

Marguerite Duras:

perda, fracasso e (re)escrita

Tatiane França¹

“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”.

Marguerite Duras, *Boas falas*

117

Uma mulher que habita bordas. Quando o nome de Marguerite Duras, escritora francesa do século XX, é evocado, não raramente a imagem que aparece é esta: Marguerite na borda, escapando do centro, ou para melhor dizer, da definição. Aparece, antes de tudo, como uma existência incapturável, entremeadada em sua obra e por ela atravessada; obra essa que, portanto, segue o mesmo movimento fluido e escorregadio. Uma obra que punge, perturba, que deixa inquietos grandes pensadores como Michel Foucault, Hélène Cixous e Jacques Lacan, os quais mergulham na busca por palavras capazes de definir as sensações provocadas pela leitura de suas obras.

Diante da força literária de sua obra, o presente artigo propõe perseguir dois objetivos. O primeiro é investigar a relação entre narrativa e representação em três obras de Marguerite Duras, uma vez que, de uma autora de obra tão extensa – e também de crítica tão vasta – se torna

¹ Tatiane França Rangel é mestre pela UFRJ, onde segue atualmente como doutoranda e bolsista CNPq no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. É professora de língua francesa e literatura, tradutora e pesquisadora vinculada ao LAPOFRAN/UFRJ.

imperativo fazer um recorte que atente aos interesses da análise aqui proposta. Nos parágrafos que seguem serão exploradas as razões para a escolha dos objetos delineados. O segundo objetivo é costurar, junto ao primeiro, uma leitura que permita perceber como a escrita durassiana é uma escrita que se funda na perda e que se faz valer a partir de uma linguagem-mulher, da noite, das florestas. Assim, as mulheres durassianas das obras escolhidas carregam em si não só uma parcela – ou um eco – da autora que as delinea, mas ainda, de uma à outra, invocam figuras inerentes a algo maior, à escrita de Duras em sua totalidade.

Em sua tocante biografia sobre Marguerite Duras, que, não por acaso, transita entre as histórias de sua vida e de seus enredos como se fossem ângulos complementares, Laure Adler faz a seguinte observação:

Lol é a irmã mais nova de Anne Desbaresdes de *Moderato*; como ela, vive em um estado de languidez e de sedução permanente. Ela é também a filha de Maria de *Dix heures et demie du soir en été*, dela herdou sua emotividade, sua busca sem fim do amor e seu desejo fanático de alcançar o gozo. Todas as três inquietas e atormentadas, vivendo, em tremores, com uma intensidade rara, as maiores felicidades como também as mais profundas dores. Não pertencem a ninguém, nem a um pai, nem a um marido, ainda menos a um amante. Os homens podem passar por elas, mas jamais as possuir. São cerradas sobre si próprias. (ADLER, 1988, p. 387)²

118

O encontro com a citação supracitada, vinda de uma autora de peso no que concerne o repertório crítico da autora, despertou em mim um desejo de investigá-la mais a fundo, de desdobrar as relações entre essas três mulheres. Ao me debruçar sobre os livros correspondentes, percebi que as relações de mãe-irmã-filha fazem sentido não só pelas semelhanças estabelecidas entre as personagens, mas ainda, e talvez sobretudo, pelos traços comuns que, assim como nos rostos que se modificam de geração em geração, vão desaparecendo. A partir disso, menos interessa a repetição dos traços do que a diferença que sua repetição mesma faz vir à tona. O que cativa é, portanto, de Maria a Anne, de Anne a Lol, ler a perda daquilo que

² As traduções no corpo do texto feitas do original em francês são todas de nossa autoria.

as caracteriza como a perda dos limites que delineiam os corpos e a linguagem dessas mulheres.

Assim, foram selecionados os romances cujas personagens foram citadas por Adler, de títulos *Dix heures et demie du soir en été* (1958), *Moderato Cantabile* (1960) e *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), que não por acaso – se levamos em conta a árvore genealógica desenhada pela biógrafa – foram lançados nessa ordem cronológica. São três mulheres que a ninguém pertencem, fugidias, embriagadas (pelo álcool ou, no caso de Lol, por sua alienação), cada uma um passo mais distante do que Julia Kristeva chama de “os limites perigosos em que desmorona a identidade do sentido, da pessoa e da vida.” (KRISTEVA, 1989, p. 206). É dessa forma que tal “perda de limites” permite traçar, de uma a outra personagem, uma gradação ou um percurso de dissolução, que virá dialogar, como afirmamos, com uma perda inerente ao próprio processo dessa escrita.

119

Entre todas as mulheres durassianas, há algo comum, algo que as aproxima. Segundo Adler, “Marguerite sempre deixa uma parte de si nas mulheres que inventa” (ADLER, 1998, p. 388). Em suas conversas com Michelle Porte, Marguerite afirma que todas as mulheres de seus livros habitaram sua casa, como na passagem que segue. Cita ainda uma espécie de porosidade das mulheres, que abre passagem ao atravessamento:

Todas as mulheres de meus livros habitaram essa casa, todas. [...] Ela foi habitada por mim, também, completamente. Eu creio que seja o lugar do mundo que eu mais habitei. E quando eu falo das outras mulheres, eu penso que essas outras mulheres me contêm também; é como se elas e eu, como se nós fôssemos dotadas de porosidade. O tempo na qual se banham, é um tempo de antes da palavra, de antes do homem. O homem, quando não pode nomear as coisas, está na perdição, na infelicidade, desorientado. O homem é doente de falar, as mulheres, não. (DURAS *in* PORTE, 1977, p. 12)

Habitantes da mesma casa e que encarnam a mesma porosidade, são também habitantes de um lugar de “antes da palavra”, que antecede o nome. Todas as mulheres de Duras têm algo de Marguerite, e nos poros de Marguerite algo dessas mulheres se aloja, em brotos férteis e multiplicantes. Ademais, em entrevista com Jean Pierre Ceton, a autora faz a seguinte

afirmação: “Há tudo, mais ou menos de tudo, mas há tudo, há essa cor do tudo, há esse potencial... [...] Há esse potencial de tudo, essa virtualidade do tudo em todos os livros, em cada um dos livros, mesmo *Les Impudents*. Ou então, não há nada” (CETON, 2012, p. 27). Sua obra é, assim, composta por ecos de uma ponta a outra, o que se evidencia de forma intensa na figura das três personagens em questão.

