

Marguerite Duras e a espessura de bruma: produção de sensíveis e memórias sem lembrança

*Priscila Vescovi*¹

*Fabio Hebert da Silva*²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O presente manuscrito pretende abordar as múltiplas dimensões da linguagem que comparecem às obras de Marguerite Duras, e como, por meio desse hibridismo de forças constituintes sugerimos a fabricação da composição de planos de experimentação literários forjados no limite do impossível da língua — liame transformador, seu ponto de esgotamento e passagem. É aí que a obra acontece, na afirmação de uma espécie de estética de travessia, realizada através da raspagem contínua das lembranças na fabricação de uma memória em estado de brumas. Convocamos, aqui, as obras *A dor* (1985), *O verão de 80* (1980), *O amante* (1984), *Escrever* (2021), *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1986), entre outras.

Palavras-chave: experiência literária; Marguerite Duras; memória; literatura; subjetividade.

VESCOVI, Priscila; SILVA, Fabio Hebert. Marguerite Duras e a espessura de bruma: produção de sensíveis e memórias sem lembrança. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 10 (24): 557-568, setembro a dezembro de 2023. ISSN: 2358-5587

¹ Escritora, psicóloga clínica e pesquisadora. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Psicólogo, Mestre em Psicologia, Doutor em Educação. Professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.

Marguerite Duras and the thickness of a haze: sensitives production and memories without remembrance

Abstract: This manuscript intends to address the multiple dimensions of language that appear in the works of Marguerite Duras, and how, through this hybridity of constituent forces, we suggest the fabrication of the composition of literary experimentation plans forged at the limit of the impossible of language — transforming bond, its point of depletion and passage. This is where the work takes place, in the affirmation of a kind of crossing aesthetics, carried out through the continuous scraping of memories in the fabrication of a memory in a state of mist. We call here the works *The pain* (1985), *The summer of 80* (1980), *The lover* (1984), *Write* (2021), *The dazzle of Lol V. Stein* (1986), among others.

Keywords: literary experience; Marguerite Duras; memory; literature; subjectivity.

Marguerite Duras y la espesura de la niebla: producción de sensibilidades y memorias sin rememoración

Resumén: Este manuscrito pretende abordar las múltiples dimensiones del lenguaje que aparecen en la obra de Marguerite Duras, y cómo, a través de esta hibridación de fuerzas constituyentes, sugerimos la fabricación de la composición de planes de experimentación literaria fraguados en el límite de lo imposible del lenguaje — vínculo transformador, su punto de agotamiento y de paso. Es ahí donde se desarrolla el trabajo, en la afirmación de una especie de estética del cruce, realizada a través del continuo raspado de memorias en la fabricación de una memoria en estado de niebla. Llamamos aquí a las obras *El dolor* (1985), *El verano del 80* (1980), *El amante* (1984), *Escribe* (2021), *El deslumbramiento de Lol V. Stein* (1986), entre otras.

Palabras clave: experiencia literaria; Marguerite Duras; memoria; literatura; subjetividad.

O rosto destruído da literatura

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. (DURAS, 1984: 8)

M. Foucault: Desde esta manhã, estou um pouco inquieto com a ideia de falar de Marguerite Duras. A leitura que fiz sobre ela, os filmes que vi me deixaram, sempre me deixam uma impressão muito forte. A presença da obra de Marguerite Duras permanece muito intensa, por mais distante que tenham sido minhas leituras; e eis que, no momento de falar dela, tenho a impressão de que tudo me escapa. Uma espécie de força nua diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não têm poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvidas me prende a ela. (FOUCAULT e CIXOUS, 2001: 357)

Destruir, disse ela³ — e “não posso me impedir de dizer “ela” porque ela quem avança” (*idem*: 357), como nos sugere Cixous referindo-se, sobretudo, à obra; ao inapreensível característico à obra durassiana. Gesto atualizado em esboços que não se encerram, e que sustentam uma espessura de bruma.

Ela quem avança, fugidia em sua impossibilidade de ser retida. Conserva-se justamente por engendrar conexões com o plano de forças em lógica pré-individual, na qual a lembrança exerce pouca ou nenhuma intervenção. Força nua diante da qual as mãos não têm poder, já que o poder só pode ser exercido àquilo sobre o qual incide: o sujeito — dimensão onde a obra não acontece.

