conforme já mencionado, a escrita também apresentava efeitos nefastos, impossíveis de suportar. Todavia, mesmo com seu lado nefasto, levava-a a afirmar: "Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve"⁴³⁷. Tal afirmação permite pensar que, apesar do perigo e da desestabilização, há vitória de Duras sobre o "Não se pode". Acredito que ela pôde, em algumas ocasiões, triunfar e "escrever o impossível", e é essa operação que se aproxima daquela proposta por Badiou.

No entanto, para Marret, a escrita coloca Duras em confrontação com a carência de uma identificação fundamental que pudesse restituir-lhe a imagem fálica de corpo. Ao mesmo tempo em que acena como solução, reatando o nó tripartido da escritora, produz-lhe um efeito arrebatador. Dito de outra forma, parece que, para o psicanalista, a escrita não teve efeito eficaz de estabilização em Duras. Talvez acreditando nessa asserção, Marret propõe que se faça uma nova interpretação sobre a função da escrita para essa escritora. Cito-a:

A escrita de Marguerite Duras teve como função "recuperar por meio de sua arte" o objeto, o olhar, como resto da operação de arrebatamento que se reverte em beleza pela sublimação. A

⁴³⁵ "I write to move myself from the book. To alleviate myself of my importance. For the book to take some of it in my place. To massacre, ruin; damage myself in the publication of the book. To popularize myself. To lie in the street. It works. The more I write, the less I exist." (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 239. Tradução nossa).

⁴³⁶ LACAN, *Outros escritos*, p. 205.

⁴³⁷ DURAS. *Escrever*, p. 47.

interpretação do enunciado de Lacan, proposta por Eric Laurent, pode ser prolongada dentro da perspectiva de uma análise da escrita de Marguerite Duras como restituição deste objeto de suporte libidinizado, visando reavivar a “concha vazia”, restabelecer o semblante. A escrita teve, sem dúvida, função de condensar, em uma imagem do corpo restaurado, o gozo desenfreado. A experiência subjetiva de Duras se revelou, todavia, sendo aquela do arrebatamento da imagem do corpo pela escrita. Visto que ela não contribuiu para desvelar o nada sob a imagem desprendida, o depósito no texto do objeto tomado da imagem parece ter roubado da artista o seu próprio ser.⁴³⁸

Concluindo, parece-me que, para Marret, a escrita em Duras tem, por vezes, o valor de transposição, conforme proposto por Badiou, sem, contudo, conseguir se sustentar como forma única, revelando, frequentemente, uma outra função: a de veneno ou de pharmakon. Entretanto, a minha aposta é que esse *veneno* (tal como o álcool) teve, para a escrita de Duras, a função de mantê-la como uma "escrita-limite" que, ao tentar romper com as amarras da representação, fosse capaz de escrever o real, inscrevendo-se também como uma das figurações do feminino. Dessa forma, importante relembrar Paulo de Andrade e relativizar a função dessa escrita, pois ela "surge, então, como *possibilidade*⁴³⁹ de travessia quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se – o 'ponto mais hostil do horizonte' –, que é também, em alguma medida, o ponto impossível da escrita"⁴⁴⁰. Afinal, arrebatada ou envenenada, Duras fez da escrita um recurso que durou por muito tempo, pois escreveu mais livros que seus anos de vida, apesar do álcool e das crises.

⁴³⁸ “L'écriture de Marguerite Duras eut pour fonction de ‘récupérer par son art’ l'objet, le regard, comme reste de l'opération du ravissement qui se retourne en beauté par la sublimation. L'interprétation de l'énoncé de Lacan proposée par Eric Laurent peut être prolongée dans la perspective d'une analyse de l'écriture de Marguerite Duras comme restitution de cet objet au cors libidinalisé, visant à ranimer la ‘coquille vide’, à rétablir le semblant. L'écriture eut sans doute pour fonction de condenser en une image du corps restaurée la jouissance débridée. L'expérience subjective de Duras s'avéra, toutefois, celle du ravissement de l'image du corps par l'écriture. Lorsqu'elle ne contribua pas à dévoiler le rien sous l'image détachable, le dépôt dans le texte de l'objet pris à l'image semble avoir dérobé à l'artiste son être même.” (MARRET. *Quarto*, n 97, 34. Tradução nossa).

⁴³⁹ Itálico nosso.

⁴⁴⁰ ANDRADE, *Só os loucos escrevem completamente*. Letras & Letras, Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, p. 121.

6 Admirable putain

Ela é inquietante, a mulher de Calcutá. Ninguém sabe ao certo como passa seu tempo, ela recebe principalmente aqui, muito pouco em sua casa, na residência que data dos Escritórios Comerciais, às margens do Ganges. Entretanto, ela se ocupa com algo. É eliminando as demais ocupações possíveis que se descobre que ela lê? Sim. Desde a hora do tênis e do passeio, que outra coisa faria, fechada em sua casa? Pacotes de livros chegam da França em seu nome. Que outra coisa? Com as filhas, que se assemelham a ela, diriam que passa horas inteiras por dia. Sabe-se que uma jovem inglesa lhes dá aulas, dizem que têm uma infância feliz, Anne-Marie Stretter se ocupa bastante da educação das filhas. Nas recepções, elas aparecem às vezes por alguns minutos – esta noite apareceram –, estão já um pouco distantes como parece ser o desejo da mãe; depois que saem dos salões, murmura-se: A mais velha será sem dúvida tão bela como a mãe, já tem o mesmo charme. De manhã, todas as três passam de shorts brancos pelos jardins da embaixada, e ainda e todas as manhãs, esses jardins, vão para o tênis onde passeiam.

(O vice-cônsul – Marguerite Duras)

6.1 Mulher inapreensível

Circunscrever e delimitar a mulher é impossível, seja na literatura ou na vida. Essa impossibilidade se deve ao fato de que "A mulher não existe", como postula Lacan. Conforme mencionado em *Um olhar desfaz castelos no ar*, a mulher não existe porque não existe o universal feminino, existem mulheres, isto é, cada uma é construída de forma singular. Cada mulher inventa para si a sua feminilidade,

seja pelo uso de adereços, pela maternidade ou mesmo por sua atividade profissional.

O principal interesse desta tese é pesquisar como Duras inventa a mulher, dando-lhe roupagens e máscaras muitas vezes fluidas e movediças. Há diversos significantes que aparecem em sua obra para tentar fazer tal figuração, como a criança, a jovem, a puta, o vestido, o tule, a renda, os olhos azuis e a própria escrita.

No entanto, o que mais interessa aqui, neste capítulo, é a figuração da puta, uma vez que aparece de forma enigmática em Duras e, especialmente, em *La pute de la côte normande*. Nessa narrativa, o significante “puta” surge quase como se fosse uma exclamação, pois irrompe no texto de forma inesperada, sem aparente conexão com a história contada. Quanto a esse ponto, é importante acompanhar as elaborações de Lúcia Castello Branco, em texto que discute "em que ponto se encontram, na obra dessa escritora, o feminino, a escrita e a figura da puta"⁴⁴¹:

Talvez não seja um exagero afirmar que a figura da puta ocupa, na obra de Marguerite Duras, um lugar especial. Embora não seja de sua representação que se trate. A representação da puta, sabemos, é assunto da literatura que se produziu, durante tantos anos, pelos homens. Assim como a representação da virgem. Mas a escrita de Duras não se ocupa da representação da puta, tampouco de qualquer representação. Entretanto, de uma maneira ou de outra, a puta está sempre ali, ainda que muitas vezes reduzida a um nome, a um epíteto, ou a certo contorno de um nome.⁴⁴²

Duras foge da operação de representar a puta não só porque não se ocupa das representações mas também porque suas personagens não se enquadram no significado convencional dessa palavra. Em outros livros da escritora, como *O deslumbramento*, *O amante* e *O vice-cônsul*, as protagonistas que são chamadas de putas ou prostitutas não correspondem à definição que o dicionário confere a essas palavras, pois a condição primeira da prostituição, segundo o livro dos nomes, é a troca de favores sexuais por dinheiro. Tatiana é uma “puta admirável”, Anne-Marie Stretter, uma puta-mãe, e a jovem de *O amante*, uma puta-criança. São todas putas, mas não têm cafetão, não trabalham em bordel e algumas são até casadas.

⁴⁴¹ CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 3. Inédito.

⁴⁴² CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 1. Inédito.

Como afirma Castello Branco, a puta está ali no texto como um nome, uma coisa, sempre presente. No entanto, justo por estar ali na qualidade de nome, pode ser interessante pesquisar essa palavra no dicionário. Nele, o vocábulo significa: "1- prostituta 2 *pej* qualquer mulher lúbrica que se entregue à libertinagem; *adj.2g.(2n) B tab.* 3 termo que se emprega antepositivamente como hiperbolizante, no sentido de 'enorme, fantástico, excelente, sensacional' etc"⁴⁴³. A acepção de prostituição é o "ato ou efeito de prostituir (-se) 1 atividade institucionalizada que visa a ganhar dinheiro com a cobrança por atos sexuais e a exploração de prostitutas"⁴⁴⁴. Puta e prostituta são sinônimos, e uma das condições para sua definição é que haja venda de favores sexuais. Todavia, essa é uma atividade que as personagens durasianas citadas não exercem. Dessa forma, é possível dizer que elas são putas de outra natureza.

Sob o prisma da psicanálise, para se entender a prostituta, deve-se passar pela noção de mãe. A mãe tem dupla faceta, pois é quem concentra ambos os papéis: objeto primordial a ser elevado pela santificação ou rebaixado pela mercantilização. Freud, em "Um tipo especial de escolha de objeto", explica que o menino, ao investigar o que ocorre nas relações sexuais, tende a acreditar, em um primeiro momento, que o ato sexual ocorre apenas entre os pais de outras crianças, mas não com os seus. Com o decorrer do tempo, informa-se mais sobre a questão e fica sabendo que existem mulheres que têm relação sexual em troca de dinheiro.

Quando não é mais possível acreditar que seus pais não tenham relações sexuais, o menino chega à conclusão de que não há tanta diferença entre sua mãe e a prostituta, já que fazem a mesma coisa. "A informação esclarecedora que recebeu, despertou, de fato, traços de lembrança das impressões e desejos de sua tenra infância que, por sua vez, levaram à reativação de certos impulsos psíquicos"⁴⁴⁵. Ou seja, os impulsos de amor em relação à mãe são reativados e ele começa a "desejar a mãe para si mesmo, no sentido com o qual, há pouco, acabou de se inteirar, e a odiar, de nova forma, o pai como um rival que impede esse desejo"⁴⁴⁶. Então, fica clara a assertiva de que a mãe é aquela que carrega em si os dois sentidos, santa e prostituta.

⁴⁴³ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1580.

⁴⁴⁴ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1565.

⁴⁴⁵ FREUD. *Cinco lições de Psicanálise*: Leonardo Da Vinci e outros trabalhos, 1910, v. XI, p. 155.

⁴⁴⁶ FREUD. *Cinco lições de Psicanálise*: Leonardo Da Vinci e outros trabalhos, 1910, v. XI, p. 155.

Freud, em "A tendência à depreciação do amor", ao comentar a impotência masculina, verifica que os homens afetados por esse sintoma permaneceram ligados de forma incestuosa a suas mães e que, por essa razão, se veem obrigados a escolher cuidadosamente o objeto de sua escolha sexual. São pessoas que, quando amam, não desejam e, quando desejam, não podem amar. Segundo o psicanalista, esses sujeitos

Procuram objetos que não precisem amar, de modo a manter sua sensualidade afastada dos objetos que amam; e, de acordo com as leis da "sensibilidade complexiva" e do retorno do reprimido, o estranho malogro, demonstrado na impotência psíquica, faz seu aparecimento sempre que um objeto, que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto, relembra o objeto proibido através de alguma característica, frequentemente imperceptível.⁴⁴⁷

O sujeito, por um lado, lança mão da depreciação do objeto sexual como mecanismo de defesa e, por outro, supervaloriza o objeto incestuoso. A partir do momento em que se consuma a depreciação, a corrente sensual pode se expressar livremente. No entanto, não se trata de afirmar que o sujeito vá buscar satisfação em uma mulher que é o oposto de sua mãe. Lacan aponta que "o que o sujeito vai buscar nas prostitutas, nessa situação, não é outra coisa senão o que a Antiguidade romana nos mostrava, claramente esculpido e representado na porta dos bordéis – ou seja, o falo, o falo como aquilo que habita a prostituta"⁴⁴⁸. O que é buscado, portanto, é o "falo anônimo"⁴⁴⁹, e

há nisso alguma coisa de problemática, sob uma forma enigmática, sob uma máscara, que liga o desejo a um objeto privilegiado, cuja importância só fizemos aprender a conhecer ao acompanhar a fase fálica e os caminhos pelos quais é preciso que a experiência subjetiva passe, para que o sujeito possa encontrar-se com seu desejo natural.⁴⁵⁰

Nessa época, o que é chamado de desejo da mãe é a "promoção correlata e cindida do objeto de desejo em duas metades irreconciliáveis"⁴⁵¹. Desse modo, percebe-se que:

De um lado, há o que pode propor-se em nossa própria interpretação como sendo o objeto substitutivo, a mulher como herdeira da função

⁴⁴⁷ FREUD. *Cinco lições de Psicanálise*: Leonardo Da Vinci e outros trabalhos, 1910, v. XI, p. 166.

⁴⁴⁸ LACAN. *O seminário*: as formações do inconsciente, livro V, p. 339.

⁴⁴⁹ LACAN. *O seminário*: as formações do inconsciente, livro V, p. 339.

⁴⁵⁰ LACAN. *O seminário*: as formações do inconsciente, livro V, p. 339.

⁴⁵¹ LACAN. *O seminário*: as formações do inconsciente, livro V, p. 339.

da mãe e como despojada, frustrada do elemento do desejo. Do outro, há esse próprio elemento de desejo, ligado a outra coisa extremamente problemática, e que se apresenta, também ele, com um caráter de máscara e de marca, com um caráter, digamos a palavra, de significante.⁴⁵²

Resumindo, a "prostituta é uma parte da Coisa materna que a representa por metonímia, modo como Freud caracteriza o fetiche. Por isso, Lacan dirá que o falo 'habita a prostituta'⁴⁵³.