Kristeva (1989, p. 206), sobre as narrativas de Duras, afirma que “a melancolia torna-se o motor secreto de uma nova retórica: desta vez, tratar-se-á de seguir o mal-estar passo a passo, quase clinicamente, sem jamais superá-lo.”. São, segundo ela, textos e personagens que evidenciam a doença da dor. Parece-me que, em *Maria, Anne e Lol*, é possível evidenciar um conjunto de vivências e experiências comuns que não só se ancoram no traço da perseguição melancólica anteriormente mencionada, mas que ainda tracejam, de uma a outra, um processo de liquefação. Em vista disso, os temas dor, loucura e amor – onde se desdobram assuntos como o álcool, a maternidade, os nomes e os corpos –, tornam-se eixos de apoio para que se possa ler o movimento de dissolução duplo na escrita (a escrita de cada um dos textos e, em nível maior, a escrita durassiana como um todo). Passo, então, à leitura dos textos de Duras.

A chuva inunda ruas de uma pequena cidade da Espanha. O som molhado das botinas das tropas policiais compõe a melodia da noite, buscando pelas ruas o fugitivo Rodrigo Paestra, que assassina sua namorada e seu melhor amigo ao encontrá-los juntos, nus e apaixonados. Maria, em viagem com seu marido Pierre, sua amiga Claire e sua filha, observa os movimentos de busca, curiosa dos motivos e pormenores que engendram o crime passionai. Sua curiosidade encontra seu ápice ao perceber, imóvel, gargalar, grudada a uma chaminé, a silhueta de Rodrigo Paestra, no mesmo momento em que assiste ao que seria o primeiro encontro amoroso, já esperado por ela, entre Claire e Pierre.

Eis, de forma sucinta, o enredo de *Dix heures et demie du soir en été*, palco de Maria, a primeira das três. Sua história é banhada por uma tempestade que nunca cessa, fazendo soar no corpo tragado de Maria suas trovoadas, como música para o anúncio de uma tormenta maior. É uma personagem marcada por sua relação com o álcool, e pela solidão que o

acompanha, como quando diz a Pierre que “o despertar dos alcoólatras precisa ser solitário” (DURAS, 1960, p. 98). Assim, junto à chuva tempestiva que dificulta sua visão da cidade e do que está fora do hotel, está o álcool, reforçando a não-clareza, os borrões, os escapes.

Em *Dix heures et demie du soir en été* – dez e meia da noite no verão, horário que marca o encontro de Maria com o que é narrado na passagem destacada abaixo – pode-se testemunhar o que Kristeva constrói em seu ensaio: “Um sentimento de abandono inevitável que revela a separação ou a morte real dos amantes também aparece imanente e como que predestinado” (KRISTEVA, 1989, p. 217). O abandono já ressoava em cada célula de Maria, que esperava sua concretização, que nele se doeria mas também gozaria com essa pequena morte simbólica, com essa ruptura que rasgaria seu elo com Pierre, de onde emergiria uma nova forma. A terceira, Claire, amiga, amante de seu marido, assume com ele uma nova figura, que não por acaso vem acompanhada do momento em que Maria percebe Rodrigo Paestra – amante, apaixonado, assassino:

121

Enquanto ele a beija, as mãos de Pierre estão sobre os seios de Claire. Sem dúvida se falam. Mas muito baixo. Devem se dizer as primeiras palavras de amor. [...] Diante de seus beijos, a alguns metros deles, Rodrigo Paestra, envolto em sua manta marrom, espera que passem as horas infernais da noite.

Enquanto ele o faz, ela o faz também, ela coloca suas mãos em seus seios solitários, depois suas mãos tombam e se apoiam sobre o balcão, sem utilidade. (DURAS, 1960, p. 43)

Maria resolve, então, sair do hotel, encontrar Rodrigo Paestra e ajudá-lo. Quando enfim o encontra e tenta fazer com que Paestra a escute, lemos o seguinte: “Ela agora diz palavras que nada significam. A dificuldade é imensa. Ela chama, chama essa animalidade da dor” (DURAS, 1960, p. 62). Rodrigo Paestra é o monumento de sua própria dor, e chamá-lo com palavras que nada significam mostra a suspensão da linguagem, ou ainda, o ilegível e incompreensível discurso de uma mulher no eixo de seu doloroso arrebatamento.

Maria tem com Pierre uma filha, Judith, por quem nutre um amor que engolfa, que respira no corpo de um outro. “Ela deixa o balcão, penetra no corredor e se estende ao lado de Judith, adormecida, sua, sua forma dentre todas as outras das crianças do corredor. / - Minha vida, ela diz” (DURAS, 1960, p. 39). Destaco esse traço maternal por ser ele algo que ainda traz um sentimento de pertencimento à Maria. Judith a prende ainda à matéria da existência, o que começa a se esfacelar à medida que o álcool, a solidão e a dor vão se unindo e criando uma rasura, na qual Maria escreve – com seus passos trôpegos – suas linhas em direção ao desconhecido.