H. Cixous afirma o aspecto incompreensível presente na obra durassiana. Nas palavras da autora, “Talvez seu texto seja feito para isso, para que se deixe escapar, para que não seja retido, como seus personagens, que sempre escapam para fora deles mesmos” (*idem*: 356). Personagens e texto incessantemente fogem às tentativas de apreensão, insistem em transbordar qualquer delimitação, na composição de uma multiplicidade polifônica que se insinua como o que Foucault veio a chamar de “vozes errantes, vozes sem corpo” (*idem*: 361), justamente pelo aspecto processual da obra, onde a linguagem não se pode ser ouvida e entendida, estando sempre fora de si mesma — o que não significa que esteja alienada, desatada ou alheia às forças mágicas do mundo.

Fora de si mesma a linguagem se faz, pela capacidade de arregimentar signos dissidentes das malhas discursivas forjadas em um regime da representação. Essa fala errante, também elucidada por Blanchot (2011: 47), “não é silenciosa, porque, precisamente o silêncio fala-se nela”.

Assim, é possível escutar ressonâncias entre os pensamentos de Blanchot e Baptista (2010: 59), quando este ressalta o lugar do silêncio na literatura como “chance de abafarmos o alarido insistente de vozes do eu ou de um de nós que bloqueiam a presença de formas ainda informes, inomináveis, à espera do porvir”. Ainda na mesma esteira, Duras (1986: 63), na obra *O deslumbramento de*

³ *Destruir, disse ela* [Filme-vídeo]. Direção de Marguerite Duras. França, 1969. Arquivo de videoclipe, 100 min. preto/branco. son.

Lol V. Stein, coloca, através da personagem Lol, a afirmação desse silêncio: “era surda — diz ela —, mas ninguém sabia, eu tinha uma voz surda”.

Também pode-se ouvir esse arranjo estético em *O verão de 80*, onde o silêncio faz vibrar e dizer outros vocábulos numa incessante produção de estranhamentos e temporalidades, como ao encontrarmos com o menino que se cala e que carrega o exterior nos olhos cinzas: “se cala [...] seus olhos são cinzentos como a tormenta, a pedra, o mar” (DURAS, 1980: 14). Cinza. Os olhos do menino. Lol, a mancha cinza no campo de centeio — nas palavras de Branco: “mancha noturna no céu”, que toma o intensivo da noite como um astro decaído.

O mar, a pedra, a criança, o rio. Mancha anônima, densa e fugidia; corta a obra numa espécie de esgotamento das lembranças e de passagem dos fluxos em uma variação rítmica extraordinária.

A obra durassiana e a dissolução das imagens

Num exercício de deslocamento da memória, que se limita a um pretense registro da vida privada ou algum segredo particular validado por um sujeito, a obra durassiana, acontece como uma contínua dissolução das imagens, de modo que, como nos aponta Foucault, “desde que alguma coisa, como uma presença, começa a se esboçar [...] não resta mais do que uma espécie de clarão que remete a outro clarão, e o mínimo apelo à lembrança foi anulado” (FOUCAULT e CIXOUS, 2001: 358). Como um rastro, provocado pela força da imagem trazida pela obra, que afeta diretamente em sua representação. Tal imagem não permanece, apesar de sua conservação provisória. Duradoura é justamente a sua impossibilidade de permanecer.

É essa espécie de poética do despojamento dos significantes, estabelecidos por uma linguagem hegemônica, que dialoga com uma experiência da perda necessária para acessar as processualidades do acontecimento. A essa dimensão de processualidade que Foucault vai chamar, na obra durassiana, de memória sem lembrança.

O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente a memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. (FOUCAULT e CIXOUS, 2001: 357)

Trata-se menos de contar o que se reconhece, ou, em outras palavras, aposta-se aqui em sustentar e elucidar estranhamentos aos enunciados familiares, deixando, assim, que as intensidades passem e se expressem de modo que não haja mais nem eu e nem o outro, senão singularidades. A força inventiva se atualiza fora dos discursos dominantes; não como seu avesso, mas como algo radicalmente estrangeiro.