6.2 A mãe escrita

A figura da mãe aparece frequentemente nos textos de Duras: em seus romances, entrevistas ou livros de crônicas, como *O mundo exterior*. Por vezes, é mostrada como aquela "louca por seus filhos. Mártir do amor por nós"⁴⁵⁴:

A imagem da mulher de meias cerzidas atravessou o quarto. Aparece afinal como criança. Os filhos já sabiam. A filha, ainda não. Nunca falaram da mãe, daquilo que sabiam e que os separava dela, daquele conhecimento decisivo, último, da infância da mãe. A mãe não conheceu o prazer.⁴⁵⁵

A mãe, nessa passagem, é habitada pela ignorância, pois, mesmo tendo se deitado com um homem, não sabia o que era o prazer. Em Duras, a marca da incompletude é a falta do gozo, e, contrariamente à tradição cristã, é essa ausência que carrega o signo da blasfêmia. "Acredito que um dos problemas de minha mãe seja nunca ter tido histórias com homens. Sinto que ignorava totalmente o que isso podia significar. Disseram-me que meu pai a amava muito. Mas que ela, não."⁴⁵⁶

Todavia, mesmo portadora de tal ignorância, a santa mãe apresentava uma face ligada à prostituição, pois se comportava, em algumas ocasiões, como a cafetina que lançava a filha à prostituição:

⁴⁵² LACAN. *O seminário: as formações do inconsciente*, livro V, p. 339.

⁴⁵³ VIEIRA. *Um real para o século XXI: prostituição*, p. 300.

⁴⁵⁴ "folle de ses enfants. Martyre de l'amour de nous". (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 575. Tradução nossa).

⁴⁵⁵ DURAS. *O amante*, p. 34.

⁴⁵⁶ "Je crois qu'un des problèmes de ma mère est qu'elle n'ait jamais eu d'histoires avec des hommes. J'ai le sentiment qu'elle était dans l'ignorance totale de ce que cela pouvait être. On m'a raconté que mon père était très amoureux d'elle. Et qu'elle non." (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 586. Tradução nossa).

A mãe não a impedirá quando ela procurar o dinheiro. A menina dirá: pedi quinhentas piastras para voltar à França. A mãe dirá que está bem, que é o necessário para se instalar em Paris, ela dirá: quinhentas piastras serão suficientes. A menina sabe que o que faz é aquilo que a mãe desejaria que fizesse, se tivesse coragem, se tivesse força suficiente, se o mal provocado pela idéia não estivesse presente a cada dia, extenuante.⁴⁵⁷

A figura da mãe-cafetina surge não só em livros que parecem ser a reescrita da história do encontro da jovem com o sexo, como *Barragem contra o pacífico*, *O amante*, *O amante da China do Norte*, dentre outros, mas também em crônicas. Cito-a em *Le monde extérieur*:

Ontem, vi com verdadeira felicidade, como uma desforra inesperada, meu irmão e minha mãe urrando um contra o outro, para roubar o dinheiro que eu trazia para a casa. Um dinheiro que ganhava dos rapazes do curso particular em que estava e que eram mais ou menos apaixonados por mim.⁴⁵⁸

No entanto, mãe e filha eram duas faces da mesma moeda, o que deixava a menina sem saber quem de fato ela era em sua singularidade:

Naquela época, de Cholen, da imagem, do amante, minha mãe teve uma crise de loucura. Não sabe de nada do que aconteceu em Cholen. Mas vejo que ela me observa, que desconfia de alguma coisa. Ele conhece a filha, aquela menina, flutua em volta dessa criança, há algum tempo, um ar estranho, uma reserva, podia-se dizer, recente, que chama atenção, sua fala é mais lenta do que de hábito, e ela, sempre tão curiosa, parece alheia, o olhar mudou, tornou-se expectadora da própria mãe, da infelicidade da mãe, era como se assistisse à sua própria existência.⁴⁵⁹

Talvez a razão dessa confusão seja o fato de que “a maternidade se viva na indecência”⁴⁶⁰. E, se a maternidade se vive na indecência, fica clara a razão pela qual Duras questiona “se o modelo parental não era ela, a mãe dessas duas filhas pequenas, Anne-Marie Stretter, não minha mãe, veja, que eu achava doida demais,

⁴⁵⁷ DURAS. *O amante*, p. 23.

⁴⁵⁸ “hier, je voyais avec un vrai bonheur, comme une revanche inesperée, mon frère e ma mère hurlant l’un contre l’autre pour se voler l’argent que je ramenais à la Maison. Un argent que j’obtenais des garçons du cours privé où j’étais, et quei étaient plus ou mois amoureux de moi.” (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 587. Tradução nossa).

⁴⁵⁹ DURAS. *O amante*, p.49.

⁴⁶⁰ “que la maternité se vit dans l’indécense.” (DURAS. *Le monde extérieur*, p. 588. Tradução nossa).

exuberante demais, e que era de fora”⁴⁶¹. Stretter, a prostituta de Calcutá, é o paradigma de mãe em Duras.

Convém indicar que Anne-Marie é quem morre no mar, lembrando que *mère* e *mer* são palavras homófonas em francês. Para Joelle Pagès-Pindon, “essencial e secundária, onipresente e dissimulada, a figura materna é frequentemente associada à figura marinha. Várias vezes, na obra, a frase durasiana nos faz deslizar da palavra ‘mar’ para a palavra ‘mãe”⁴⁶².

Diferentemente de um suicídio, a morte de Stretter é vista por Duras como um reencontro, pois “ela encontra-se como um mar... ela encontra o mar indiano, como uma espécie de mar matricial”⁴⁶³, o que reforça a ideia da equivalência desses significantes.

6.3 A mais antiga profissão do mundo

Sabe-se que a prostituição não foi, no seu início, considerada uma atividade suja, vergonhosa ou degradada. Na antiga Grécia, estava ligada ao sagrado, realizava-se nos templos e era associada ao sacrifício dos corpos. A profanação da prostituição começou em um momento posterior ao século V A.C.. Segundo Brigitte Rochelander, em *Histoire de la prostitution du Moyen Âge au xx^e siècle*,

No século V a.C. aconteceu uma grande mudança; sob o impulso legislativo de Solon, que foi o precursor da democracia ateniense, as mulheres entregues sexualmente aos deuses deixaram os lugares sagrados para se instalarem em casas com destinação específica e pública. De sagradas, elas se tornam profanas. [...] Retirar as mulheres do amor dos templos foi um ato político, reforçado pelo desejo de recuperar as pessoas oriundas dessa atividade praticada de agora em diante nos bordéis do Estado. A consequência dessa decisão foi essencial: a prostituição se transformou em ato laico,

⁴⁶¹ “Si le modèle parental ça n'a pas été elle, la mère de ceux deux petites filles, Anne-Marie Stretter, nom pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs.” (DURAS et PORTES. *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 65. Tradução nossa).

⁴⁶² “Essentielle et secondaire, omniprésente et dissimulée, la figure maternelle est souvent associée à la figure marine. À plusieurs dans l'œuvre, la phrase durassienne nous fait glisser du mot ‘mer’ au mot ‘mère’.” (PAGÈS-PINDON. *L'écriture illimitée*, p. 76. Tradução nossa).

⁴⁶³ “elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle.” (DURAS et PORTES. *Les lieux de Marguerite Duras*, p.78. Tradução nossa).

colorido de vergonha, mas indispensável à sociedade para o controle dos desejos masculinos.⁴⁶⁴

Parece que, mesmo mudando de status, a prostituição continuou sendo uma oferta ao outro, pois, se no princípio a mulher era doada a um deus, com as novas leis, ela passa a ser ofertada ao homem comum. Em outra perspectiva, George Bataille, em *O erotismo*, aponta que a diferença entre a prostituição sagrada e a moderna é a vergonha. De acordo com o filósofo:

O fato é que em um mundo anterior – ou exterior – ao cristianismo, a religião, longe de ser o contrário da prostituição, podia regular suas modalidades, como ela fazia com outras formas de transgressão. As prostitutas, em contato com o sagrado, em lugares eles mesmos consagrados, tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes. Considerada ao lado da moderna, a prostituição religiosa nos parece estranha à vergonha. Mas a diferença é ambígua. Não era na medida em que a cortesã de um templo mantinha, senão o sentimento, a atitude de vergonha que ela escapava à decadência da prostituta de nossas ruas? A prostituta moderna se vangloria da vergonha na qual está atolada, na qual chafurda cinicamente. Ela é estranha à angústia sem a qual a vergonha não é experimentada. A cortesã tinha uma reserva, ela não era destinada ao desprezo e pouco diferia das outras mulheres. Nela o pudor devia se embotar, mas ela mantinha o princípio do primeiro contato, que determina que uma mulher tenha medo de ser entregue e que o homem exija sua reação de fuga.

Na orgia, a fusão e o ímpeto da fusão aniquilavam a vergonha. A vergonha se encontrava na consumação do casamento, mas ela desaparecia nos limites do hábito. Na prostituição sagrada, ela pode se tornar ritual e se encarregar de significar a transgressão. Normalmente um homem não pode ter o sentimento de que a lei é violada nele mesmo, e é por isso que ele espera, mesmo que encenado, o embaraço de uma mulher, sem o qual ele não teria a consciência de uma violação. É através da vergonha, representada ou não, que uma mulher concilia-se com a interdição que nela funda a humanidade. Chega a hora de ir mais longe, mas trata-se então de marcar, pela vergonha, que a interdição não está esquecida, que a superação acontece apesar da interdição, na consciência da interdição. A vergonha só desaparece no baixo meretrício.⁴⁶⁵

É a partir de uma decisão política que a prostituição passa do estatuto do sagrado para o profano, sendo encarcerada em bordéis e, por conseguinte, ficando

⁴⁶⁴ “Au v^e siècle avant J.-C., survient un grand changement; sous l'impulsion législative de Solon, l'initiateur de la démocratie athénienne, les femmes dévouées sexuellement aux dieux quittent les lieux sacrés pour des maisons à destination spécifique et publique. De sacrées, elles deviennent profanes. [...] Retirer les femmes d'amour des temples est un acte politique, doublé du dessein de récupérer les revenus de cette activité pratiquée désormais dans les lupanars d'État. La conséquence de cette décision est essentielle: la prostitution se transforme en acte laïc, teinté d'opprobre mais indispensable à la société pour maîtriser les ardeurs masculines.” (ROCHELANDER. *Histoire de la prostitution du Moyen Âge au xx^e siècle*, p. 11. Tradução nossa).

⁴⁶⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 209.

à margem da sociedade. No entanto, vale notar que, tanto na prostituição sagrada quanto na moderna, há troca de favores sexuais por dinheiro, pois, mesmo na sagrada, os sacerdotes recebiam uma quantia por oferecerem as virgens ao sacrifício.

Apesar de, na atualidade, a figura da prostituta estar do lado do profano, do sujo e do degradado, ela ainda exerce fascinação, e não é sem razão que existam diversos livros em que as heroínas são prostitutas. Nos meados do século XIX e início do XX, a prostituta ocupava um modelo literário ambíguo, "a prostituta dos romances do fim do século XIX e começo do XX participa de uma fantasia generalizada e datada sobre o feminino, que mistura fascinação e execração"⁴⁶⁶. Todavia, com o decorrer dos anos, esse fato mudou, tornando ainda mais complexa a situação das heroínas prostitutas. Quanto a essa mudança, Choloé Chouen-Ollier propõe a seguinte questão:

Essa dualidade inscrita exatamente no cerne da figura da prostituta tornou-se mais complexa no século XX com a chegada da "era da suspeita"; a poesia, o teatro, e o romance associam a prostituição a uma busca que cria uma obsessão na literatura do pós-guerra: a da busca do absoluto. "Deus está morto" e os valores tradicionais também. A literatura, que se coloca a questão do sentido e do sujeito, considera a prostituta sob um ângulo outro daquele da sociologia e privilegia o aspecto metafísico. Como a literatura, sufocada por seus próprios limites, pode ultrapassá-los e transgredi-los?⁴⁶⁷

Com o movimento feminista de maio de 1968, o foco sobre a sexualidade e suas roupagens mudou, fazendo com que os limites do corpo, da linguagem e, sobretudo, do ser, fossem interrogados. Contudo, mesmo tendo provocado mudanças que tiveram seu ápice no questionamento dos limites do eu, a prostituição ainda continuou do lado do que é sujo, do que é sinônimo de depravação e

⁴⁶⁶ "la prostituée des romans de la fin des XIX^e et début XX^e siècles participe d'une rêverie générale et datée sur le féminin, mêlant fascination et exécration." (*Un joli monde: romans de la prostitution*, Édition établie et annotée par Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski, Paris, Édition Robert Laffont, 2008, p. XL. Tradução nossa).

⁴⁶⁷ "Cette dualité inscrite au cœur même de la figure de la prostituée est rendue plus complexe au xx^e siècle avec l'avènement de 'l'ère du soupçon'; la poésie, le théâtre et le roman associent la prostitution à une recherche qui obsède la littérature après-guerre: celle de la quête de l'absolu. 'Dieu est mort', et les valeurs traditionnelles avec lui. La littérature, qui se pose la question du sens et la question du sujet, considère la prostituée sous un angle autre que celui de la sociologie et privilégie l'aspect métaphysique. Se pose alors la question des limites. Comment la littérature, étouffée dans ses propres limites, peut elle les dépasser, les transgresser?" (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 16. Tradução nossa).

profanação. De acordo com Rochelander, há algo dessa relação entre a prostituição e o profano, no início da escrita durasiana:

Vender seu corpo surge como um ato sem pudor, mais ainda, é da ordem da sujeira [...] Em Duras, *suja* poderia ser entendido de maneira transitiva e pronominal, a prostituta seria, por sua vez, aquela que “cai” no bordel e aquela que se torna culpada de alguma coisa que suja. Pois a prostituta é, primeiramente, aquela que se vende em um lugar consagrado: o bordel. Lugar de todos os fantasmas, o bordel é o lugar onde os corpos de todas as origens se encontram, se penetram, sem nenhuma distinção senão a sexual.⁴⁶⁸

Em alguns livros da escritora, como *Le marin de Gibraltar*, ir a um bordel era percebido pelos marinheiros como um hábito ligado ao exotismo da viagem, e o fato de eles pagarem pelas relações sexuais pode ser entendido como tentativa de sair do cotidiano, em direção ao desconhecido.