Em linhas maiores, há, na estrutura narrativa, uma irrupção. Nesse livro, a voz de Maria se mescla à voz narrativa, e ali podemos senti-la, escutá-la:

Onde estavam nesse crepúsculo, oferecido a eles por Maria, ainda há pouco? Em que lugar do hotel se espantaram de início e em seguida se encantaram por se conhecerem tão pouco até ali, por essa adorável conveniência que caminhava para enfim se descobrir atrás dessa janela? Sobre o balcão? Nesse corredor? No movimento morno das ruas, sob o céu escuro, Claire, seus olhos, nesse momento, tem a mesma cor da chuva. Como eu poderia ter reparado? Seus olhos, Claire, são cinza. (DURAS, 1960, p. 33)

122

Maria irrompe e passa de personagem observada pelo narrador à narradora de sua história, motivada pelo olhar de Claire, capturada pela figura dessa mulher de olhos cinza. Ao olhar sua amiga, Maria projeta um doloroso desejo, colando-se como terceira ponta à figura formada por Claire e Pierre. Marguerite Duras diz a Michelle Porte que “quando as mulheres não escrevem no lugar do desejo, elas não escrevem, elas plagiam” (DURAS in PORTE, 1977, p. 102). A personagem de *Dix heures et demie du soir en été* irrompe na narrativa sôfrega e desejante, guiada por um corpo que deseja – ainda que no latejar de sua dor – e que se inscreve, embriagado, em ruas e calçadas, traçando seu mapa na areia, minutos antes do apagamento pelo mar.

Passo ao segundo livro, *Moderato Cantabile*. Uma aula de piano é de forma súbita atravessada por um grito, sofregamente longo. Um homem

assassina sua amada em um café próximo ao apartamento onde ocorre a lição. Se não fosse pelas pequenas diferenças entre os crimes e os lugares em que ocorrem, poderíamos pensar que se trata de outro ângulo da história de Maria. Entretanto, resumo a história de Anne Desbaresdes, que é interpelada por esse grito que narra uma tragédia, e tenta, por sua vez, a ele desenhar um pano de fundo – e mesmo, ainda que simbolicamente, (re)vivê-lo.

Anne começa a visitar esse mesmo café, onde conhece Chauvin, com quem passa a inventar uma narrativa para o assassinato que ali ocorrera, sempre após alguns goles de vinho. O álcool aqui já não aparece com a mesma proximidade que havia para Maria, para quem a embriaguez era familiar. Para Anne Desbaresdes, beber significa aplacar os tremores que o ambiente lhe causa, inundando de vinho o estômago para, assim, aplacar os pelos eriçados pela aura mórbida do café. Significa atravessar as margens dos pudores, e se lançar ao prazer que lhe traz o amor manchado de sangue da cena trágica que ali ocorreu, como pode ser visto no recorte abaixo:

123

Ao ver o tremor persistente das mãos [de Anne] agarradas ao copo, a dona do bar entende que não terá a explicação que desejava tão cedo, que essa viria dela mesma, uma vez passada sua inquietude. Foi mais rápido que imaginara. Anne Desbaresdes bebeu o segundo copo de um trago.[...]
O tremor das mãos se atenuou. Seu rosto assumiu uma feição quase decente. (DURAS, 1958, p. 18)

Em um ensaio presente na edição *L'écriture désirante: Marguerite Duras*, Anne Gérardot faz a seguinte observação: “É justamente quando bebem, e porque bebem, que Anne Desbaresdes e Chauvin podem contar uma outra história de amor, a do assassino e da assassinada” (GÉRARDOT, 2016, p. 83). A personagem é evasiva em suas conversas com Chauvin no que tange a sua própria vida, pois só lhe interessa falar – inventar – da possível vida desses amantes. Dessa forma, ao sair de sua casa fechada e ganhar as ruas em direção ao café, Anne Desbaresdes vai ao encontro de uma suspensão da vida que dá lugar a um novo espaço, um que possibilita narrativa, que a possibilita, junto a Chauvin, enredar uma história:

Eles beberam juntos com avidez, mas dessa vez nada apressava Anne Desbaresdes a beber além de sua nascente predileção à embriaguez daquele vinho. Esperou um momento depois de tê-lo bebido e, com a voz suave e falha, recomeçou a questionar aquele homem.

- Gostaria que me dissesse agora como eles chegaram a nem se falar mais.

(DURAS, 1958, p. 40).

Adler acrescenta que “Anne Desbaresdes, em *Moderato Cantabile*, não vê o drama e gasta sua energia vital reconstituindo o que não pôde ver” (ADLER, 1998, p. 75). Ao construir o que não pôde ser visto, ao se tornar narradora de um outro, Anne se subtrai de seu agora. Encarna-se, alçada por seus diálogos ébrios com Chauvin, numa história apaixonada inescapável de seu fim trágico. Alain Vircondelet, biógrafo de Marguerite, dirá sobre o efeito do álcool em suas personagens e na autora: “[...] o álcool abre espaços desconhecidos. Faz o papel de Deus, abole as censuras, torna mais livre.” (VIRCONDELET, 1991, p. 185). Anne e o vinho se uniriam e dariam forma a essa entidade, a essa espécie de Deus, que narra, escreve, cria.

124

Diferentemente de Judith, o filho de Anne não é nomeado no livro. Ainda assim, seu amor por ele beira uma aglutinação, um encasular de dois corpos, tal como o de Maria. Seu jeito transgressor de burlar suas aulas de piano lhe trazem um prazer secreto ao vê-lo desobedecer, romper com o esperado:

A criança virou um pouco a cabeça em direção à janela. Ficou assim, de lado, olhando sobre o muro, o sol refletido pelo mar. Somente sua mãe podia ver seus olhos.

- Minha pequena vergonha, meu tesouro, disse, baixo.