Signos que, como devires do presente, são acessados na experimentação literária. Podemos afirmar que as personagens durassianas são modos de conjurar o surgimento de sujeitos que funcionam tragados pelos centros de gravidade dos buracos negros da subjetivação, com suas interioridades e universalismos. Em outras palavras, na esteira de Deleuze e Guattari, a experiência literária durassiana traça um plano de composição de sensíveis, a partir do qual se desmontam os estratos característicos das máquinas abstratas de rostidade.

Ora, se a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias, e a subjetivação, por sua vez, não existe sem um

buraco negro onde aloja sua consciência (DELEUZE e GUATTARI, 2012: 28), consideramos que a máquina literária durassiana opera desinstalando códigos, desalinhando signos, disparando outras conexões com variações sonoras, rítmicas, num desfazimento às sujeições, às memórias particulares, às histórias pessoais. “O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeito — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca” (*idem*: 22).

Como nos é trazido por Blanchot (2011: 48), o imperativo da escrita está vinculado à postura do escritor no ponto onde nada pode ser feito das palavras. “Movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreendem, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar”. As frequentes *quase* desistências, não fossem as interrupções, os cortes produzidos; toda a fabricação de um programa para sustentar uma experimentação que delinea os aspectos estéticos e poéticos constituintes à obra.

Os intervalos trazem um gesto disjuntivo que permite um sem-número de diferenciações entre os signos, conexões dissonantes, inclusas em suas radicais diferenças. Do acontecimento, sua possível realização. Aquilo que resta — a mancha, o cinza, a pedra, a criança, a canção —, o fragmentário que funciona em paradas, intervalos entre os quais trabalham as engrenagens da máquina de experimentação literária em seus componentes da expressão. A decomposição da memória numa espécie de raspagem das lembranças ao máximo limite do que se pode perder para, assim, fazer-se aberta a outras montagens-conexões.

Experiência literária e a morte do autor

Deleuze e Guattari (2012) nos alertam que a experimentação não cessa de falhar, de edipianizar, achatar os devires. Entremeio aos fechamentos, porém, essas *vozes errantes, vozes sem corpo* lançadas por Foucault, perseveram. Assim, outras linhas que correm e fazem correr são diagramadas na experimentação literária, de modo que “Não é mais um Eu que sente, age e se lembra, é “uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio” que tem *afectos* e experimenta movimentos, velocidades” (*idem*: 23). Para tanto, conta-nos Blanchot, deixar-se atravessar pelas forças de uma obra exige, do escritor, em relação à obra, um estado de renúncia, dando lugar a uma impessoalidade radical.

Tal posição de renúncia é também assumida quando a obra é submetida ao leitor, que, ao invés de acrescentar seu nome ao livro, comparece “apagando, pelo contrário, todos os nomes, por sua presença sem nome, por esse olhar modesto, passivo, intermutável [...], à margem de tudo e de todos”. Seu ponto de morte opera como desaparecimento, mas também como brotamento; são os arrebatamentos que instauram a obra. Espaço literário onde o sentido que as palavras assumem, num contexto ou num enunciado, e a função que cada termo exerce numa oração parecem desfazer o caráter hegemônico da língua; numa outra lógica: engendrando nascimentos e mortes numa escrita fendida. “Foi entre os quadris e as costelas, no lugar a que se chama flanco, que algo aconteceu. [...] Uma flor brotou, que me está matando” (DURAS, 2009: 123).

Uma flor brotou e me está matando. Nesse lugar macio e delicado, entre dois territórios firmes, densos e pouco maleáveis: *entre os quadris e as costelas*. Nesse intervalo mole e quente uma flor nasceu, uma flor matou. Efeito de superfície este, de forjar exílio. É o incorpóreo, ferida que irrompe no instante mesmo em que acontece e se efetua como afirmação do estado de indeterminação referente

às novas processualidades em formação. Desejar o acontecimento é saber-se interferido por ele, e nisto, atravessar um limiar de transformação que, apesar do desastre, evidencia, com sua marca, uma recomposição da ordem das coisas. *Duplicidade absoluta*. Da morte da autora – seu desaparecimento – para a travessia da obra; espaço literário onde a chama do livro seguirá imortalizada com a condição de sua morte. “Assim, a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística” (BLANCHOT, 2011: 131).