Vale lembrar que Anne-Marie Stretter, em *O vice-cônsul*, levava seus convidados ao *Le Blue Moon*. Em Duras o bordel está ligado ao perigo, visto que é território da lepra, onde não há distinção de corpos, em que mestiços e brancos se penetram. Local que carrega, ao mesmo tempo, o sujo e o impudico, mas também o sacrificial. Segundo Catherine Bouthors-Paillart,

[...] Duras faz do *cabaret Blue Moon* o lugar fantasmático, infinitamente transgressivo, do encontro com o mestiço – uma mulher branca que se desvia, vai para esse lugar e nele se perde, correndo o delicioso risco de ser infectada pela doença indígena – e já o associa ao risco de contrair a lepra e de cair na prostituição.⁴⁶⁹

No entanto, se, em *O vice-cônsul*, fica clara a mistura entre prostituição, depravação e perigo, em *O amante da china do norte*⁴⁷⁰, o abjeto da prostituição se suaviza. Há uma passagem em que o riso dos protagonistas provoca uma virada na

⁴⁶⁸ “Vendre son corps apparaît comme un acte impudique, mais plus encore, relève de la souillure [...] Chez Duras, *souiller* pourrait s'entendre de manière transitive et pronominale, la prostituée étant tout à la fois celle qui 'se vautre' dans le bordel et celle qui se rend coupable de quelque chose qui souille. Car la prostituée est d'abord celle qui se vend dans un lieu consacré: le bordel. Lieu de tous les fantasmes, le bordel est le lieu où les corps de tous les horizons se côtoient, se pénètrent, sans aucune distinction si ce n'est la distinction sexuelle.” (ROCHELANDER. *Histoire de la prostitution du Moyen Âge au xx^e siècle*, p. 37. Tradução nossa).

⁴⁶⁹ “[...] Duras fait du cabaret *Le blue Moon* le lieu fantasmatique, infiniment transgressif, de la rencontre métisse – une femme blanche s'y fourvoie au risque délicieux d'être infectée par la maladie indigène – et l'associe déjà au risque de contracter la lèpre et à la prostitution” (BOUCHORS-PAILLART. *Duras la métisse: métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, “Histoire des idées et critique littéraire; 402”, 2002, p. 69. Tradução nossa).

⁴⁷⁰ *O amante da China do norte* é a reescrita de *O amante*.

repulsa que a relação amorosa entre o chinês e a criança despertava nos outros. O riso ameniza a marginalização:

Ele chora bem baixinho, sem querer. Ao fazê-lo, ele magoa a criança com muito amor.
 – Uma pequena branca de quatro vinténs encontrada na rua... é isso... eu devia ter desconfiado.
 – Cala-se, depois olha para ela e recomeça:
 – Uma putinha, uma porcariazinha...
 Ela vira-se para rir. Ele vê e ri com ela.⁴⁷¹

Segundo Chouen-Ollier, o diminutivo usado em “putinha” contradiz a expressão linguística de subjetividade do locutor e “vem contrariar o sentido do vocábulo puta, presente na axiologia durasiana como paradoxal: a prostituição não está mais aqui do lado 'do mal', mas do lado do bem, do gozo”⁴⁷². A aposta da estudiosa é que tenha havido uma sublimação da abjeção, na obra de Duras:

Com efeito, para a escritora, o abjeto provém do positivo e não do negativo. Então é a uma inversão dos valores que nos convida a autora; à semelhança da jovem que ri por se saber desonrada e excluída pela sociedade, Duras apresenta em numerosos de seus textos a prostituição sob um outro ângulo. Então, passamos da prostituição como sujeira para a prostituição como fantasma.⁴⁷³

Interessante notar que tanto a prostituição como a puta recebem novo colorido no decorrer do processo de escrita de Duras. Exemplo disso são os livros tratados neste capítulo.

6.4 Putas durasianas

As personagens femininas de Duras são sempre divididas, nunca completas ou plenas de felicidade. Apesar de a escritora declarar que “todas as mulheres de meus livros, seja qual for sua idade, decorrem de Lol V. Stein”⁴⁷⁴, atrevo-me a considerar Anne-Marie Stretter a personagem durasiana mais

⁴⁷¹ DURAS. *O amante da China do Norte*, p. 95.

⁴⁷² “vient contrariar le sens du vocable putain, présentant l'axiologie durassienne comme paradoxale: la prostitution n'est plus ici du côté du 'mal', mais du côté du bien, de la jouissance.” (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 43. Tradução nossa).

⁴⁷³ “En effet pour l'écrivain, l'abject relève du positif, non du négatif. C'est donc à un retournement des valeurs que nous invite l'auteur; à instar de la jeune fille qui rit de se savoir déshonorée et exclue par la société, Duras présente dans nombre de ses textes la prostitution sous un autre angle. Ainsi passe-t-on de la prostitution comme souillure à la prostitution comme fantasma.” (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 43. Tradução nossa).

⁴⁷⁴ DURAS. *A vida material*, p. 29.

emblemática, pois comporta consigo a mulher, a mãe e a prostituta: "é de quem quis: prostituta de Calcutá"⁴⁷⁵. Em algumas entrevistas, Duras afirma que foi com Stretter que sua escrita se originou, verdadeiramente:

Ela é o tudo. É o lugar mesmo da escrita, é o lugar movediço da escrita, quer dizer inesgotável... que é necessário matar para que cesse. Eu já tinha tentado em L.V.S., mas eu não consegui. Lá, verdadeiramente, eu entendi, à medida que trabalhava, que era o lugar mesmo da escrita, o lugar escrito dela [...]. É essa mulher que me levou a penetrar no duplo sentido das coisas. À vista de todos. Ela me levou talvez à escrita. Talvez seja aquela mulher.⁴⁷⁶

Lugar de origem da escrita, terreno movediço e perigoso, mas necessário para que se escreva e se alcance o duplo sentido das palavras. A autora, ao tomar conhecimento da história daquela mulher, que parece ter de fato existido, e de seus segredos no campo do amor, fica tomada pela "espécie de emoção ocorrida em [seu] corpo de criança: a de aceder a um conhecimento ainda proibido [...]"⁴⁷⁷. Notar a presença de Stretter trouxe-lhe o desconforto de perceber que "o mundo era imenso e de uma complexidade muito clara", a ponto de lhe dar a impressão de ser preciso "inventar um vocábulo que dissesse que, muito claramente, não sabemos entender o que há para entender"⁴⁷⁸. Dessa maneira,

[...] era preciso não mencionar aquilo a ninguém, nem a minha mãe, que, eu sabia, sobre esse ponto da vida, mentia para os filhos. Era preciso guardar aquele conhecimento só para mim. Desde então, aquela mulher ficou sendo meu segredo: Anne-Marie Stretter.⁴⁷⁹

Interessante pinçar o trecho "Desde então, aquela mulher ficou sendo meu segredo: Anne-Marie Stretter"⁴⁸⁰ e compará-lo com o original em francês, que diz: "Dès lors, cette femme est devenue mon secret: Anne-Marie Stretter"⁴⁸¹. A partir daí, com uma lupa, seria preciso examinar o outro significado que a palavra *secret* pode ter. *Secret*, em francês, está relacionado com o ato de secretar e com a

⁴⁷⁵ DURAS. *Boas falas*, P. 170.

⁴⁷⁶ "Elle, c'est le tout. C'est le lieu même de l'écrit, c'est le lieu mouvant même de l'écrit, c'est-à-dire l'intarissable... qu'il a donc fallu tuer pour qu'il cesse. Ça j'avais essayé dans L.V.S. mais je n'y étais pas parvenue. Là, vraiment, j'ai compris en travaillant que c'était le lieu même de l'écrit, le lieu écrit d'elle [...]. C'est cette femme qui m'a amenée à pénétrer le double sens des choses. À tous de vue. Elle m'amène à l'écrit peut-être. Peut-être c'est cette femme-là." (DURAS. *Marguerite Duras par Marguerite Duras*, p. 83. Tradução nossa).

⁴⁷⁷ DURAS. *A vida material*, p. 24.

⁴⁷⁸ DURAS. *A vida material*, p. 24.

⁴⁷⁹ DURAS. *A vida material*, p. 24.

⁴⁸⁰ DURAS. *A vida material*, p. 24.

⁴⁸¹ DURAS. *La vie matérielle*, p. 31.

secreção. Segundo Chouen-Ollier, "se a autora escreve, em *A vida material*, que Anne-Marie Stretter se tornou [seu] segredo, é necessário entender a palavra por meio do verbo secretar. Anne-Marie e, de maneira mais geral, a prostituição secretam algo do fantasma. E, portanto, da escrita"⁴⁸². Dessa forma, pode-se dizer que a escrita, tal como um segredo, é secretada no texto, é resto excretado pelo corpo.

Se se atenta para a descrição de Anne-Marie Stretter, na epígrafe que abre este capítulo, constata-se uma ambiguidade, pois, ao mesmo tempo que é definida como uma mãe exemplar, cuidadosa com suas filhas – que, por isso, têm uma infância feliz –, fica uma dúvida: o que será que Stretter esconde? Além de ser boa mãe, é alguém que se importa com os mendigos de Calcutá, pois vai

[...] até a cozinha, repete que os restos devem ser dados aos famintos [...], diz que uma bacia de água fresca deve ser também colocada, de agora em diante, todos os dias, no portão da cozinha ao lado dos restos, porquanto está principiando a monção de estio e eles devem beber.⁴⁸³

Mas a incerteza não deixa a personagem de lado, ela é sempre aquela que trai: "o Lancia negro acelera e desaparece. Quer dizer que o que dizem dela é verdade"⁴⁸⁴. E Marguerite Duras confirma que ela "dorme com todo mundo"⁴⁸⁵, em *Boas Falas*.

Personagem paradigmática, mesmo tendo realmente existido, não se sabe ao certo quem de fato foi Anne-Marie Stretter, pois há várias referências a ela, em diferentes entrevistas e relatos de Duras, que divergem entre si. Segundo Adler, era a síntese de duas mulheres⁴⁸⁶: uma delas era a esposa de um administrador que viveu em uma região remota do Sião, onde Duras passava suas férias, quando jovem; a outra chamava-se Elizabeth Striedter, mãe de uma colega do liceu, conhecida pela beleza e pelo jeito maternal. Antes de morrer, essa última escreveu uma carta nunca respondida por Duras, dizendo:

Senhora,

⁴⁸² "Si l'auteur écrit dans *La vie matérielle* qu'Anne-Marie Stretter 'est devenue [s]on secret', il faut entendre à travers ce mot le verb sécréter; Anne-Marie et de manière plus générale, la prostitution, sécrètent du fantasme. Et donc l'écrit." (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 125. Tradução nossa).

⁴⁸³ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 29.

⁴⁸⁴ DURAS. *O vice-cônsul*, p. 38.

⁴⁸⁵ DURAS. *Boas falas*, p. 127.

⁴⁸⁶ ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 262.

Você tem o direito de permanecer em silêncio.

Sua imaginação transformou a jovem que fui em uma imagem ficcional que tem seu charme exatamente por causa do misterioso anonimato que necessita ser preservado. Eu mesma sou tão profundamente consciente disso que não tenho vontade nem de ler nem de assistir a seu filme. Memórias pessoais e impressões que retêm seu valor, ficando na sombra, conscientes do real, se tornam irreais...⁴⁸⁷

É impossível assegurar que a pessoa que escreveu a carta foi realmente a fonte de inspiração da personagem. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a escritora confessou para Michelle Porte que, durante sua infância, tomou conhecimento da história de uma mulher, dessa vez russa, com a pele muito branca e pálida, que tinha tido um amante muito mais novo, que se suicidou por amor a ela. Cito-a:

Foi há muito tempo, não sei mais muito bem, eu a via passar à noite com seu chofer. Quando o tempo refrescava, ela saía. Foi pouco depois de sua chegada que soubemos que um rapaz tinha se suicidado, por amor que sentia por ela e pelo amor dela. Lembro-me da comoção que isso provocou em mim, não compreendia mais nada. O choque, que foi muito forte, quando soube dessa notícia, vinha do fato de que essa mulher não era aparentemente sedutora, mundana; ela tinha algo de invisível, era o contrário de uma mulher que chama atenção, era muito silenciosa, não tinha amigos e sempre passeava sozinha ou, então, com suas duas filhas, como no livro *O vice-cônsul*. E então, de repente, soubemos dessa notícia. Explicando-me melhor, ela encarnou para mim, durante muito tempo, um tipo de duplo poder, um poder de morte e um poder cotidiano. Ela educava crianças, era a mulher do administrador geral, jogava tênis, dava festas, passeava, etc. Possuía em si o poder de morte, de dar a morte, de provocá-la. Algumas vezes, digo que ela me estimulou a escrever.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ “Madame, You are right to remain in silence. Your imagination has turned the young woman I was into a fictitious image that retains its charm precisely because of the mysterious anonymity that must be preserved. I am personally so deeply conscious of this that I had no wish to read your book nor see your film. Private memories and impressions that retain their value by staying in the shadows, conscious of the real, become unreal...” (ADLER. *Marguerite Duras, a life*, p. 262. Tradução nossa).

⁴⁸⁸ “C'est loin, je ne sais plus très bien, je la voyais passer le soir dans son automobile avec son chauffeur. Avec la fraîcheur, elle sortait. C'est peu après son arrivée qu'on a appris qu'un jeune homme s'était suicidé, par amour pour elle, par amour d'elle. Je me souviens du bouleversement que ça a provoqué en moi, je ne comprenais plus rien. Le choc, qui a été très fort, quand j'ai appris cette nouvelle, venait du fait que cette femme n'était pas apparemment une femme coquette, une femme mondaine; elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse, on le lui connaissait pas d'amis et elle se promenait toujours seule ou bien avec ses deux petites filles comme dans le livre, *Le vice-consul*. Et puis tout à coup on a appris cette nouvelle. Si vous voulez, elle a incarné pour moi longtemps une sorte de double pouvoir, un pouvoir de mort et un pouvoir quotidien. Elle élevait des enfants, elle était la femme de l'administrateur général, elle jouait au tennis, elle recevait, elle se promenait, etc. Et puis elle recelait en elle ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer. Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle.” (DURAS. *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 64. Tradução nossa).