(DURAS, 1958, p. 49)

Entretanto, quando está no café, em meio a suas narrativas com Chauvin e sua embriaguez, seu filho passa de um “meu” para um “esse”. O reconhecimento de posse, de pertencimento, ou ainda, da possibilidade de nomear algo como seu, como parte de si, desaparece. Ele se torna “essa criança” (*cet enfant*) ou “uma criança” (*un enfant*), numa oposição que salta aos olhos durante a leitura. Sua casa, por sua vez, se torna “essa casa” (*cette maison*), um ambiente quase claustrofóbico, fechado em si mesmo. Ao

andar pela cidade a caminho do café, Anne Desbaresdes parece, passo atrás de passo, abrir ansiosamente seu trajeto para seu momento de mergulho no desconhecido. Da casa ao café, ela avança para seu esperado respiro sem margens, pela submersão no mar informe.

Kristeva afirma que “mãe e criança realizam um acme dessa reflexão imaginada em que a identidade de uma mulher se afoga no amor pelo seu filhote” (KRISTEVA, 1989, p. 219). Se há em Anne uma perda de si no amor pelo filho, há no narrar e no vinho a perda de um pertencimento a qualquer coisa, onde o amor pelo filho já não se pode, ao menos ali, enxergar. Ao contrário de Maria, a voz de Anne não irrompe no tecido narrativo. No entanto, como derme da epiderme do texto, ela ocupa um lugar de narrar, onde, descolada de si, se desprende da matéria do entorno. Anne Desbaresdes passa a ser narradora, e é aí que derretem as margens de suas categorias mãe e esposa, e mesmo as margens de seu corpo, que parece aderir à vertigem trazida pelo amálgama de dor, álcool e fascínio que lhe dissolve.

125

Chego à terceira mulher durassiana, Lola Valérie Stein. Em 1964, é publicado pela editora Gallimard o conhecido romance de título *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras. A obra nos traz um recorte da história de Lol, personagem enigmática e de difícil apreensão, performada pela voz narrativa de Jacques Hold; Hold é esse que sustenta a narrativa – ou que é, antes, como disse Lacan, sua angústia³ – e que tenta, de alguma maneira, capturá-la. O enredo nos leva à T. Beach, quando, numa noite de baile, Lol é abandonada por seu noivo Michael Richardson, que, após uma noite de danças com Anne-Marie Stretter, mulher misteriosa e arrebatadora, resolve com ela deixar o recinto. O livro trata, na verdade, da história que Jacques Hold, seu amante, constrói sobre ela. A narrativa é como uma colcha de retalhos, unindo vivências suas com Lol às de Tatiana Karl com ela, e ainda imaginando cenas possíveis para aquelas que lhe escapam.

No recorte narrativo de Jacques Hold, Lol é colocada em cena por um outro. Logo nas primeiras páginas do romance, ele anuncia, após breve

³ “Porque também ele não é o que parece quando digo ‘a voz da narrativa’. É, antes, sua angústia” (LACAN, 2003, p.192).

resumo das características de Lol, a frase seguinte, quase como se rascunhasse uma personagem para sua obra: “A partir daí, contarei minha história de Lol V Stein.” (DURAS, 1986, p. 8). Diferentemente de Maria e Anne Desbaresdes, seu narrador tem um nome, o que impossibilita a emergência de Lol no tecido narrativo. Há, para além disso, uma tentativa de captura a partir de Jacques Hold ao construir esse enredo, sempre no encaixe do escapismo de Lol, pois “arrebatedora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa” (LACAN, 2003, p. 191).

Não haveria, no entanto, outra alternativa que não essa para que se contasse a história de Lol. Sua existência ultrapassa a compreensão, escapando ao conjunto de traços que poderiam delimitar, por assim dizer, uma experiência de vida sã e inteligível. Lol escapa a si própria, sem que, destarte, lhe fosse possível dar forma a seu arrebatamento, à sua existência. Ela é marcada, segundo sua amiga de infância Tatiana Karl, por essa doença que não se nomeia, por esses traços de insanidade que a atravessam e a tornam escorregadia, fugidia, escapando de sua própria linguagem, de sua memória e de seu corpo – em suma, de si mesma.

126

Em uma de suas primeiras descrições – feita por Tatiana Karl e filtrada pela narrativa de Hold –, Lol é descrita como “[...] engraçada, gozadora inveterada e muito sutil, embora uma parte dela estivesse sempre desligada, longe do interlocutor e do momento. Onde? No sonho adolescente? Não, responde Tatiana, não, poderíamos dizer em nada ainda, exatamente, nada” (DURAS, 1986, p. 8). Mesmo antes do baile em T. Beach, onde é engatilhada a primeira crise dessa “doença” que a acompanhava, a existência de Lol já era marcada por uma espécie de suspensão, de vazio. De nada.

De acordo com as descrições que o livro nos oferece, Lol parece uma fotografia de si própria. Um *frame*, que a paralisou no tempo:

Seu cabelo tinha o mesmo cheiro que sua mão, de objeto sem uso. Era bonita, mas triste, tinha uma circulação lenta, uma palidez cinzenta. Seus traços já começavam a desaparecer em meio a essa palidez, a diluir-se novamente na profundidade das carnes. Tinha remoçado. Aparentava uns quinze anos. Mesmo quando vim a

conhecê-la, continuava doentamente jovem. (DURAS, 1986, p. 20)

O cheiro de seu cabelo e de sua mão era um “cheiro enjoado de poeira”, como um objeto de decoração esquecido no canto de uma prateleira. A imagem criada parece descrever um algo que foi destacado de um ambiente mais vivo – por destoar, não se encaixar – para ser guardado num canto de sala, sem que se lhe designasse um propósito ou se lhe encontrasse uma utilidade. Os traços distintivos de seu rosto, desaparecendo em meio à palidez, se perdem. O que lemos é a perda de Lol em seu próprio corpo, como que desencaixada das coisas, sem avançar ou retroceder, sem movimento. Sempre doentamente jovem, num corpo sem memória.