Preciso avisar as pessoas dessas coisas. Ensinar que a imortalidade é mortal, que ela pode morrer, que já aconteceu, que acontece ainda. Que ela não se anuncia por si mesma, nunca, que é a duplicidade absoluta. Que tanto é falso dizer que ela não tem começo nem fim, quanto dizer que começa e acaba com a vida do espírito, uma vez que ela participa do espírito e da busca do vento. Vejam as areias mortas do deserto, o corpo morto das crianças: a imortalidade não passa por eles, para e os contorna. (DURAS, 1984: 101)

É exigência última da literatura para que a imortalidade, *que participa do espírito e da busca pelo vento*, se realize. Que o escritor saiba morrer. Postura ética que convoca um regime sensível à experimentação literária, sempre mediada pela prudência de não se deixar morrer demais, de qualquer jeito, de uma morte antecipada, uma morte apequenada “aquela em que não amadurecemos, que não nos pertence; e aquela que não amadureceu em nós” (BLANCHOT, 2011: 128). Há um rigor necessário diante da morte, que esteve ligado à experiência artística em seu ponto noturno de experimentação. “Pois um livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é isso. É o livro que avança, que cresce, que avança rumo ao seu próprio destino e o de seu autor, então aniquilado por sua publicação” (DURAS, 2021: 39). Bem como Cixous, Duras também sustenta que é ela, a obra, quem avança sob a exigência que o autor seja destruído.

A morte compõe a produção literária, é infinita e constituinte às processualidades, às aberturas aos devires e suas múltiplas composições. Duras, na obra *Escrever*, mostra-nos o escritor como uma grande contradição, um absurdo. Alguém que geralmente é sossegado, compositor de silêncios e escutas; como nos sugere Blanchot: traço que faz o silêncio dizer. E se angustia-se, se desespera-se, é o desespero mesmo quem diz, mas esse desespero nada pode, nada garante, ele “a nada convida e desvia de tudo e, em primeiro lugar, retira a quem escreve sua caneta” (BLANCHOT, 2011: 53).

Como aponta Deleuze e Guattari acerca dos dois aspectos irreduzíveis da morte, lançados por Blanchot:

um pelo qual o sujeito aparente não para de viver (...); e o aspecto pelo qual esse mesmo sujeito, fixado como Eu, morre efetivamente, isto é, para finalmente de morrer, porque ele acaba por morrer na realidade de um derradeiro instante que assim o fixa como Eu desfazendo totalmente a intensidade, reconduzindo-a ao zero que ela envolve. (DELEUZE e GUATTARI, 2010: 437)

O desespero, já sem nome, não se refere ao desespero do escritor, e sim da escrita no labor literário. Esse desespero que apassiva o escritor ao encontro da noite, do sem-fundo da noite. Travessia cujos fantasmas são retirados de sua função de “desviar e apaziguar o fantasma da noite” (BLANCHOT, 2011: 177). Essa outra noite não é acolhedora, tampouco tranquila. Nela, as intensidades não cessam de passar; aqui, o desespero se apresenta como o ato inventivo, que nada tem a ver com a inquietação concernente à dissimulação de imagens replicadas para afastar o sem-fundo da noite. Nesta noite não existem lembranças para proteger

e abrigar os profundos centros de gravidade, os densos muros da representação. Fixidez mortífera produzida pela impossibilidade de morrer, pois

Um livro aberto é também a noite.
Não sei por quê, essas palavras que acabo de dizer me fazem chorar.
Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, não sei dizer, não sei o nome disso. Escrever ao lado do que precede a escrita é sempre estragá-la: estragar o insucesso é se voltar a um outro livro, a um outro possível desse mesmo livro. (DURAS, 2021: 39)