Em outra entrevista, com Leopoldina Pallotta dela Torre, a escritora descreve seu encontro com a mulher que, posteriormente, supostamente se tornaria Stretter em sua ficção:

Lembro-me da primeira vez que a vi chegar, era a mulher do embaixador da França em Saigon. Desceu de um grande carro preto, com seu vestido decotado que deixava ver seu corpo branco e magro, seu corte de cabelo, andou na rua, com um passo ágil, lentamente. Não podia parar de espiá-la. Eu a via sair de sua casa, a partir da hora em que o sol se punha e que o calor refrescava, de uma beleza para mim inacessível. A notícia que um homem, seu jovem amante, havia se matado em Luang Prabang, em Laos, por causa de seu amor por ela, me perturbou muito. Mãe e adúltera, desde então, aquela mulher se tornou meu segredo, o arquétipo feminino e maternal que minha mãe, louca demais, jamais foi.⁴⁸⁹

Penso que não importa se Stretter realmente existiu, se era mãe de uma colega da escritora, se tinha origem russa ou era esposa de embaixador. O que importa é que, a partir da visão de uma mulher, a figura do feminino é construída na obra durasiana na forma de personagens. Em outra passagem, Duras reafirma: "em relação a Anne-Marie Stretter, acredito verdadeiramente ter começado a escrever por causa dela: como se o que escrevera fosse apenas a reescritura da fascinação sofrida, um dia, pela languidez quase mortal daquela mulher"⁴⁹⁰.

Se Stretter funda a imagem da mulher esburacada, atravessada pelo desejo, as demais serão fruto dessa imagem primeira. O trecho a seguir mostra a mistura de Lol e Anne-Marie, figuras advindas do buraco que as origina:

Ela está aí, exposta, essa forma de Lol V. Stein. Anne-Marie Stretter também, que é de quem quiser: prostituta de Calcutá. L. V. S. e A.-M.S convergem nesse ponto, nessa expropriação de si mesmas. Mas aqui não é consciente. E lá, é decidida. O branco, o negro. As areias brancas de S. Thala onde L.V.S. se dissolve. O negro, a monção negra de Calcutá, onde Anne-Marie Stretter se "faz". Dá no

⁴⁸⁹ "Je me rappelle la première fois où je l'ai vue arriver, c'était la femme de l'ambassadeur de France à Saigon. Elle est descendue d'une grande voiture noire, sa robe décolletée qui découvrait son corps blanc et mince, sa coiffure, elle s'est avancée sur la route, d'un pas léger, lentement. Je n'ai plus cessé de la guetter. Je la voyais sortir de chez elle, dès que le soleil tombait et que la chaleur s'apaisait, d'une beauté pour moi inaccessible. La nouvelle qu'un homme, son jeune amant, s'était tué à Luang Prabang, au Laos, par amour pour elle, m'a beaucoup troublée. Mère et adultère, dès lors, cette femme est devenue mon secret, l'archétype féminin et maternel que ma mère, trop folle, n'a jamais été." (DURAS et DELLA TORRE. *La passion suspendue*, p. 103. Tradução nossa).

⁴⁹⁰ "Quant à Anne-Marie Stretter, je crois vraiment avoir commencé à écrire pour elle: comme si ce que j'ai écrit n'avait été que la réécriture incessante de la fascination subie, un jour, par la langueur presque mortelle de cette femme." (DURAS et DELLA TORRE. *La passion suspendue*, p. 102. Tradução nossa).

mesmo. Todas as minhas mulheres. São invadidas pelo exterior, atravessadas, esburacadas por toda parte pelo desejo.⁴⁹¹

Figuras esburacadas, invadidas pelo desejo, inapreensíveis, pois se dissolvem, tal como a areia do deserto: são essas as mulheres que habitam a escrita de Duras. Personagens que advêm do desejo, que apresentam algo da ordem da fantasia, ao oferecer seus corpos. Em *O erotismo*, Bataille "propõe uma interessante articulação entre o feminino e a prostituição, que não passa necessariamente por uma abordagem sociológica, mas por um viés que poderíamos chamar [...] de estrutural"⁴⁹². Cito o filósofo:

Não existe uma prostituta em potencial em cada mulher, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem. A menos que ela se resguarde inteiramente, por uma decisão de castidade, a questão é, em princípio, a de saber a que preço, em que condições ela cederá. Mas com as condições satisfeitas, ela sempre se dá como objeto. A prostituição propriamente dita só introduz uma prática de venalidade.⁴⁹³

De certa forma, pode-se dizer que Marguerite Duras concorda com a postulação de Bataille, quando a autora afirma que "se há prostituição da mulher... para empregar essa palavra gasta e que... em falta melhor, digamos, vamos empregá-la... se há prostituição da mulher, é preciso que ela queira"⁴⁹⁴. Entende-se aqui que a prostituição, ou o ato de se oferecer como objeto a um homem, provém de uma decisão de assim o fazer. Não se trata de um ato em que o mercantilismo esteja em primeiro lugar, mas sim que seja causado pelo desejo.

Além de serem experiências ligadas ao desejo, a prostituição e a experiência sexual, na escrita durasiana, advêm do excesso, do desejo incontrolável, da necessidade de viver o desconhecido e o gozo sem medida, o que lembra o ato sacrificial. O sacrificial vincula-se ao sagrado e significa, dentre outros sentidos, "o que não se pode deixar de cumprir"⁴⁹⁵. Essa é a desgraça que une Anne-Marie Stretter e a jovem de *O amante*. A passagem abaixo ilustra a semelhança das duas personagens e se passa quando todos já sabem do envolvimento escandaloso da menina com o chinês. A jovem se encontra em um

⁴⁹¹ DURAS. *Boas falas*, p. 170.

⁴⁹² CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 5. Inédito.

⁴⁹³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 204.

⁴⁹⁴ DURAS. *Boas falas*, p. 33.

⁴⁹⁵ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1694.

isolamento forçado pelas pessoas do pensionato onde vive, e é essa situação que "suscita a viva lembrança da dama de Vinhlong"⁴⁹⁶:

A dama está no terraço do seu quarto, olha as avenidas ao longo do Mekong, vejo-a quando volto do catecismo com meu irmão mais novo. O quarto fica no centro de um grande palácio de terraços cobertos, o palácio está no centro de um parque de louros-rosa e palmeiras. 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, acariciadas por amantes, beijados por seus lábios, entregues à infâmia de um prazer que leva à morte, dizem elas, àquela morte silenciosa 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 na cidade, nos postos e no interior, nos postos principais, nas recepções, nos bailes arrastados das administrações gerais.⁴⁹⁷

Significativa nesse trecho é a relação que as personagens têm com o amor, a morte, a solidão e a desgraça. Chouen-Ollier aponta o jogo que Duras faz com as palavras, pois a desgraça, aqui, antes de estar relacionada com a falta da graça, associa-se ao excesso: "ou então, poder-se-ia entender o duplo sentido da graça, ao mesmo tempo charme e dom"⁴⁹⁸. Charme e dom fazem pensar na noção de intencionalidade da prostituição durasiana, expressa em *Boas falas*: "se há prostituição da mulher, é preciso que ela queira"⁴⁹⁹.

Como explica Chouen-Ollier, as mulheres, na obra de Duras, entregam-se ao ato sexual porque amam o amor: "as mulheres que entregam seus corpos, [...] a exemplo da Francesa de Hiroshima, são apaixonada(s) pelo amor mesmo"⁵⁰⁰. Sem dúvida, trata-se de uma maneira pouco convencional de ser fiel ao amor, pois, para a escritora, "O amor é um retornar constante como a revolução. O movimento pode ser inscrito, seja em um casal, seja, dramaticamente, o ultrapassar. O que é a infidelidade, senão a fidelidade ao amor?"⁵⁰¹.

⁴⁹⁶ DURAS. *O amante*, p. 74.

⁴⁹⁷ DURAS. *O amante*, p. 74.

⁴⁹⁸ "Ou plutôt, pourrait s'entendre le double sens de la grâce, à la fois charme et don." (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 48. Tradução nossa).

⁴⁹⁹ DURAS. *Boas falas*, p. 33.

⁵⁰⁰ "les femmes qui livrent leur corps dans l'œuvre de Duras étant, à l'instar de la Française d'Hiroshima, 'amoureuse(s) de l'amour même'." (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 54. Tradução nossa).

⁵⁰¹ "L'amour est un devenir constant comme la révolution. Le mouvement peut s'inscrire soit dans un couple, soit, dramatiquement, le dépasser. Qu'est-ce que l'infidélité sinon la fidélité à l'amour?"

O dom ou a graça das personagens faz com que a prostituição se transforme em entrega compulsiva ao amor, e, acerca disso, Castello Branco afirma:

Impossível não ver que a prostituição, em Duras, tem menos a ver com as condições sociais que a determinam – embora toda a questão do dinheiro e da sobrevivência não deva ser negligenciada, em *O amante* – que com as “qualidades de uma puta”, que terminam por prometer “um trono de dons e graças que a esperam. Esse trono, entendido por Llansol como um “mais além” de todas as suas qualidades, deve ser situado, na obra de Marguerite Duras, como algo da ordem do desastre: “O desastre não nos olha, ele é o ilimitado sem olhar, aquilo que não pode se medir em termos de fracasso, nem como a perda pura e simples”.⁵⁰²

6.5 *Aquilo que não se nomeia*

Em *O amante da China do norte*, espécie de reescrita de *O amante*, há a seguinte passagem:

Ela torna-se um objeto dele, apenas dele, secretamente prostituída. Sem ter mais nome. Entregue como coisa, coisa só para ele, roubada. Só por ele tomada, utilizada, penetrada. Coisa subitamente desconhecida, uma criança sem outra identidade senão a de pertencer a ele, ser o bem apenas dele, sem nome, fundida a ele, diluída numa generalidade da mesma forma nascente, a que desde o começo dos tempos foi erroneamente chamada por uma outra palavra, a da indignidade.⁵⁰³

No entanto, esse mesmo trecho em francês pode ter outra tradução. Vejamos como ela escreve em francês:

Elle devient objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. Sans plus de nom. Livrée comme chose, chose par lui seul, volée. Par lui seul prise, utilisée, pénétrée. Chose tout à coup inconnue, une enfant sans autre identité que celle de lui appartenir à lui, d'être à lui seul son bien, sans mot pour nommer ça, fondue à lui, diluée dans une généralité pareillement naissante, celle depuis le commencement des temps nommée à tort par autre mot, celui d'indignité.⁵⁰⁴

(CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, p. 54. Tradução nossa).

⁵⁰² CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 6. Inédito.

⁵⁰³ DURAS. *O amante da China do norte*, p. 68.

⁵⁰⁴ DURAS. *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 99.

A frase “Elle devient objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. *Sans plus de nom*” foi traduzida para o português⁵⁰⁵ como “Ela torna-se um objeto dele, apenas dele, secretamente prostituída. *Sem ter mais nome*.”⁵⁰⁶. No entanto, o que foi destacado em itálico por mim pode ser traduzido por “*sem palavra para nomear isso*”. E, segundo Choeun-Ollier, o que não pode ser nomeado pelas palavras é a prostituição. Cito-a:

Elevada à dignidade, mas não designada, experimentada para melhor se subtrair, a prostituição durasiana é, antes de tudo, um ato sagrado que se recusa a toda circunscrição pela linguagem. Da mesma forma que o nome aqui não pode ser dito, também o ato sexual é percebido pelas premissas de uma derrelição identitária, abolição dos corpos redobrados pela abolição da linguagem.⁵⁰⁷

Com a prostituição, inaugura-se uma perda de identidade e procura-se, por meio da fusão dos corpos, o desconhecido do saber e a desordem de si mesmo. O dom se transforma em abandono e, na passagem de *O amante da China do Norte* citada anteriormente, a prostituição, sob a pena da escritora, deixa de ser ato abjeto e excluído da sociedade, para tornar-se modelo do feminino.

Importante mencionar que mais do que escrever sobre a prostituição, Duras escreve *a partir* da prostituição. Talvez essa seja a razão de ser um tema tão notável em sua escrita, a ponto de se poder afirmar que se trata da reescrita incansável de um só tópico,

a fim de que o corpo morto renasça de suas cinzas sob a pena do escritor. Trata-se, então, de, a cada texto, escavar um pouco mais o fantasmático, de sacralizar essa figura da prostituta, ‘mercadoria essencial para a economia romanesca’ se tornar mítica.⁵⁰⁸

Se se considera que Duras escreve a partir da prostituição, o local primeiro dessa experiência foi o quarto em que a menina e seu amante chinês se encontravam, território de descobrimento do prazer e do gozo, de entrada na prostituição. Posteriormente, esse local será a escrita:

⁵⁰⁵ Na versão publicada pela Editora Fronteira, com tradução de Denise Rangé Barreto.

⁵⁰⁶ Itálico nosso.

⁵⁰⁷ “Portée à la dignité mais non désignée, éprouvée pour mieux se dérober, la prostitution durassienne est avant tout un acte sacré qui se refuse à toute circonscription par le langage. De même que le mot ici ne peut être dit, de même l’acte sexuel est-il perçu comme les prémisses d’une dérélition identitaire, abolition des corps redoublée par l’abolition du langage.” (CHOUEN-OLLIER. *L’écriture de la prostitution dans l’œuvre de Marguerite Duras*, p. 62. Tradução nossa).

⁵⁰⁸ “Afin que le corps mort renaisse de ses centres sous la plume de l’écrivain. Il s’agit donc, à chaque texte un peu plus, de creuser la fantasmatique, de sacraliser cette figure de la prostituée, ‘marchandise essentielle à la économie romanesque’ devenir mythique.” (CHOUEN-OLLIER. *L’écriture de la prostitution dans l’œuvre de Marguerite Duras*, p. 123. Tradução nossa).

Não posso mais suportar a lembrança de H.L. É como se suas vidas se tivessem combinado, como se isso tivesse acontecido inconscientemente. É como se eu nada tivesse com eles. A mãe diz: esta aqui não ficará satisfeita com coisa alguma. Penso que minha vida começou a desvendar-me para mim. Penso que já começo a me conhecer, tenho já o vago desejo de morrer. Essa palavra, jamais a separei da minha vida. Creio que tenho o vago desejo de ficar só, assim como compreendo que nunca mais estive sozinha desde que deixei a infância, a família do Caçador. Vou escrever livros. É isso o que vejo para além daquele instante, no grande deserto, sob cujos traços contemplo a extensão de minha vida.⁵⁰⁹

Portanto, a origem da escrita e da própria escritora advém da prostituição, aquilo para o qual não há palavras que designem, ou, como postula a psicanálise, da impossibilidade da relação sexual. A famosa frase de Lacan *Il n'y a pas de rapport sexuel* foi traduzida em português por “não há relação sexual”, mas a palavra *rapport* também remete a algo relacionado à complementariedade ou ao encaixe, tal como um *plug* que se adapta perfeitamente a uma tomada. O que o psicanalista afirmou, na verdade, foi que, nas relações humanas, não existem situações de encontro perfeito, pois sempre algo falta.