O movimento de Lol, de sua existência, é arrebatador, e talvez até amedrontador, pois ninguém é capaz de compreendê-lo ou de racionalizá-lo, ou ainda, de conhecer quem é Lol V. Stein. Citando a própria Marguerite: “Em Lol V. Stein, não penso mais. Ninguém pode conhecê-la, L. V. S., nem você nem eu” (DURAS, 1993, p. 20). Durante a narrativa, Lol é chamada de diferentes formas pelo narrador e pelas outras personagens. Ela é Lola, Lol V Stein, Lola Valérie, e apenas Lol. Nesse processo que configura uma espécie de nomeação, e se consideramos que nomear é uma forma de apropriação, seus diversos “nomes” são tentativas de captura, de uma delimitação do compreensível, que são, uma após a outra, frustradas.

Sigo ainda por esse caminho ao trazer a atenção ao seguinte fato: Maria não possuía um sobrenome. Anne Desbaresdes sim, mas tinha seu sobrenome associado à figura do marido. Lola Valérie Stein, Lol V. Stein, desenha a forma mais complexa dentre os nomes, e, não por acaso, é justamente aquela que escapa de todas as formas. Na tentativa cada vez maior de nomear, de capturar, a perdemos. Não se pode nem mesmo enxergá-la, reconhecê-la. “Só, tão só, envolta de uma tristeza fundamental. ‘Digo do vazio, da transparência de Lol.’, escreve Duras” (ADLER, 1998, p. 386). Lol habita a esfera do inominável, do inapreensível. Ela transcende o espaço da palavra.

Por não conseguir habitar seu corpo parado no tempo, Lol adere ao corpo de Tatiana Karl, ocupa sua pele na relação triangular que estabelece

com/entre ela e Jacques Hold. Laure Adler faz a seguinte pergunta: “Como considerar seu próprio corpo, o possuir para que seja um dia, possivelmente, dado a um outro?” (ADLER, 1998, p. 76). Talvez seja por não se possuir, por não se habitar, que não exista para Lol a possibilidade de ir com seu corpo, sem que esteja, de certa forma, envolto pela imagem de um corpo outro.

Como Maria e Anne Desbaresdes, Lol passeia pelas cidades. Entretanto, diferentemente das primeiras, seus passos vagueiam sem objetivo, sem nada querer alcançar. Hold diz que a cada passeio de Lol, “o que reconstrói é o fim do mundo.” (DURAS, 1986, p. 34). Lol vaga por seu apocalipse diário, em uma dor viva porém dormente, em si tão encarnada que já lhe escapa a memória e a linguagem. Segundo Adler, “não foi a ruptura do noivado que provocou sua desordem mental, cujo abismo é impossível conhecer” (ADLER, 1998, p. 386). Lol vaga nesse abismo, que a circunda, que compõe seu entorno. Hold observa que

128

o que ela acredita é que devia penetrar nele [no desconhecido], que era o que precisava fazer, que teria sido para sempre, para sua cabeça e para seu corpo, sua maior dor e sua maior alegria confundidas até em sua definição, que se tornou única mas inominável na falta de uma palavra. [...] Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco. (DURAS, 1986, p. 34)

Lol existe no ponto de atravessamento da dor, de um sofrimento sem motivo, no vértice de seu coração inacabado, na ausência inesgotável da palavra perdida – ou jamais encontrada. Laure Adler diz que o romance tenta responder a seguinte pergunta: “Como sair da noite?” (ADLER, 1998, p. 385). Ou ainda, se pensarmos com Duras em *Escrever* (1994): como escrever na noite? Se, segundo Duras, escrevemos com o corpo, se inserimos na escrita algo da memória, Lol não pode escrever. Sem memória, sem corpo, com uma linguagem esburacada, Lol seria, então, o ponto sem retorno da dissolução. O abismo da escrita, o centro nodal que não permite regresso. O eterno retorno da embriaguez do último copo, do sono vertiginoso de onde não se pode despertar. Lol desaparece à nossa vista

justamente por escrever, em todo seu exílio, uma escrita do desaparecimento, que se dissolve antes que consigamos lê-la.

Em seu livro sobre Marguerite, Laure Adler faz a seguinte afirmação:

O abandono enfim realizado. O despovoamento de si ao qual Duras queria atingir enfim iniciado. Abrindo *Le Ravissement*, o leitor está convidado, ao mesmo tempo que o narrador, a uma viagem de tipo particular que o levará aos territórios do eu [*les contrées du moi*]. A personagem de Lol escapa sem cessar: ao senso comum, à definição do amor, à ordem social, a toda tentativa de categorização. Lol escapa a seu noivo, a seu marido, a seu amante, a seu leitor e mesmo à sua autora. [...] “Está feito, eu não posso me reler, não posso mais. A besta está lá, eu a amo.” (ADLER, 1998, p. 385)

O *Ravissement* seria, portanto, esse romance despovoado, onde “a mulher aparece então como fora de alcance, fora do campo de visão, fora de lugar e fora do tempo, suspensa no campo de ciente e em S. Tahla” (BOUCHER, 2012, p. 75). Lol seria esse retrato do desaparecimento de contornos, da dissolução de margens.

129

Como as primeiras mulheres aqui trazidas, Lol V. Stein era mãe e esposa. No entanto, seus filhos são tão descritos quanto as mobílias, ou ainda menos. A maternidade, como qualquer outra categoria ou laço afetivo e social, não é uma questão para Lol, que escapa de toda e qualquer tentativa de enlace. Assim, de uma personagem à outra, a relação entre seus corpos e sua linguagem com esses papéis desempenhados parece se diluir cada vez mais. Maria, esposa de Pierre, mãe de Judith, alcóolatra. Anne Desbaresdes, esposa de um comandante, mãe de uma criança, alcoolizada. Lola Valérie Stein, noiva, esposa, amante, mãe. De tudo e de todos alienada. Sem memória, em busca da ausência, de uma palavra-buraco, Lola é o retrato de uma existência em exílio, suas linhas e contornos tão dissolvidos que não se pode vê-la senão por sua transparência. Três mulheres de (ou em?) Marguerite. Três pontos de dissolução.