Escrever com o desespero, na impossibilidade da escrita, escreve-se o que se resta a ser escrito, e o que se retira são os significantes e a subjetividade, gesto noturno no engendramento de um rosto destruído – o *outro* rosto – rosto da noite: “Na noite, encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas, na outra noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso. (BLANCHOT, 2011: 128). Esse efeito estético de travessia, quando realizada num esgotamento contínuo dos excessos preconizados do modo de vida, em que a temporalidade se afadiga entre o achatamento hermético do pensamento em imagens, os atarefamentos desmedidos e elogios aos seus enquadres; para que apareça esse traço noturno, sendo, nele, também o desaparecimento do escritor: o rosto destruído da literatura “como se a perda jamais fosse perdida o bastante” (FOUCAULT e CIXOUS, 2009: 358). Redesenha-se a memória, agora litorânea, deslembrada, destruída na impossibilidade de contá-la e, portanto, recontando-a, outra:

Deixe-me contar de novo, tenho 15 anos e meio. Uma balsa cruza o Mekong. A imagem permanece durante toda a travessia.
Eu não posso mais escrever sobre ele. E escrevo. Veja você, assim mesmo escrevo. É porque escrevo sobre isso que não sei que pode ser escrito. Sei que não é uma narrativa. É um fato brutal, isolado, sem eco algum. Os fatos bastariam. Contaríamos de novo os fatos. (DURAS, 2021: 77)

Murmura-se: quinze anos e meio, a criança, o rio e sua travessia. Obra nascente do acontecimento mesmo da travessia – uma ferida desejada. Escute: “a fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio” (DURAS, 1984: 8).

Como apreender o inapreensível sem sobrecodificá-lo em paisagem? Sem, procedendo pela via da interpretação, decalcar aos devires, traços e linhas de uma geografia que não cessa de ser inscrita por um regime semântico e sintático contextual, maquinado na sociedade capitalista contemporânea? Não, a fotografia não pôde ser tirada, “uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias” (DURAS, 1984: 13). Mas não o foi. Esse instante deslizou, escapou ao registro. Assim também, fugidia, a forma cinzenta, inapreensível: outrora Lola, em devir Lol. Quem? Já não se sabe, perdeu-se o nome próprio: “A forma cinzenta está no campo de centeio. Fico bastante tempo à janela. Ela não se mexe. Parece que adormeceu.” (*idem*: 1986: 122). Perdeu-se um rosto na paisagem. Adormecido, ou quase. É cinza: o menino, a criança, a pedra, o mar, a mancha. O inapreensível que ensaia a impermanência da imagem numa diagramação topográfica dos afetos, em diálogo com Deleuze e Guattari (2012: 32-3): “sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes”.

A máquina Kafka-Duras

Se há algo em comum entre Kafka e Duras, é a marca singular de sua literatura, que provoca um coeficiente de desterritorialização numa língua maior. O rompimento paradigmático instaurado no ato de uma escrita revolucionária, que escapa às triangulações e aos fechamentos neuróticos que servem às grandes literaturas. As personagens Josefina⁴ e Aurélia⁵ disparam forças que operam como peças e engrenagens na montagem de uma máquina política, como nos conta Deleuze, convocando Kafka: “O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação coletiva da inumerável multidão de heróis do [seu] povo” (DELEUZE e GUATTARI, 2015: 38), mais à frente, continua: “não há sujeito [...] e a literatura exprime esses agenciamentos na medida em que eles não estão dados fora dela”.

Na mesma esteira, tomamos Aurélia, a criança judia que entoava uma canção incognoscível para afastar os estrondos dos tanques nazistas: “A menina sai da janela e começa a cantar uma canção numa língua que não entende [...] a menina não sabe que sempre conheceu aquela canção. Não se lembra que já a aprendeu” (DURAS, 1985: 167). O desconhecido é Aurélia Steiner, sobre a qual pouco se pode saber: “Não sabemos nada sobre você, além do quadradinho de algodão branco costurado dentro de seu vestido” (*idem*: 170).