Que a relação sexual não possa se escrever não quer dizer, evidentemente, que não haja relações sexuais. O que Lacan quer dizer, ao fazer essa afirmação, é que “não existe relação sexual [...] que possa pôr-se em escrita”⁵¹⁰. Essa afirmação esclarece que a impossibilidade advém do fato de que não há saber acessível ao ser falante quanto à relação entre os dois sexos, e, além disso, a verdade “não serve para nada senão criar o lugar onde se denuncia esse saber”⁵¹¹.

Quanto ao que é possível na relação sexual, Dominique Holvöet, em um volume de *Silicet*, esclarece brevemente:

No âmbito do dois, a dialética do desejo e seu mediador fálico tornam os sujeitos parceiros, na medida em que têm valor fálico para o outro. Há relação sexual no campo do desejo; há ainda a função do amor que permite ao gozo condescender com o desejo; mas não há relação com o parceiro em termos de gozo. A relação sexual é assunto do desejo; a relação sexual se diferencia dele por ser assunto de gozo.⁵¹²

⁵⁰⁹ DURAS. *O amante*, p. 85.

⁵¹⁰ LACAN. Nota Italiana. In: *Outros escritos*, p. 314.

⁵¹¹ LACAN. Nota Italiana. In: *Outros escritos*, p. 315.

⁵¹² HOLVÖET, Relação sexual. In: XXXXX, *Silicet*, p. 321.

Blanchot, a partir do que define como *a comunidade inconfessável*, descreve, de forma clara, a impossibilidade da relação entre dois amantes. Cito-o:

Eis o quarto, o espaço enclausurado aberto à natureza, fechado aos outros homens, onde, durante um tempo indefinido calculado em noites – mas cada noite não saberia tomar fim – dois seres tentam se unir apenas para viver (e, de uma certa maneira, celebrar) o fracasso que é a verdade daquilo que seria sua união perfeita, a *mentira* dessa união que sempre se cumpre não se cumprindo. Eles formam, apesar disso, alguma coisa como uma *comunidade*? É, antes, por causa disso que eles formam uma comunidade. Eles estão um ao lado do outro, e essa contiguidade que passa por todas as espécies de uma intimidade vazia os preserva de encenar a comédia de um entendimento “fusional ou comunal”. Comunidade de uma prisão, organizada por um, consentida pela outra, onde aquilo que está em jogo é justamente a tentativa de amar, mas para Nada, tentativa que não tem enfim outro objeto além desse nada que os anima, sem que eles saibam, e que não os expõe a nada além do que a se tocar em vão. Nem alegria, nem ódio, um gozo solitário, lágrimas soltas, a pressão de um Superego implacável, e finalmente uma só soberania, aquela da morte que a rodeia, que se deixa evocar e não partilhar, a morte da qual não se morre, a morte sem poder, sem efeito, sem obra que, na derrisão que ela oferece, guarda a atração da “vida exprimível, a única no final das contas à qual tu te aceitas te unir” (René Char). Como não buscar nesse espaço onde, durante um tempo que vai do crepúsculo à aurora, dois seres não têm outra razão de existir além de se expor inteiramente um ao outro, inteiramente, integralmente, absolutamente, a fim de que compareça, não a seus olhos, mas a nossos olhos, sua comum solidão, sim, como não buscar nesse espaço e como não reencontrar nele a “comunidade negativa, a comunidade dos que não têm comunidade?”⁵¹³

O local da prostituição, o quarto de encontro do casal, “é então duplo, na medida em que se torna, pouco a pouco, o lugar do escrito, o lugar do abandono ao desconhecido, o lugar da perda de si; passa-se, através do quarto do amante, do real ao simbólico”⁵¹⁴. Dessa forma, o lugar físico transforma-se em local de onde a escrita poderá advir em um momento posterior, mas, desde já, em seus primórdios, marcado e traçado pelo desejo. A escrita torna-se única saída para o inominável, para o que escapa ao entendimento, para o que não pode ser escrito do encontro entre dois corpos. Dessa maneira, pode-se afirmar que a prostituição é o tema fundador que permite à narrativa se constituir, dando forma ao impossível:

⁵¹³ BLANCHOT. *A comunidade inconfessável*, p. 68.

⁵¹⁴ “Est donc double en ce qu’il devient peu a peu le lieu de l’écrit, le lieu de l’abandon à l’inconnu, le lieu de la perte de soi; on passe, à travers la garçonnière, du réel au symbolique.” (CHOUEN-OLLIER. *L’écriture de la prostitution dans l’œuvre de Marguerite Duras*, p. 124. Tradução nossa).

A escrita exhibe aqui seus arcanos, nos ensina sobre sua progressão, é projetada em um condicional que transmuda o corpo, cria palavras a partir da reiteração do ato sexual, elabora a ficção. Se a noite é ligada ao mistério, nasce daquilo que escapa ao entendimento, daquilo que não pode ser circunscrito, nasce de um encontro entre dois seres, entre dois corpos. A prostituição aparece, assim, sobre dois planos: ela inaugura o escrito, surge do poético e se encontra no espaço exegético como fundadora. Como espaço original, permite ao escrito se constituir, dá forma ao romanesco, apresentando-se como a cavidade do escrito [...].⁵¹⁵

Se consideramos que a escrita de Duras, como acredita Choulen-Ollier, é sempre reescrita, podemos afirmar que ela provoca uma repetição em seu próprio cerne, pois, para a escritora: “Todo texto novo que faço substitui o anterior, o amplia, o modifica”⁵¹⁶. E, como a relação sexual é aquilo que falha, a escrita da prostituição durasiana é uma constante pesquisa em torno daquilo que fracassa: “É verdade, todos os meus livros nascem e se movem precisamente ao redor de uma caixa sempre evocada e sempre faltante”⁵¹⁷.

Existem vários livros que atestam que, em Duras, a escrita nasce frequentemente do fracasso. Antes de discutir *La pute de la cote Normande* – que exemplifica bem esse tipo de escrita –, gostaria de fazer o mesmo percurso com *O caminhão*, seguindo o raciocínio de Paulo Andrade. De acordo com a pesquisa desse autor, a relação entre escrita e fracasso se torna mais clara quando atentamos para o que ocorreu quando Duras decidiu filmar a história desse livro.

Por diversos motivos, a filmagem não foi feita e ela teve que desistir do projeto. Entretanto, o fato de abdicar do filme abriu-lhe um novo horizonte: “Tive insônia certa noite e depois eu me disse: não vou fazer o filme, vou contá-lo – fiquei completamente livre quando descobri isso –, ou seja, vou contar o que teria sido o filme se ele tivesse sido feito”⁵¹⁸. Paradoxalmente, o fracasso possibilitou uma

⁵¹⁵ “L'écriture exhibe ici ses arcanes, nous renseigne sur son cheminement, est projetée dans un conditionnel qui transmue le corps en forme, crée des mots à partir de la réitération de l'acte sexuel, élabore la fiction. Si la nuit est liée au mystère, l'écrit naît de ce qui échappe à l'entendement, de ce qui ne peut être circonscrit, naît d'une rencontre entre deux êtres, entre deux corps. La prostitution apparaît ainsi sur deux plans: elle inaugure l'écrit, relève du poétique et se retrouve dans l'espace diégétique comme fondateur. Espace originel, elle permet au récit de se constituer, donne forme au romanesque, se présentant comme le creuset de l'écrit [...].” (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 124. Tradução nossa).

⁵¹⁶ “Tout texte nouveau que je fais remplace l'ancien, l'amplifie, le modifie.” (DURAS. *La passion suspendue*, p. 86. Tradução nossa).

⁵¹⁷ “C'est vrai, tous mes livres naissent et se meuvent précisément autour d'une case toujours évoquée et toujours manquante.” (DURAS. *La passion suspendue*, p. 65. Tradução nossa).

⁵¹⁸ DURAS. *O caminhão*, p. 68.

filmagem ímpar: a imagem sendo substituída pela leitura em voz alta do texto escrito. Importante mencionar que o tempo verbal adotado foi o futuro do pretérito. O filme-leitura será, então, marcado “por um outro tempo que não o da realização: o *condicional* – uma vez que não se trata aqui exatamente de um filme, mas de um *filme da leitura* daquilo que *poderia ser* o filme”⁵¹⁹. Por conseguinte, ele se torna o filme daquilo que *poderia ser* ou, em outros termos, do “*futuro-em-potência* que habita todo passado, independente de sua realização”⁵²⁰. Segundo Andrade, “o futuro do pretérito condensa essa ambição do cinema de Duras: atingir o ponto inaugural das imagens, o ponto originário das palavras, uma espécie de nascente [...]”⁵²¹.

Movida pelo ideal de fazer um cinema primitivo, com sintaxe rarefeita, Duras acabará por deixar que esse ideal contamine a escrita do filme. Para Andrade:

Não somente o tempo verbal do texto será transformado – pontuando aí a condição em potência do filme [...] –, como também o grande apelo feito à imagem, ao olhar, fortemente marcado e reiterado, é reservado, reduzido às palavras, pois são elas as guardiãs do imaginário: assim, a imagem não é nem representada nem apresentada, ela é evocada – quase que num sentido xamanístico – pela leitura do texto, ela permanece aí nesse lugar de uma promessa, de uma presença sempre iminente.⁵²²

Dessa forma, a “imagem é lançada para o exterior, para um plano que a fotografia do filme já não pode apreender”⁵²³. O resultado que se obtém é um cinema que quer fazer-se no fora, no limite da linguagem, “como se, de fato, só assim a ‘essência’ das coisas pudesse ser assinalada [...]”⁵²⁴. O desejo de Duras com o filme era o de alcançar “uma imagem pura”, aquela que modifica o fazer cinematográfico em seu interior, “pois escrever acaba por se tornar esse cinema sem imagens, fissurado por um negro que rasga nele o filme, da mesma forma que o cinema converte-se num devir da escrita, na aproximação lenta e gradativa de seu

⁵¹⁹ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 236.

⁵²⁰ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 237.

⁵²¹ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 238.

⁵²² ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 239.

⁵²³ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 239.

⁵²⁴ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 239.

‘acidente’, seu desastre”⁵²⁵. Dessa forma, pode-se afirmar, junto a Andrade, que “uma conversão aí se realiza, uma travessia: a impossibilidade, o risco da perda (pura e simples), do fracasso, tornaram-se a via de acesso, a abertura para isso que passa, e depois cessa”⁵²⁶.

Interessante destacar que *Navire Night*⁵²⁷ é o relato do fracasso de *O caminhão*, e faz pensar que, talvez,

renunciar a fracassar fosse muito mais grave do que renunciar a conseguir, como se o que chamamos o insignificante, o não-essencial, o erro, pudesse, àquele que aceita seu risco e a ele não se livra sem contenção, revelar-se como a fonte de toda autenticidade.⁵²⁸

Portanto, por vezes, é a partir do fracasso que se torna possível que algum saber ou escrita se produzam.

Lacan, em “Lituraterra”, discute o fracasso a partir de “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Sua proposta, para entender o conto, é, precisamente, pelo viés do que falha. Cito-o: “quanto a mim, se proponho à psicanálise o texto de Poe, com o que há por detrás dele, é justamente por ela não poder abordá-lo senão mostrando seu fracasso”⁵²⁹. Lacan indica, como Duras, que é a partir do fracasso que se pode ter algum acesso ao saber, pois “na berlinda, é a verdade deles que espero”⁵³⁰. É “aí que a psicanálise se mostra no que tem de melhor. Saber em xeque⁵³¹, tal como se diz *figura en abîme*, não significa fracasso de saber”⁵³².

Em francês a expressão *savoir en échec*, traduzida como *saber em xeque*, comporta também outra tradução, que seria “saber em fracasso”. Importante mencionar que *saber em fracasso* não significa o *fracasso do saber*, devendo, portanto, ser compreendido como *mise-en-abîme* ou como “estrutura em abismo”.

O termo *mise-en-abîme* vem das artes plásticas e apresenta-se em um quadro, por exemplo, em que o pintor pinta o pintor. Exemplo magistral é a obra de Velásquez intitulada “As meninas”. O *mise-en-abîme* também aparece na literatura,

⁵²⁵ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem: amor*, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 241.

⁵²⁶ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem: amor*, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 241.

⁵²⁷ Considerada um fracasso pela crítica.

⁵²⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 174.

⁵²⁹ LACAN. *O seminário*, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, p. 108.

⁵³⁰ LACAN. *O seminário*, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, p. 109.

⁵³¹ A expressão em francês de *savoir en échec* também comporta a tradução: “saber em fracasso”.

⁵³² LACAN. *O seminário*, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, p. 109.

quando o narrador descreve uma cena em que o personagem está lendo ou escrevendo um livro, ou seja, há ali uma repetição no nível da enunciação. O mesmo acontece nas formações do inconsciente, no momento em que existe um sonho dentro de um sonho. Para Lacan, essa operação revela a proximidade do Real: “Não é preciso ser alertado pela reconhecida importância do sonho dentro do sonho, por apontar uma relação mais próxima do real [...]”⁵³³.

Erick Costa descreve, de forma clara, o que significa esse fracasso ao qual nos referimos. Cito-o: “O fracasso a que nos referimos é o do mundo sem poema, do mundo inumano. Em seu fracasso está, simultaneamente, a saída, a língua que tropeça e se renova em fracasso positivo, porque o vivo desperta nas ruínas da língua e do pensamento”⁵³⁴.

6.6 O movimento da escrita

Em Duras, é importante perceber a similitude entre os atos de escrever e amar, bem como entre escrever e se prostituir. Amar é se dar ao outro, escrever significa se endereçar ao leitor, portanto são dois atos que carregam em si um movimento de saída do interior em direção ao exterior. O processo da escrita, longe de ser linear e previsível, deixa o escritor, muitas vezes, em perigo de se estilhaçar, e nem mesmo o ato de escrever pode restituir-lhe a integridade. Por vezes, é a escrita, ou o amor à escrita, que o coloca nessa situação. Segundo Paulo Andrade:

Se escrever e amar põem à prova, em nós, a unidade do ser – que se fragmenta, se esparrama e se dispersa até o seu desaparecimento, é porque, diferentemente do que se costuma acreditar, essas experiências não se caracterizam por um redobramento que as permitiria designar-se a si mesmas (na literatura, o voltar-se dos signos sobre eles próprios; no terreno amoroso, amar, na prática, não significando senão o pedido de alguém que diz: “ama-me”).⁵³⁵

A partir de Foucault, Andrade afirma que esse movimento de amar e escrever equipara-se mais a um “trânsito ao exterior”⁵³⁶:

⁵³³ LACAN. *Escritos*, p. 779.