Voltemo-nos agora a um quadro mais amplo: a escrita durassiana. Como desenvolvido até aqui, as personagens, de uma a outra, perdem (suas linhas de definição, sua voz narrativa, seus limites de representação) e com

isso acabamos nós também por perdê-las. Numa tentativa de encontrá-las, de delinear-las, fracassamos. De Maria à Anne Desbaresdes à Lol V. Stein, fracassaremos se desejarmos capturá-las. A palavra “fracasso” está no cerne do segundo objetivo deste trabalho, por ser cara ao movimento de escrita de Marguerite Duras. Em *Escrever*, Marguerite diz que a escrita foi a única coisa que habitou e que encantou sua vida, e acrescenta que o ato de escrever corresponde a “achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar” (DURAS, 1994, p. 19). No entanto, ao falar da solidão necessária ao processo criativo, diz que “existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior da sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar” (DURAS, 1994, p. 29).

130

Assim, se de um lado a escrita durassiana é uma escrita de salvação, de respiro, ela é também uma escrita de suicídio, de submersão. Marguerite, em suas palavras, escreve não apesar do desespero e sim “com” o desespero, na solidão, na casa fechada, sempre em direção ao “coração da dor absoluta do pensamento”, frase presente em *La douleur* (1985). Christian Jovenot, pesquisador e psicanalista estudioso da obra da autora, dirá que Marguerite torna-se *Duras* por “necessidade e para sobreviver, essencialmente sozinha, expert na arte de trapacear a infelicidade [...] [Trapacear a infelicidade] significa antes de tudo ir com ela, não tirá-la de vista, guardá-la à sua mercê, fazê-la no fim das contas uma companheira de estrada” (JOUVENOT, 2008, p. 8). Escrever constitui destarte um processo que mostra-se simultaneamente o pilar do sustento psíquico e o próprio impedimento da cicatrização, a manutenção da ferida.

A escrita de Marguerite Duras parece operar nesse movimento pendular, movendo-se do ponto de uma certa ancoragem, isto é, da escrita como aquilo que resiste, como barragem ao mar, ao ponto da dissolução, do afogamento, da queda das barragens, e é constituída de um movimento infundável sem ponto de chegada. Há, ainda, algo que se deixa na solidão da escrita, um resto, uma reminiscência do grito que ecoará no texto por vir, reflexão despertada pela seguinte citação: “Escrever ao lado daquilo que precede o escrito é sempre estragá-lo. E é preciso no entanto aceitar isto:

estragar o fracasso significa retornar para um outro livro, para um outro possível deste mesmo livro” (DURAS, 1994, p. 27). O escrito colado àquilo que o precede - a uma história, a um plano, a um sentimento - se estraga. E esse estragar, causado portanto por um não-distanciamento por parte daquele que escreve, abre espaço então para o que seria um outro possível, uma nova escrita feita em rasura, a partir do fracasso. Em outras palavras, essa escrita que se faz pela via do fracasso sustenta-se em um movimento de repetição, cujo desenvolvimento podemos apreender no espaço simbólico em que operam certas imagens em eco, como a figura da mãe e do álcool, por exemplo. Não por acaso, Anne, Marie e Lol, personagens durassianas e atravessadas por Duras, personificam tantas dessas figuras.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot parece fazer coro a Duras, ao falar, na dimensão literária, de uma renúncia ao fracassar que seria muito mais grave à renúncia do conseguir. O erro pode, para Blanchot, revelar-se àquele que aceita seu risco como “fonte de toda autenticidade” (BLANCHOT, 2011, p. 174). Então, colada ao desespero e à dor, Marguerite Duras fracassa - e escreve. Tal fracasso abre, de um livro a outro, novos possíveis, cosendo escritas que compartilham fios, que ecoam umas nas outras. Se pensarmos nas obras aqui elencadas, suas personagens figuram e reconfiguram, de uma a outra, fragmentos de uma mesma história que se funda no a cada vez, no a cada possível de um outro/mesmo livro. Trata-se, portanto, de uma escrita de repetição, feita na e com a dor para a cada vez sobreviver a ela, em uma alternância entre submissão e resistência.

Kristeva, ao pensar na escritura durassiana como uma escrita em doença e em loucura, elabora que os textos de Duras “domesticam a doença da morte, tornam-se um com ela” (KRISTEVA, 1989, p. 206) e, ainda, que Marguerite “a cultiva [a doença] e domestica, sem jamais esgotá-la”, estabelecendo uma espécie de “fidelidade ao mal-estar”. A palavra *doença* aparece também em *Écrire*, quando Duras diz que, cito, “É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada. Pode-se falar de uma doença da escrita” (DURAS, 1994, p. 47). Haveria assim uma doença da escrita, uma doença da dor, insuperável pois precisa-se dela para escrever “em autenticidade”, como diz Blanchot, ou ainda, em perda, em fracasso.

No entanto, o verbo “domesticar” usado por Kristeva parece pintar uma Marguerite de certa maneira dona do processo de escrita, no controle dessa “doença” de doer, de escrever. Nesse sentido, creio que o verbo escolhido por Jouvenot, “trapacear”, seja mais cuidadoso, pois tanto a dimensão da dor daquilo que escreve e da escrita daquilo que dói são, para Marguerite Duras, o desconhecido. E, por isso, Marguerite é envolta por ele, e não o contrário. E ela precisa, por sua vez, dessa escrita que trapaceia a dor e a infidelidade, por ser ela o que a permite sobreviver.