O inapreensível diante daquilo que se canta e se afirma como acesso às vias de conexão com o encantamento. Do canto — ou quase canto —, a mágica. O incognoscível da linguagem. A inegociável surdez de sua voz, porque o canto é impessoal, sendo Aurélia Steiner a enunciação coletiva e, portanto, revolucionária desse plano pré-individual — todas ou nenhuma criança judia povoa esse cantar, se assim podemos chamar, já que a canção, por ser estranha e desconhecida, parece se tratar de um rumor, uma *matéria de expressão não formada*, como os ruídos disformes de Josefina, a rata kafkiana que, como sugere Deleuze, provoca um gesto de desterritorialização do assobio tradicional de um rato, justamente por não saber cantar.

Deleuze e Guattari ressaltaram uma dimensão de literatura menor ao trazerem a obra kafkiana em seus múltiplos arranjos e processualidades, para destacarem o rompimento paradigmático que se instaura no ato da escrita enquanto revolução. Ora, se tais literaturas menores cumprem com uma função política de perturbar a linguagem hegemônica instituída, elas também dialogam com certa posição feminista, que opera “fora do mundo dos seres falantes, embora ela também pertença ao mundo” (BAETA, 2019: 69), sendo possível, assim, tomar as práticas que circunscrevem o acontecimento de uma obra literária — seja seu processo de escrita, seja sua leitura — como dimensão formativa para uma experiência de leitura crítica do mundo, quando, a própria Marguerite Duras sustenta em suas obras, ainda na escola, a importância da escrita para sua existência, lugar do qual jamais se distanciou.

A literatura menor desenvolvida por Duras pode contribuir para pensar a posição feminina na linguagem e no silêncio, e na escrita como dispositivo político capaz de operar escavando os muros discursivos que norteiam as práticas hegemônicas, fazendo ressoar línguas revolucionárias. E de certa forma, se Kafka “encarna” essa literatura menor, e isto está diretamente ligado ao seu gesto de des-

⁴ “Josefina, a Cantora ou O povo dos Camundongos” (KAFKA, 1994).

⁵ Publicado como um dos excertos de *La Douleur* (DURAS, 1985) sob o título: Aurélia Paris.

territorialização-reterritorialização na própria língua, as personagens durassianas parecem estender tal função. Através desse gesto que Deleuze e Guattari entendem como coeficiente de desterritorialização, é possível pensar como essa literatura feminina remonta aos massivos silenciamentos que as mulheres sofreram e sofrem no decurso da história, mostrando outrossim as possibilidades de atuação pela ausência de voz, que afetarão a babel da linguagem das escritas menores.

As mulheres não estão sozinhas neste silêncio profundo. Ele envolve o continente perdido das vidas tragadas pelo esquecimento em que se aniquila a massa da humanidade. Mas ele pesa mais fortemente sobre elas, em razão da desigualdade dos sexos, esta “valência diferencial” (François Héritier) que estrutura o passado das sociedades. Essa desigualdade é o primeiro dado sobre o qual se enraíza o segundo dado: a deficiência dos traços relativos às mulheres e que dificulta tanto a sua apreensão no tempo, ainda que esta deficiência seja diferente dependendo da época. Porque elas aparecem menos no espaço público, objeto maior da observação e da narrativa, fala-se pouco delas e ainda menos caso quem faça o relato seja um homem que se acomoda com uma costureira ausente, serve-se de um masculino universal, de estereótipos globalizantes ou da suposta unicidade de um gênero: A MULHER. (PERROT, 2005: 10)

Apesar de compreendermos o feminino como algo do devir, como uma postura ou abertura afora, é inegável que a hegemonia ocidental se constitui sob a égide falocêntrica e patriarcal na qual a mulher foi oprimida e silenciada, mais imaginada do que escutada, tendo sua experiência de mundo sequestrada e modelada pelos discursos dominantes. Neste sentido — e não apesar das tentativas de captura e reificação —, a viagem com Duras, a escolha de uma obra escrita por uma mulher, afirma, de modo rigoroso, mágico e potente uma direção ético-estético-política. Do silenciamento de sua voz, Duras escreveu silêncios. É desse outro lugar, na zona de indistinção, que sua escrita se realiza.