⁵³⁴ COSTA. *Acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*, p. 13.

⁵³⁵ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução* em Marguerite Duras, p. 17.

⁵³⁶ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução* em Marguerite Duras, p. 17.

A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até o ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma; e se este colocar-se “fora de si mesma” põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela uma distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si mesmos.⁵³⁷

Para Andrade, o exterior não se opõe à interioridade e nem mesmo exclui a ideia de um dentro, pois é no “fora” que a literatura encontra seu próprio limite. A razão para essa afirmação está no fato de o espaço literário, “como se pode demonstrar através da figura topológica da banda de Moëbius”⁵³⁸, ser o próprio interior estendido à sua condição de exterioridade, como afirma Lúcia Castello Branco.

A escrita ou o amor, que levam o sujeito a vivenciar a perda da integridade, não são promessa de restituição da perda da completude. Cito Andrade:

E não é também o amor essa força que, levando o sujeito a vivenciar a perda de sua integridade, *sujeita-o* a um encontro – um embate – com o outro? O que deve ser notado, porém, é que esse amor, como a escrita – o amor à escrita –, não é jamais uma promessa de restituição do que quer que seja, uma vez que só se constituem como experiências do exterior sujeitando-se também a ela, isto é, deixando-se atrair pelo não-amor, pela não-escrita.⁵³⁹

Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a escritora fala do estado de escuta extrema do exterior, necessário à sua escrita. Após esse primeiro momento de invasão, há o que ela descreve como a interiorização do externo, para que se possa, posteriormente, na forma de escrita, levá-lo novamente para o exterior:

É sem dúvida o estado a que pretendo chegar quando escrevo; um estado de escuta extremamente intenso, entendam, mas do exterior. Quando as pessoas que escrevem lhes dizem: quando se escreve, se está concentrado, eu diria: não, quando escrevo, tenho o sentimento de estar na extrema desconcentração, não me possuo absolutamente, sou um passador, tenho a cabeça esburacada. Só posso me explicar assim, porque há coisas que não reconheço no que escrevo. Então elas me chegam bem de longe, não estou só a escrever quando escrevo. Mas isso, eu sei. A pretensão é de crer que se está só diante de sua folha, quando tudo lhes chega de todos os lados. Evidentemente, os tempos são diferentes, isso lhes chega de mais ou menos longe, isso lhes chega de vocês mesmos, isso

⁵³⁷ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 14.

⁵³⁸ CASTELLO BRANCO. *O silêncio do exterior*: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida, p. 148.

⁵³⁹ ANDRADE. *Nada do dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras, p. 17.

lhes chega de um outro, pouco importa, isso lhes chega do exterior.⁵⁴⁰

A metáfora da saída de si implica uma partida em direção ao desconhecido, à despossessão, ao abandono da identidade em favor do que não se identifica mais:

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez. É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida.⁵⁴¹

Essa divisão do sujeito que escreve se dá no instante em que é atravessado pela escrita. Duras, ao relatar o processo de sua escrita, lembra a operação que ocorre com o médium – alguém que faz a passagem do que pertence ao além, do que está no campo do inacessível aos mortais, para o mundo material; alguém que vê o que os outros não conseguem. No entanto, ela chamará esse processo de "sombra interna":

Em minha sombra interna, onde a fomentação do eu por mim se faz, em minha região escrita, eu *leio* que aconteceu aquilo. Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço, ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me, portanto, da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro." Pode-se dizê-lo da mulher... do homem. Isso, pode-se dizer. "Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovoô, de iluminar e apago. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam *fora* a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna, mas a substitui. "*Apenas os loucos conseguem escrever completamente.*" É isso. "Qualquer um é

⁵⁴⁰ "C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent: quand on écrit, on est dans la concentration, mi je dirais: non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. Je ne peux m'expliquer ce que comme ça, parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. Mais ça, je le sais. La prétention, c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille alors que tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment, les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur." (DURAS et PORTE. *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 98. Tradução nossa).

⁵⁴¹ DURAS. *Escrever*, p. 48.

mais misterioso que um escritor." Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isto também.⁵⁴²

Talvez se possa dizer que não há escapatória para a escrita: quanto mais o escritor se deixa levar pela sombra interna, aproximando-se da loucura, mais estará disponível para a escrita, pois só *os loucos escrevem completamente*. De qualquer forma, para se escrever, há sempre uma perda, pois algo tem que ser apagado. É a partir do vazio e do abandono que a escrita surge:

Sei que o lugar onde isso se escreve, onde escrevemos... eu, quando isso me acontece... é um lugar onde a respiração é rarefeita, há uma diminuição da acuidade sensorial. Não se escuta tudo, mas apenas certas coisas, sabe? É um lugar branco e preto. Se há cor, é porque foi acrescentada. Não é imediata; não é realista.⁵⁴³

Pode-se constatar, então, que o corpo é o local primeiro que é atravessado pela escrita. Corpo abandonado de seu eu, violado. Percebe-se que, para escrever, há um preço a ser pago com o corpo, "o eu corre para sua perda, em direção a uma neutralidade que prefigura sua morte enquanto sujeito e o transporta em um alhures, onde o ser se reduz ao anonimato, ao impessoal. O caminho sulcado implica, então, o assassinato de si"⁵⁴⁴. Se escrever é ser ninguém, convém comparar a prática da escrita, pelo menos em seu primeiro estágio, com a prostituta que se oferece a todos e perde sua identidade.

A escrita é uma prática imoral: "comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda imoral"⁵⁴⁵. Para Duras, a literatura deve escrever o que não se pronuncia, tem a obrigação

[...] de representar o interdito. De dizer o que não se diz normalmente. A literatura *deve* ser escandalosa: todas as atividades do espírito, hoje, devem estar relacionadas ao risco, à aventura. O verdadeiro poeta é em si este risco, alguém que, contrariamente a nós, não se defende da vida.⁵⁴⁶

⁵⁴² DURAS. *As boas falas*, p. 38.

⁵⁴³ DURAS. *As boas falas*, p. 12.

⁵⁴⁴ "Le je court à sa perte, vers une neutralité qui préfigure sa mort en tant que sujet et le transporte dans un ailleurs où l'être est réduit à l'anonymat, à l'impersonnel. Le chemin sillonné implique donc le meurtre de soi." (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 129. Tradução nossa).

⁵⁴⁵ DURAS. *O amante*, p. 11.

⁵⁴⁶ "De représenter l'interdit. De dire ce que l'on ne dit pas normalement. La littérature *doit* être scandaleuse: toutes les activités de l'esprit, aujourd'hui, doivent avoir affaire au risque, à l'aventure. Le poète même est en soi ce risque même, quelqu'un qui, contrairement à nous, ne se défend pas de la vie." (DURAS. *La passion suspendue*, p. 83. Tradução nossa).

Em Duras, a prostituição está em todo lugar, pois até seus livros se prostituem, uma vez que são vendidos em toda parte e traduzidos para diversas línguas. Todavia, não só os livros se prostituem, ela própria, como escritora, também, já que se mistura com seus personagens e livros. Ao ser entrevistada por Porte, e discorrendo sobre a possibilidade imaginária de filmar *Lol V. Stein*, dá mostras de que o terreno entre a escrita, ela própria e seus personagens é fluido:

Sim, ela, ela, mas destruída, já filmada, não saída do livro, não surgindo do livro, mas já arruinada pelos comentários, pelas leituras. É, apesar disso, um livro traduzido em muitos lugares, um pouco em toda parte, quero dizer, então, passou por muitas mãos, por muitas consciências, o que já é uma forma de prostituição, Lol V. Stein. Mas, Lol V. Stein, surgindo, enquanto surgia de mim, quando a vi pela primeira vez, nunca mais a reencontrarei. Ela é de vocês, Lol V. Stein, ela é dos outros... e quando retorna novamente ao baile de S. Thala, em direção a seu nascimento, já está perdida como uma puta; vejo-a muito maquiada, com jóias, caída sob o peso da maquiagem e das jóias. É curioso, mas essa espécie de pessoa que, saída daqui, há oito anos ou nove anos, não sei mais, não posso fazer vocês acreditarem que eu a vejo, então não farei filme nenhum, eu o farei com farrapos, com restos de Lol V. Stein, posso trabalhar sobre Lol V. Stein, somente. Isso não tem sentido, Lol V. Stein, vejam, não tem significação. Lol V. Stein é o que fazem dela, não existe de outra forma, imagino que acabei de dizer alguma coisa sobre ela. Isso tinha um sentido para mim, uma significação, quando ela saiu, quando caí sobre ela, vejam, eu não posso mais dizer saída de mim, jamais falo isso, mas que, em seguida, ela pertenceu a quem a quis... isso me lembra alguma coisa... sim.

M.P.: Como Anne-Marie Stretter que pertence a quem a quer...

M.D.: Sim, é a minha prostituição.⁵⁴⁷

A partir desse trecho de entrevista, penso que o significante *puta* carrega consigo algo dos restos, do que está estilhaçado e esartejado, possuído por todos

⁵⁴⁷ "M.D.: Oui, elle, elle, mais détruite, déjà filmée, pas sortie du livre, pas surgissant du livre, mais déjà abimée par les commentaires, les lectures. C'est quand même un livre qui est traduit partout, un peu partout, je veux dire, donc ça a traîné dans beaucoup de mains, dans beaucoup de consciences, c'est déjà une prostitution, Lol V. Stein. Mais Lol V. Stein surgissant, alors qu'elle sortait de moi, quand je l'ai vue pour la première fois, je ne la retrouverai plus jamais. Elle est à vous, Lol V. Stein, elle est aux autres... et quand elle remonte vers le bal de S. Thala, vers sa naissance, elle est déjà esquinée comme une putain; je la vois pleine de fards, de bijoux, croulante comme ça, sous les fards, les bijoux. C'est curieux, mais cette espèce de personne qui sortie d'ici, il y a huit ans, ou neuf ans, je ne sais plus, je ne peux pas faire croire que je la vois, donc je ne ferai pas de film, je le ferai avec des loques, des restes de Lol V. Stein, je peux travailler sur Lol V. Stein avec ça seulement. Ça n'a pas de sens, Lol V. Stein, voyez, ça n'a pas de signification. Lol V. Stein, c'est ce que vous en faites, ça n'existe pas autrement, je crois que je viens de dire quelque chose là sur elle. Ça avait un sens pour moi, une signification pour, lorsqu'elle est sortie, lorsque je suis tombée sur elle plutôt, voyez, je ne peux pas dire sortie de moi, jamais je ne parle comme ça, mais qu'ensuite elle a été à qui la veut... ça me rappelle quelque chose... oui. M.P.: Comme Anne-Marie Stretter qui est à qui la veut... M.D.: Oui, c'est ma prostitution." (DURAS. *Le lieux de Marguerite Duras*, p. 101. Tradução nossa).

e em todos os lugares. E, como dito, esse estilhaçamento também está em Duras, que se mistura com suas personagens e com sua própria escrita. Pois, como observa Chouen-Ollier, mesmo que a palavra prostituição não possa ser dita "da mesma forma, o ato sexual era percebido como as premissas de uma derrelição identitária, abolição de corpos reduplicada pela abolição da linguagem"⁵⁴⁸.

6.7 *La pute de la côte normande*

Esse livro, escrito em 1986, dois anos após *O amante* e dez antes da morte de Duras, é o estranho relato sobre a dificuldade da escritora em adaptar *La maladie de la mort* para o teatro. Desde o princípio, o leitor pode se perguntar pela razão daquela escrita: por que discorrer e publicar a dificuldade em se fazer uma adaptação? Trata-se de uma história? Um ensaio? O livro não se enquadra em nenhum gênero. Portanto, qual seria seu propósito? Outro ponto importante é que a figura da puta, nesse texto, foge novamente de qualquer representação conhecida. No entanto, o significante pode ser lido desde o título.

A narrativa é dura, vai e volta; a escritora não se contenta com o resultado do trabalho de adaptação: "dois dias após ter enviado esta adaptação teatral de *La maladie de la mort* para Berlin, eu lhes telefonei para pedir que a enviassem de volta, porque eu havia desistido do projeto"⁵⁴⁹. Ela explica a razão pela qual o texto não estava bom: "eu tinha feito exatamente aquilo que eu queria evitar fazer"⁵⁵⁰. E pensa, inclusive, que tinha "se tornado o contrário de um escritor"⁵⁵¹. Caminho difícil, que a deixa frustrada; são várias tentativas e a mesma insatisfação, a escrita não flui como desejado, deixando-a "ainda nesse mesmo lugar do livro, curvada, desorientada"⁵⁵². A escritora se queixa a Yann, dizendo "que era o fim"⁵⁵³, que estava perdendo seu tempo com aquela adaptação.

⁵⁴⁸ "De même l'acte sexuel est-il perçu comme les prémisses d'une dérélition identitaire, abolition des corps redoublée par l'abolition du langage." (CHOUEN-OLLIER. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 62. Tradução nossa).

⁵⁴⁹ "Deux jours après avoir envoyé cette adaptation théâtrale de *La maladie de la mort* à Berlin, j'ai téléphoné pour demander qu'on me la réexpédie, parce que j'y renonçais." (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 8. Tradução nossa).

⁵⁵⁰ "J'avais fait exactement ce que je voulais éviter de faire." (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 8. Tradução nossa).

⁵⁵¹ "devenue le contraire d'un écrivain." (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 8. Tradução nossa).

⁵⁵² "toujours à cette même place du livre, blottie contre, désorientée. Je ne pouvais plus compter sur moi, j'étais perdue." (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 9. Tradução nossa).

⁵⁵³ "C'était fini." (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 9. Tradução nossa).

Importante sublinhar que *La maladie de la mort* é a história da relação impossível entre um escritor homossexual e uma prostituta. No livro, o escritor paga à prostituta para que possa ser amado e amar alguém. Ele, então, ordena-lhe que faça coisas para que atinja o gozo, o que é cumprido minuciosamente. No entanto, ao final da narrativa, quem consegue gozar é a prostituta, já que ele, o homossexual, não desejava uma mulher.

Retornando à *La pute de la côte normande*, a narrativa continua com o relato da dificuldade da escritora de escrever um outro livro, que deveria se chamar *L'homme menti*, a história de uma relação entre uma mulher e um homem que não a deseja. Duras dita para que Yann datilografe, mas ele passa por um momento de crise, “de urros”⁵⁵⁴. Nos momentos em que se acalma, ele datilografa, mas “torna-se um homem que quer alguma coisa que não sabe o quê”⁵⁵⁵, e esse não saber faz com que grite.