Seguindo ainda com Jouvenot, o autor defende que no cerne da obra durassiana existe um duplo, formado pela figura mãe-criança, por Marguerite e sua mãe. A mãe, em francês *la mère*, apresenta-se como que personificada pela figura agressiva e inundante do mar, *la mer*, palavras homófonas na língua francesa. A dinâmica da relação entre a pequena menina branca e a mãe de gritos desvairados é representada na figura das barragens, imagem tão importante na literatura da autora. Eis Marguerite: ora resistindo às investidas poderosas de um Pacífico violento, ora, caídas as barragens, inundada, invadida pelas águas *de la [mère]mer*. Nas três personagens aqui elencadas, a relação com os filhos é um dos pontos que se dissolvem de uma a outra, como já argumentado anteriormente. Quanto menos presentes, ou quanto mais etéreas e fugidias, menos somos capazes de ler os traços nessa relação.

A noite tem também suas nuances imagéticas na obra durassiana. É “à noite também” que se teme o mar e sua força avassaladora. Para Duras, “Um livro aberto é também a noite”, e a escrita “é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães” (DURAS, 1994, p. 23). A escrita durassiana se faz em travessia, do urro, do medo e *no* medo, em contato com algo de antes do humano, selvagem, pulsante. Marguerite tinha medo de sua solidão e de sua casa escura, tomada pela noite. E era essa noite, símbolo dos invasores de fora e dos seus próprios, de suas feras interiores, que ela atravessava para poder escrever. A noite encapsula portanto, e ainda, um desconhecido, algo não de todo apreensível de si e do mundo. Seu movimento de escrita, em seu trajeto pendular, parece ele também oscilar desde Maria a Lol e passando por Anne, como se as personagens personificassem os momentos presentes na trajetória dessa escrita, que vai

do mais capturável a uma dissolução quase completa. Todos os pontos desse pendular sendo, no entanto, dolorosos, fugidios, inapreensíveis de todo, tais como suas personagens.

Escrever, conseqüentemente, faz-se junto a uma linguagem ela também não de todo apreensível, furada, esburacada, para lembrarmos da palavra-buraco que Lol V. Stein buscava. É nesse contexto que podemos pensar ainda em uma outra figura mencionada por Duras em muitas passagens de seus livros e também em entrevistas: a floresta. Em *Escrever*, Marguerite diz que no processo de escrita “vai-se ao encontro de uma selvageria anterior à vida. E sempre a reconhecemos, é aquela das florestas, tão antiga quanto o tempo” (DURAS, 1994, p. 22). Ela fala ainda de uma relação entre a mulher e a floresta, de uma conexão anciã entre esses dois seres de linguagem indomada e cuja linguagem segue incompreensível ao homem. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, ela diz a Michelle Porte o seguinte:

133

Foi com a floresta que falamos, nós, as mulheres, as primeiras, falamos com palavras livres, inventadas; [...] as mulheres começaram a falar com os animais, com as plantas, numa linguagem pertencente somente a elas, não ensinada. Por ser livre essa fala foi punida, pois devido a essa fala, as mulheres desistiam de seus deveres junto ao homem, junto à casa. É a voz da liberdade, é normal que ela amedronte (DURAS in PORTE, 1977, p. 28)

A floresta é o nó entre uma certa selvageria que ultrapassa o sentido da linguagem e a escrita, que se vale desse transbordamento para construir-se. É também o vértice entre a Marguerite que vive e a que escreve, entrelaçando os tempos e as linguagens de suas diferentes histórias da mesma história. É o ponto segredado, o ponto de liberdade. É a floresta que segreda seus momentos alegres de infância na Indochina com seu irmão mais novo, e portanto guarda também as dores e os horrores daquele período. “Quando tenho medo da floresta, tenho medo de mim” (DURAS in PORTE, 1977, p. 28), ela diz a Michelle Porte. E o medo é do desconhecido da floresta que é também o dela, o da noite, o da palavra que vai se tecendo junto a ela e para além dela, no ato da escrita.

A repetição, e portanto o ato de *reescrever*, é o elemento imprescindível para Marguerite manter-se próxima a essas figuras sem ser sufocada por elas. André Green dirá que “a repetição mergulha indefinidamente o sujeito nas mesmas situações que ultrapassam os meios do ‘eu’ para evitar de ali cair mais uma vez, ela faz um papel de insistência, de marcação, de descarga (*décharge*), de asseguarção familiar” (GREEN in JOUVENOT, 2008, p. 58). A floresta, o mar, a noite, ecos embrenhados em todos os livros, pontos figurativos da repetição, atuam como marcas, figuras familiares em um processo do desconhecido.

Essas imagens parecem montar a sonoplastia e a paisagem da casa fechada em que Marguerite escreve, o lugar para onde convergem tais vetores imagéticos que sustentam o pensamento durassiano. Cada uma delas representa o amálgama que Marguerite estabelece com a dor, com suas feridas incuráveis, e também o processo de sobrevivência a elas, a dor que se faz escrita. Colada ao desespero, à noite, ao mar, à floresta, e por eles e graças a eles escrevendo, seu arcabouço imagético é a representação última do fracasso. E é por isso que essas figuras não cessam de se repetir, de serem elencadas a cada outro livro, em todo “possível de um mesmo livro”. Porque são ferramentas, figuras de processo, imagens em construção usadas para construir. E destruir, também. Em *Escrever*, lemos Marguerite dizer o seguinte: “Se chorar é inútil, mesmo assim creio que é preciso chorar. Pois o desespero é tangível. Perdura. A lembrança do desespero, isto perdura. Às vezes mata” (DURAS, 1994, p. 47).

A lembrança perdura, é pungente, sangra. A necessidade de estragar o fracasso, de usar o fracasso como abertura do possível, é a necessidade de escrever para não se deixar matar pela lembrança. É usá-la, jogar com ela, trapaceá-la, para a ela poder sobreviver, através de uma escrita verdadeira porque fracassada, inovadora porque em repetição. Uma escrita de barragens fundada em terreno inundado, no escuro da noite, com a linguagem da floresta.