É, então, entre gritos e desespero que a narrativa avança. Yann grita, depois sai à procura de homens bonitos, deixando a escritora só e retornando na manhã seguinte, dizendo-se “descansado”⁵⁵⁶. Por um mês, a mesma rotina continua: ele grita, ela escreve. Em alguns momentos, no entanto, os gritos fazem com que a escrita cesse, mas, em outros, não: “não havia mais nada a escrever, e eu escrevia frases, palavras, desenhos, para fazer crer que eu não escutava que gritavam ali”⁵⁵⁷. O resultado da escrita parecia-lhe, a princípio, lixo, mas, posteriormente, Duras percebe que o que era desconexo e fragmentado seria o que se tornaria o livro.

E ela continuava a “cobrir o papel de palavras estranhas ao livro que estava lá, em processo de ser feito, em um terreno a ele estranho, a ficção”⁵⁵⁸. Um dia, mais precisamente um mês antes da data para a entrega do manuscrito, Duras começou “a fazer o livro para sempre, quer dizer, a encontrar este homem, Yann, mas em um lugar diferente daquele em que ele se encontrava, procurando-o nas coisas que eram estranhas a ele e ao livro, por exemplo nas paisagens do estuário

⁵⁵⁴ “de hurlements.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.11. Tradução nossa).

⁵⁵⁵ “il devient un homme qui veut quelque chose, mais qui ne sait pas quoi.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.11. Tradução nossa).

⁵⁵⁶ “Bien reposé.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.12. Tradução nossa).

⁵⁵⁷ “Il n’y avait plus rien à écrire du tout, et j’écrivais des phrases, des mots, des dessins, pour faire croire que je n’entendais pas qu’on criait.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.13. Tradução nossa).

⁵⁵⁸ “Couvrir le papier de phrases étrangères au livre qui était là, en train de se faire, dans un terrain à lui étranger, la fiction.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.14. Tradução nossa).

do Sena”⁵⁵⁹. Ela o separou das palavras, como se um dia ele as tivesse pegado sem saber e ficado doente por causa delas.

Mas, mesmo depois dessa operação de separação entre o homem Yann e as palavras, a morte estava ali, no livro, nas palavras e em Duras. Maldita morte que a perseguia, amaldiçoava, fragilizava e ele lembrava de sua existência, já há quatro anos, desde seu último tratamento de saúde. Dessa forma, ela soube que Yann tinha razão em querer “alguma coisa nesse ponto, qualquer que fosse. Por mais terrível que fosse”⁵⁶⁰. Ele queria “destruir o livro e ele tinha medo pelo livro”⁵⁶¹, mesmo sabendo que este já existia. Nesse exato ponto, diante da existência do livro por vir, Yann vocifera: “Que merda faz você escrever a todo o tempo, o dia todo? Você foi abandonada por todos. Você é louca, você é a puta da costa normanda, você é uma babaca, é constrangedor”⁵⁶².

Para a escritora, Yann tinha medo de que ela morresse ou mesmo de que, mais uma vez, deixasse um livro de lado sem terminá-lo. Todavia, Duras deixou-se ser levada pela escrita, mesmo não sabendo a razão pela qual ela “amava tanto este lugar estrangeiro, [...] achava que era por causa do rio que passava atrás da praça onde havia o café. Eu achava que era por causa do céu do Siam, aqui amarelo petróleo, ao passo que o Siam estava morto”⁵⁶³.

Yann voltava ao amanhecer de sua jornada noturna e, sem dizerem mais nenhuma palavra e sem que Duras demandasse mais nada, apesar do medo de que ele tivesse razão, a escrita prosseguiu, porque o livro “está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva”⁵⁶⁴. E foi graças à escrita que, subitamente, ela

⁵⁵⁹ “à faire le livre pour toujours, c’est-à-dire à trouver cet homme, Yan, mais ailleurs que là où il se trouvait, en les cherchant vers des choses qui étaient étrangères à lui et au livre, par exemple dans les paysages de l’estuaire de la Seine.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.15. Tradução nossa).

⁵⁶⁰ “quelque chose à ce point, quelle que soit cette chose. Si terrible soit-elle.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 16. Tradução nossa).

⁵⁶¹ “casser le livre, et il avait peur pour le livre.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 16. Tradução nossa).

⁵⁶² “Qu’est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée? Vous êtes abandonnée par tous. Vous êtes folle, vous êtes la pute de la côte normande, vous embarrassez.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.16. Tradução nossa).

⁵⁶³ “Tenais tant à cet endroit étranger, je croyais que c’était pour le grande fleuve qui passait contre la place, où il y avait le café. Je croyais que c’était pour le ciel du Siam, ici jaune de pétrole, alors que le Siam était mort.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.17. Tradução nossa).

⁵⁶⁴ DURAS. *Escrever*, p. 21.

entendeu o que não tinha sentido: “eu sabia. Sabia cada vez mais coisas sobre Yann. Tornou-se um tempo percorrido, no fim das contas”⁵⁶⁵.

Essa é a história de *La pute de la côte normande*: o encontro com o real sem palavras, pois, como a escritora confessa, “é impossível falar do que Yann fazia de seu tempo, de seu verão, é impossível. Ele estava completamente ilegível, imprevisível. Pode-se dizer que ele estava ilimitado”⁵⁶⁶. É a impossibilidade do real que permite que algo da escrita fora da representação se apresente, pois, “quando nada mais acontece, a história está verdadeiramente fora da força da literatura e da leitura”⁵⁶⁷.

Nesse momento final, poderíamos nos perguntar sobre a puta do título do livro: qual seria a razão de estar ali? E é Lúcia Castello Branco quem oferece a explicação:

Eis, novamente, a puta, em sua dignidade de “objeto distinto”, mas não mais oferecido à apreciação. Ela aqui não se mostra, não se dá a ver. Hermeticamente fechada no título de um livro que não se dá a ler, ela é a grande dama da corte que não se faz, pois esse livro já não se escreve sob a égide da relação sexual que não há, tampouco sob a égide do feminino como um registro não todo submetido à ordem fálica, mas quem sabe sob a égide do desastre, da passividade absoluta, do ditado de um outro que apenas grita, reclamando que se escreva, ordenando que se escreva [...].⁵⁶⁸

6.8 Uma puta escritora

A frase mais pronunciada entre um casal de amantes costuma ser: “eu-te-amo”, o que, entretanto, pode significar diversos sentimentos ou mesmo nada. Segundo Barthes:

Passada a primeira confissão, *eu te amo* não quer dizer mais nada; essa frase nada mais faz do que retomar de um modo enigmático, tanto parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha

⁵⁶⁵ “Je le savais. Je le savais de plus en plus de choses sur Yann. C’est devenu une course, à la fin.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 18. Tradução nossa).

⁵⁶⁶ “Il est impossible de parler de ce que Yann faisait de son temps, de son été, c’est impossible. Il était complètement illisible, imprévisible. On pouvait dire qu’il illimité.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.19. Tradução nossa).

⁵⁶⁷ “quand plus rien n’arrive, l’histoire est vraiment hors de portée de l’écriture et de la lecture.” (DURAS. *La pute de la côte normande*, p. 20. Tradução nossa).

⁵⁶⁸ CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 11. Inédito.

passado por essas palavras). Repito-a sem nenhuma pertinência; ela extrapola a linguagem, divaga, onde?⁵⁶⁹

Por outro lado, ela pode ter conotações completamente diferentes, dependendo da situação na qual é proferida:

Eu-te-amo não tem empregos. Essa palavra, tanto quanto a de uma criança, não é entendida a partir de nenhuma coerção social; pode ser uma palavra sublime, solene, ligeira, pode ser uma palavra erótica, pornográfica. É uma palavra socialmente errante.⁵⁷⁰

Como visto, *eu-te-amo* é uma expressão maleável, multiuso. Entretanto, pode ter um lado inominável ou sem sentido, pura exclamação:

Assim como o *amém* está no limite da língua, sem estar comprometido com seu sistema, despojando-a de seu “manto reativo”, a proferição de amor (*eu-te-amo*) se mantém no limite da sintaxe, acolhe a tautologia (*eu-te-amo* quer dizer *eu-te-amo*), afasta a servidão da Frase (é apenas uma holofrase).⁵⁷¹

Se a escrita e o amor estão conectados, se o ato de escrever é se dar a um outro como na prostituição, nada mais lógico que pensar que o vocábulo “puta” possa estar, como o *eu-te-amo*, no extremo da língua. Ao brincarmos com as expressões criadas com a palavra “puta”, é possível nos depararmos com diversos significados. Os “puta-merda” e os “puta-que-pariu” podem expressar tanto algo relativo à dor, ao susto, ao entusiasmo, à admiração etc., como também podem ser uma exclamação sem sentido ou endereçamento. Um “puta-carro”, um “puta-filme”, por exemplo, significam algo valorizado. O mesmo não acontece com o clássico “filho-da-puta”, que tem uma conotação pejorativa. Por outro lado, um fulano “filho-da-puta” pode ser alguém com muita sorte, que conseguiu o inimaginável.

Muito se fala sobre a puta e há mesmo quem descreva suas qualidades. A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol foi uma delas. Cito-a:

A primeira qualidade de uma puta é a sua generosidade depois de reler seu nome impróprio do fim para o princípio e sorrir do primeiro mundo limitado que encontrou.

A terceira qualidade de uma puta é ter os olhos abertos para o mínimo fio de verdade a fim de não enganar quem tomou o batel do seu corpo.

⁵⁶⁹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.173.

⁵⁷⁰ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.174.

⁵⁷¹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.182.

A quarta qualidade de uma puta é sentir que o corpo vai à frente do seu pensamento e é o seu guia natural. Onde o corpo tropeçar, seja volúpia ou inteligência, o pensamento imortal tropeça.

A total qualidade de uma puta é tornar-se o sustentáculo e o desassossego de seu amante.

A última qualidade de uma puta é variar o sentido do seu corpo de modo a fazer ainda mais atentos os olhos do amante.

Para lá da última qualidade de uma puta está o trono de dons e de graças que a espera.

Eu sou uma cortesã e escrevo.⁵⁷²

Talvez esta última qualidade seja a que mais nos interessa aqui: a puta escritora. Ou, dito de outra forma, nas palavras de Lúcia Castello Branco:

Observemos que, para além dessas qualidades de uma puta que, curiosamente, omitem a segunda delas, localiza-se aquela que se encontra no terreno do dom e da graça: a textualidade. Pois é aí – “por graça da textualidade”⁵⁷³ – que vamos encontrar aquela que escreve e que se confessa, por fim, cortesã.⁵⁷⁴

No texto de Duras, o que temos, afinal, não é a puta representada, mas a puta que escreve. Escreve no limite da língua, no limite do amor, no limite da dor e do perigo do estilhaçamento. Penso que, dessa maneira, fica claro que a escrita durasiana é aquela que parte do real da coisa, do que não tem sentido. É a que se origina, algumas vezes, de rabiscos e garatujas, para que algo do saber possa surgir. Seu trabalho de escrita é braçal, e a autora relata que “muitas vezes tive esse sentimento de confrontação entre o que já estava ali e o que viria ser em lugar daquilo. Eu no meio, arranco, transporto a massa que estava ali. Dobro-a, é quase uma questão muscular”⁵⁷⁵, sendo preciso “ser mais rápido que essa parte de nós que escreve, que está sempre nas alturas do pensamento, sempre ameaçando desmaiar, dissolver-se nos limbos do relato vindouro, que jamais descerá ao nível da escritura, que rejeita tarefas”⁵⁷⁶.

⁵⁷² LLANSOL, Maria Gabriela. Fragmento de caderno manuscrito, Agosto de 1989. Fragmento de caderno manuscrito, publicado em ofiideaguado texto.wordpress. Acesso em: 10 abr. 2016.

⁵⁷³ Lucia Castello Branco refere-se aqui a um dos discursos de Llansol, “Por graça da textualidade” (LLANSOL. *Lisboapeipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.).

⁵⁷⁴ CASTELLO BRANCO. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*, p. 4. Inédito.

⁵⁷⁵ DURAS. *A vida material*, p. 27.

⁵⁷⁶ DURAS. *A vida material*, p. 27.

Nesse sentido, podemos afirmar que, especialmente em *La pute de la côte normande*, a “puta” não mais se coloca como objeto oferecido à apreciação, mas se transforma na “grande dama da costa da Normandia”⁵⁷⁷.

⁵⁷⁷ CASTELLO BRANCO. *Ofereço-te o aberto* (Um chão de letras para patu, a mulher abismada), p. 8. Texto inédito.

7 Conclusão

M.D. – [...] “Em minha sombra interna onde a fomentação do eu por mim se faz, em minha região escrita, eu leio que aconteceu aquilo. Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço, ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível, passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me, portanto, da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.” Pode-se dizê-lo da mulher... do homem. Isso, pode-se dizer. “Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovoar, de iluminar e apagar. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna, mas a substitui. Apenas os loucos conseguem escrever completamente. É isso. “Qualquer um é mais misterioso que um escritor.” Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isso também.

X.G. – Será que se pode dizer que apenas as mulheres escrevem completamente?

M.D. – Sim. Talvez só as mulheres escrevam.

(Marguerite Duras)

A escrita desta tese se fez sob uma égide: “A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez”⁵⁷⁸. Ela, a escrita, me levou, portanto, a lugares inexplorados. Com isso, o projeto inicial, voltado para a investigação da função da escrita para Duras, foi cedendo lugar ao estudo de algumas figuras em sua obra.

⁵⁷⁸ DURAS. *Escrever*, p. 47.

A mudança de foco aconteceu durante a redação da biografia do sujeito Duras, quando me interessava saber sobre sua vida, seus amores, sua relação com a escrita. Ao reler sua ficção, àquela época, percebi como algumas figurações apareciam em diversos livros, deixando a narrativa sutilmente marcada por um enigma a ser decifrado. O livro cuja leitura primeiro me despertou para essa questão foi *O amante*, pois, durante a leitura, constatei a descrição de três mulheres estranhas à história narrada. O enigmático, ali, era o feminino. Sabe-se, por meio da psicanálise, que o feminino é inacessível, ilimitado, impossível de circunscrever, e, por essa razão, ele se apresentava no texto de forma encoberta, travestida ou vestida pelo olhar. Na narração de Duras, o olhar dá forma ao feminino por intermédio dos corpos das personagens, dos saltos altos, dos olhos azuis, dos cabelos negros... É como se o olhar do narrador procurasse velar e desvelar o feminino, construindo o corpo daquelas mulheres, vestidas agora por palavras.