Sobre Duras, um de seus biógrafos diz que “a força do romance tende ao estreitamento, tudo deve abafar a ação, dar impressão de abafamento e de monotonia, traduzir essa vida de mal-estar, essa impossibilidade de felicidade” (VIRCONDELET, 1991, p. 189). É nessa

impossibilidade de felicidade, nesse abafamento estático, nessa suspensão pela dor, nessa vertigem de álcool ou de loucura, que vivem Maria, Anne Desbaresdes e Lol V. Stein. Há uma experiência da ordem da incerteza, do escape. A escrita dessas e feita por essas mulheres parece serpentear em pulverulência, saltando no abismo em si própria e ali se dissolvendo.

Lembro-me que Maurice Blanchot, ao comentar a obra *Détruire, dit-elle*, refere-se a uma linguagem que talvez só tenha esta palavra a oferecer: destruir.⁴ A escrita de Marguerite revela algo de ilegível, de impacto destruidor, devastador até. Por sua vez, os corpos de Maria, Anne e Lol escrevem, cada um a seu tempo e obra, o trajeto de sua destruição: destroem-se margens, borram-se contornos. Menos em Maria e em Anne do que em Lol, mas ainda assim em todas elas há um lugar esburacado, que manca. Uma linguagem gradativamente arenosa, granular, impossível de reter e cada vez mais difícil de compreender.

135

Três personagens, três nomes de mulheres, que se dissolvem, escapam às margens, vazam uma a uma dos contornos. Quanto mais fugidias, mais nomeadas: maior a tentativa de captura. Três pontos de uma trilha da dissolução, três nomes próprios, que se compõem de um a três nomes: Maria, Anne Desbaresdes, Lola Valérie Stein. Esse número simbólico, do ciclo nascimento-vida-morte, de representação de Deus, de algo maior que o autor e que a obra, foi fortuito e motivador da leitura, por evocar algo do desconhecido, do que não se pode bem nomear, do inalcançável. E é essa a sensação que temos ao ler os rastros que essas mulheres nos deixam: sentimos beirar um vertiginoso abismo, enigmático, sedutor e inapreensível, cujas margens fugidias jamais poderemos tocar.

Sobre o ato de escrever, Marguerite elabora que “alcançamos uma selvajaria de antes da vida. E sempre a reconhecemos, é a mesma das florestas, é antiga como o tempo. É essa do medo de tudo, distinta e inseparável da vida mesma. É implacável. Não se pode escrever sem a força do corpo” (DURAS, 1994, p. 24). Na escrita que realizam essas três mulheres de Duras, com seus corpos e sua linguagem menos ou mais

⁴ “Destruir: Coube a um livro nos dar essa palavra como uma palavra desconhecida, proposta por uma linguagem outra da qual ela será promessa, linguagem que, talvez, não haja senão essa única palavra a dizer” (BLANCHOT, 1979, p. 139).

potentes, perde-se pouco a pouco a palavra, esburaca-se a palavra, por assim dizer. Quanto menos capturáveis, menos corpóreas, mais esburacada é sua escrita, mais ilegíveis se tornam seus movimentos. E à medida que fracassam em narrarem suas histórias, à medida que percorrem um caminho de gradativa dissolução, à medida que perdem seus contornos, é que Maria, Anne e Lol constroem sua própria escrita. Uma escrita dissolvida, em ruínas, sem contornos, que só pode ser lida quando compreendida como esburacada. Uma escrita durassiana por excelência.

REFERÊNCIAS:

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

ALLEINS, Madeleine. « Un langage qui refuse la quiétude du savoir ». In: DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Paris: Minuit, 1958.

BLANCHOT, Maurice. « Détruire ». In: BARAT, François e FARGES. *Marguerite Duras par...* Collection ÇA/Cinéma. Paris: Editions Albatros, 1979.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Éditions du Seuil, 1992.

BOUCHER, Marie-Hélène; MIHELAKIS, Eftihia; DELVAUX, Martine. *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. Québec: UQAM, 2012.

DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

_____. *Écrire*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

_____. *Escrever*. Rio de Janeiro : Editora Rocco, 1994.

_____. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

_____. *Moderato cantabile*. Paris: Minuit, 1958.

_____. *O deslumbramento (de Lol V. Stein)*. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

_____. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

CETON, Jean Pierre. *Entretiens avec Marguerite Duras*. Paris: François Bourin Éditeur, 2012.

GÉRARDOT, Anne-Lucile. « L'alcool infini ou la dissolution des limites ». In: REBOUL, Anne-Marie; SÁNCHEZ-PARDO, Esther (Org.). *L'écriture désirante: Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan, 2016.

JOUVENOT, Christian. *La folie de Marguerite: Marguerite Duras et sa mère*. Paris: L'Harmattan, 2008.

KRISTEVA, Julia. « A doença da dor: Duras ». In: KRISTEVA, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.

VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras*. Paris: Éditions François Bourin, 1991.

Resumo: No primeiro momento do presente artigo, propomos a leitura de três obras de Marguerite Duras (*Dix heures et demie du soir en été*, *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Moderato Cantabile*). Buscamos analisar o processo de escrita traçado por suas personagens femininas e seus corpos durante a narrativa. Em seguida, investiga-se como essas personagens em dissolução refletem, a nível maior, o próprio movimento de escrita durassiano, que se funda na perda e no fracasso do ato de escrever.

Palavras-chave: Marguerite Duras; fracasso; escrita; dissolução.

Abstract: This article investigates three of Marguerite Duras' works (*Dix heures et demie du soir en été*, *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Moderato Cantabile*). We seek to analyze the writing process traced by its female characters and their bodies throughout the narrative. Moreover, we investigate how these characters in dissolution reflect, at a greater level, the "durassian" writing movement itself, which is based on the loss and failure of the act of writing.

Keywords: Marguerite Duras; failure; writing; dissolution.

Recebido em: 25/09/2021

Aceito em: 19/11/2021