Nesse primeiro momento de minha escrita, havia uma preocupação de não materializar os significantes do feminino, de não corporificar as personagens, pois o que interessava eram as figurações que pudessem designar o feminino. Se, no princípio, a descrição dos adereços das personagens fazia parte do conjunto de figurações, o corpo acabou por se transformar em figuração também. Corpo construído pelo olhar, descrito minuciosamente no texto através dos vestidos, dos acessórios, despido, ossudo, de contorno perfeito, velado pela cabeleira, tecido pela escrita. Então, a antiga questão veio à tona de outro modo: se a escrita é o que constrói as figurações em Duras, qual a sua função? Amarração ou despossessão? Concluí que tinha duas faces, pois, se deixava a escritora, ocasionalmente, desamarrada e à deriva, era também suporte duradouro na maior parte de sua vida.

Na pesquisa sobre as figurações, o significante *puta* era o que se mostrava mais enigmático. Tratava-se de um significante vazio, que não coincidia com sua acepção no dicionário, embora fosse amplamente usado na literatura da escritora. No decorrer de minha investigação, o capítulo dedicado a essa questão sofreu transformações. Primeiramente, a *puta* foi tomada como figura histórica, depois se transformou em personagem durasiana, em seguida, em senhora da escrita, para, finalmente, se revelar como *puta-escrita*.

Putá-escrita sulcada no texto, na escritora, na tradução, na publicação. Impossível não perceber sua repetição ou sua vertente de reescrita do fracasso. Como Duras afirma: “É verdade, todos os meus livros nascem e se movem

precisamente ao redor de uma caixa sempre evocada e sempre faltante”⁵⁷⁹. A partir disso, é possível afirmar, junto a Lacan, que é no fracasso que se pode ter acesso ao saber, no *savoir en échec*, na sua vertente de *mise-en-abîme*, como “estrutura em abismo”.

Se a escrita se repete, insiste, fracassa e, com isso, faz surgir um *saber outro*, o mesmo pode ser dito do significante *puta*. E foi justamente ao persegui-lo, especialmente em *La pute de la côte normande*, que o ponto capital desta tese se revelou. Inicialmente, o que se pode afirmar sobre esse livro é que, a partir daquilo que não cessa de não se escrever, um saber advém. Para Duras, um saber sobre o homem Yann; para nós, leitores, o saber produzido a partir do encontro com o real sem palavras, pois, “quando nada mais acontece, a história está verdadeiramente fora da força da literatura e da leitura”⁵⁸⁰.

Ao final dessa narrativa, verifiquei que a puta do título não se apresentava mais sob a égide da representação, não era mais objeto de apreciação e havia se transformado na dama daquela corte que não existia. A puta está ali em consonância com a “coisa literária”, expressão formulada por Shoshana Felman. Cito aqui uma passagem em que a autora relaciona essa expressão à loucura:

Se a literatura, de seu lugar específico, nos ensina sobre a loucura, a loucura pode, por sua vez, nos ensinar sobre a coisa literária? Parece-me que, se existe de fato alguma coisa como a coisa literária, ela não se dá, como se pôde pensar, em virtude de uma “sublimação”, ou de uma função propriamente terapêutica da escrita, mas em virtude de uma irreduzível *resistência da coisa à interpretação*. A loucura, em última instância, será definida neste livro como uma resistência em ato à interpretação. A loucura, em outros termos (como a coisa literária), não consiste nem em sentido nem em *não sentido*; ela não é um significado último, igualmente em falta ou disseminado que se pudesse imaginá-lo, nem mesmo um significante último que resiste à decifração exaustiva, mas um tipo de *ritmo* imprevisível, incalculável, inarticulável, mas estritamente narrável, através da narrativa do deslizamento de uma leitura *entre* o muito-pleno-de-sentido e o muito-vazio-de-sentido. Toda leitura é uma narrativa ritmada pela retórica de sua falta-a-dizer sobre sua relação com o texto e com a loucura do texto.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ C'est vrai, tous mes livres naissent et se meuvent précisément autour d'une case toujours évoquée et toujours manquante. (DURAS. *La passion suspendue*, p. 65. Tradução nossa).

⁵⁸⁰ quand plus rien n'arrive, l'histoire est vraiment hors de portée de l'écriture et de la lecture.. (DURAS. *La pute de la côte normande*, p.20. Tradução nossa).

⁵⁸¹ FELMAN apud CASTELLO BRANCO. *Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise.*, p. 10. Texto inédito.

A coisa literária é o que resiste à interpretação, na medida em que se aproxima da loucura, não sendo redutível a nenhuma outra coisa. Talvez possamos comparar essa expressão com o que Duras afirma em *Boas Falas*: “Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna, mas a substitui. *Apenas os loucos conseguem escrever completamente*”⁵⁸². Ou seja, é apenas na loucura, no não senso, que se escreve, e, nesse sentido, a escrita é o que não está na ordem da representação. Pode-se afirmar o mesmo sobre a puta em *La pute de la côte normande*, pois ela se apresenta no que está fora da narrativa, reduzindo-se apenas a um nome ou a um título.

Assim, é possível afirmar que, em Duras, a escrita – como a mulher e a puta – está no campo da escrita feminina de ninguém⁵⁸³, no campo do que não é possível circunscrever, pois é da ordem do real. Talvez por isso, para Duras, “só as mulheres escrevam [completamente]”. Foi a esse ponto extremo de propor uma aproximação entre a mulher, a escrita e a puta que esta tese nos levou, buscando, por fim, esboçar uma certa configuração do feminino em Marguerite Duras.

⁵⁸² DURAS. *Boas falas*, p. 38.

⁵⁸³ O “feminino de ninguém” é uma figura da textualidade llansoliana que surge, a princípio, no livro *Lisboaleipzig 2*: o ensaio de música, como um feminino de Pessoa/Aossê, e que se desenvolve como um feminino fora da referência fálica. A esse respeito, ver BRANCO, Lucia Castello. Duras: o absoluto feminino de ninguém. (Inédito)

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ADLER, Laure. *Marguerite*. Paris: Éditions Gallimard, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus contra os pagãos*. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ALVARENGA, Elisa. O paradigma de Lol V. Stein. *A escrita em psicanálise, Revista Almanaque*. Belo Horizonte, n.8, p. 57-66, nov. 2002. (Instituto de Psicanálise de Minas Gerais).
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ANDRADE, Paulo. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- _____. Só os loucos escrevem completamente. *Letras & Letras, Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, v. 26, n. 1, p. 121-140, jan./jun. 2010. (Escritas de si: literatura, memória, história.).
- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.
- ARROMÍ, Anna. *Mental, un littoral d'écriture. Ce qui ne peut se dire, ce qui s'écrit*, *Mental, Revue Internationale de Psychanalyse*, Bruxelles n. 32, p. 39-44, out. 2014.
- d'ÁVILA, Santa. *Livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2010.
- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: *A psicanálise e seus discursos*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2011, p. 237-242.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Maria Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BASSOLS, Miquel. *Corpo da imagem e corpo falante*, 2016a. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=38>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

_____. *O corpo, o visível e o invisível*, 2016b. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=38>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Morais. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 20014.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, 1).

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2).

BOUCHORS-PAILLART, Catherine. *Duras la métisse: métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève : Droz, 2002. (Histoire des idées et critique littéraire, 402).

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BROUSSE, Marie-Hélène. *O que é uma mulher*. Disponível em: <http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a1.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Ofereço-te o aberto* (Um chão de letras para patu, a mulher abismada). Belo Horizonte: UFMG, 2016. 9 p. Não publicado. (Texto inédito).

_____. *Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. 12 p. Não publicado. (Texto inédito).

_____. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (Org.). *Nitetsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *A traição de Penélope*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

CHAVES, Irene Hendry. As epifanias de Joyce. *Revista da Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 13, p. 120-128. 1993. (Retratura de Joyce).

CHOUEN-OLLIER, Chloé. *L'écriture de la prostitution dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Paris: Lettres Modernes Minnard, 2015.

CETON, Jean Pierre. *Entretiens avec Marguerite Duras*. Paris: François Bourin Éditeur, 2012.

CLARK. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Erick Gontijo. *Herberto Helder: corpografia simbólica, simbologia corporal*. Belo Horizonte: UFMG, 2016. 12 p. Não publicado. (Texto inédito).

_____. *Acurar-se da escrita*. 2014. 161 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DOTTIN-ORSINI, Mireille; GROJNOWSKI, Daniel. *Un joli monde: romans de la prostitution*. Paris : Édition Robert Laffont, 2008. (Édition établie et annotée par Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski).

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.

DURAS, Marguerite. *Le livre dit*. Paris: Gallimard, 2014. (Entretiens de Duras Filme).

_____. *La passion suspendue*. Tradução de René de Ceccatty. Paris: Éditions du Seuil, 2013. (Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre).

_____. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. (Entretiens avec Michelle Porte).

_____. *Barragem contra o Pacífico*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Dits à la télévision*. Paris: E.P.E.L., 1999.

_____. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Le monde extérieur*. Paris: P.O.L., 1993.

_____. *Outside suivi de Le monde extérieur*. Paris: Gallimard: P.O.L. éditeur, 1984; 1993.

_____. *O amante da China do Norte*. Tradução de Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O caminhão*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A vida material*. Tradução de Haloísa Jahan. São Paulo: Editora Globo, 1989.

_____. *O amante*. 13. ed. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986a.

_____. *O deslumbramento*. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986b.

_____. *La pute de la côte normande*. Paris: Les Éditions Minuit, 1986c.

_____. *O vice-cônsul*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *Agatha*. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. DURAS, Marguerite, LACAN, Jacques, BLANCHOT, Maurice et *alii* In: *Marguerite Duras*. Paris, Albatros, "Ça/ Cinéma", 1979.

_____. *Boas falas*. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

FERNANDEZ, Dominique. *L'art de raconter*. Grasset: Paris, 2006.

FINGERMAN, Dominique. Disponível em: <<http://www.valas.fr/Dominique-Fingermann-MARGUERITE-DURAS-REPETICAO-E-ACONTECIMENTO,205>>. Acesso em: 1 maio 2013.

FOULCAULT, Michel; CIXOUS, Hélène. Sobre Marguerite Duras. In: FOULCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.357-65. (Coleção Ditos & Escritos, v.III).

FOULCAULT, Michel. *O pensamento exterior*. Tradução de Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a, p. 147-158. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

_____. Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa. In: FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, p. 183-211. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976c, p. 191-203. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

_____. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: 1970a, p. 163-173. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 11).

_____. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: 1970b, p. 147-157. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 11).

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: do legível ao visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HARARI, Angelina. *Verdade/Mentira*. In: *Scilicet: a ordem simbólica no século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

HELDER, Herberto. *A faca não corta o fogo*. Lisboa: Assírio & Amp: Alvim, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

HOVÖET, Dominique. Relação sexual. In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera (Org.). *Um real para o século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. London: Grtafton, 1986.

LACAN, Jacques. De um discurso que não fosse semblante (1971). In: Lacan, Jacques. *O seminário*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. v. 18.

_____. *O mito individual do neurótico*. Tradução de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *O sintoma (1975-1976)*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. v. 23.

_____. *O triunfo da religião*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. As formações do inconsciente (1957-1958). In: LACAN, Jacques. *O seminário*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. v. 5.

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a.

_____. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. v. 11.

_____. A relação de objeto (1956-1957). In: LACAN, Jacques. *O seminário*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. v. 4.

_____. As psicoses (1955-1956). In: LACAN, Jacques. *O seminário*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a. v. 3.

_____. Mais, ainda (1972-1973). In: Lacan, Jacques. *O seminário*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985b. v. 20.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si – Joyce e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica: FUMEC, 2001.

LAURENT, Eric. O sofisma de Lol V. Stein. In: MILLER, Jacques-Alain. *Los usos del lapso*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita M. G. Noronha; Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe*. Paris: Éditions du Deuil, 1982.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Caldeira N. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAIA, Elisa. *Textualidade Llansol*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MARRET, Sophie. L'objet du ravissement: de Lol V. Stein à Marguerite Duras. In: *Quarto 97*. Bruxelles: 2010.

MILLER, Jacques-Alain; LAURENT, Eric. *El sofisma de Lol V. Stein*. In: MILLER, Jacques-Alain. *Los usos del lapso*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes. In: CALDAS, Heloísa; MURTA, Alberto; MURTA, Cláudia. *O feminino que acontece no corpo*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

_____. *Los usos del lapso*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. Introdução à leitura do Seminário 10 da Angústia de Jacques Lacan. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 43, p. 1-91, maio 2005a.

_____. *Silet: os paradoxos da pulsão*. Tradução de Celso Rennó Lima. Texto estabelecido por Angelina Harari e Jésus Santiago. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

_____. *Uma partilha sexual. Clique: Revista dos Institutos Brasileiros de Psicanálise do Campo Freudiano*, Belo Horizonte (Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais), n. 43, p. 12-29, ago. 2003. (O sexo e seus furos).

_____. *O osso de uma análise*. Seminário proferido no VII Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. Salvador: Biblioteca Agente, 1998.

MILLOT. Retraturas de Joyce. *Revista Letra freudiana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 1444-152. 1993.

MOURÃO. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*. 1991. 242 f. Tese. (Doutorado em 1991) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega Limitada, 2000.

PAGES-PINDON, Joelle. *L'écriture illimitée*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2012.

PAMUK, Orhan. *A mala do meu pai*. Tradução de Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PORTUGAL, Ana Maria. "A pose". In: *O corpo na psicanálise*. Rio de Janeiro: Publicação da Escola Letra Freudiana, 2000.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ROCHELANDER, Brigitte. *Histoire de la prostitution du Moyen Âge au xx^e siècle*. Yens-sur-Morges, Cabédita: "Archives vivantes", 2007.

SANTIAGO, Jésus. Colocar a psicanálise no cerne da política. In: *A escrita em psicanálise*. Belo Horizonte: IPSM-MG, 2002. (Almanaque Instituto de Psicanálise de Saúde Mental).

TORRANO, Jaa. Memória e moira. In: HESÍODO. *Teogonia: origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: DIFEL, 1973.

VIEIRA, Marcus André. Prostituição. In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera (Org.). *Um real para o século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.