Do cinema à literatura, suas obras contam com elementos que destroem os limites da representação, sujam as fronteiras e esfumam os contornos: são buracos de noite sob o sol do meio-dia. Nascida no subúrbio de Saigon, terra longínqua e selvagem, de fartas florestas banhadas pelo rio Mekong, a escritora carrega em seu labor literário o povoar dos excluídos da colônia, os pequenos anamitas, raquíticos asiáticos. Apesar das insistentes tentativas de sua mãe em diferenciá-la dos nativos, Lebelley nos conta que Duras e seus irmãos só brincam com os pequenos anamitas, falam a língua deles, e, aliás, curiosamente, parecem-se com eles. “Raquíticos, vivos e asiáticos” (LEBELLEY, 1994: 4).

Duras e seus irmãos falavam, comiam e se pareciam com os asiáticos. Recusaram veementemente se alimentarem a partir do cardápio francês. Cospem. Se os obrigam a engolir, vomitam. Não conseguem se acostumar com a comida francesa. “Preferem definhar [...] tornarem-se anoréxicos para ter paz” (*idem*: 5). E é também daí, desse lugar de recusa, que Duras afirma a sua impossibilidade de escrever: e então, escreve.

Insolúveis reticências

Limítrofe, descentrada, sempre em vias de seguir se refazendo naquilo que podemos conceber como um inacabamento constituinte à obra. Espécie de densidade de bruma, como nos sugere Foucault; engendra-se num arranjo de linhas de compartilhamento com o fora. Por meio da constituição de zonas fronteiriças, tensiona uma prática comprometida com o tipo de literatura que funciona como produção de realidade. Sobre a experimentação do programa, Duras, generosa, compartilha:

Era preciso todo um dia para entrar na atualidade dos fatos, era o dia mais difícil, a ponto de desistir com frequência. Era preciso um segundo dia para esquecer, me tirar da obscuridade desses fatos, de sua promiscuidade, respirar outra vez. Um terceiro dia para apagar o que havia sido escrito, escrever. (DURAS, 1980, p.6)

Escrever.

Não posso.

É preciso dizer:

não se pode.

E se escreve. (DURAS, 2021: 63)

Pensamos na experimentação do programa, como intitula, um chamado político que dispara uma espécie de montagem. Castello Branco nos diz, afetada, entre outros, por Llansol e Clarice, em uma aula concedida no MM Gerda (2012), que a inspiração, ela mesma efeito desse afeto, está aliançada à chama. Nas palavras da escritora: “é da chama que se trata. E de quem me chama. Posso dizer hoje que somente os textos ardentes me interessam” (BRANCO, 2012). Assim sendo, a inspiração só será possível havendo um corpo afetado pelo ardor do chamado, canto miúdo, muitas vezes inaudível, estrangeiro àquele que canta e àquele que ouve. Esse canto é aquilo que resta, quando tudo foi dito.

Compreendendo aqui *chamado*, como elucidado por Castello Branco: aquilo que arde, fluxo informe e heterogêneo que transborda a imagem hermética do pensamento. Paraphraseando Baptista (2010: 62), o processo de montagem não supõe um relativismo estético em que o sujeito que relativiza não seria transformado, “despejado de si e do seu posto de intérprete [a montagem] oferta-nos o imperativo ético que efetiva-se na violação dos cárceres do real, e dos modos universalizados de se operar a existência”.

O texto "Aurélia Paris" foi encontrado junto com outros escritos pela autora em um diário distribuído em dois cadernos, nos armários azuis de sua casa. Em 1985, os cadernos foram remontados e recontados, quando publicados em livro, intitulado *la Douleur* (A dor). Duras afirma absoluto esquecimento sobre sua escrita, e reconhece seu feito somente por meio da letra e dos detalhes que saltam:

Quando foi que o escrevi, em que ano, em que horas do dia, em que casa? O que é certo, evidente, é que não me parece possível ter escrito este texto enquanto esperava por Robert L. (DURAS, 1985: 8)

É provável que o diário tenha acontecido por volta da Segunda Guerra, quarenta anos antes da publicação em livro, no contexto da deportação de seu companheiro militante da Resistência francesa, Robert Antelme, em 1944. Inicialmente levado pela Gestapo para o campo de Buchenwald, de onde trasladou para Gandersheim e, por fim, devido a evacuação desse campo em março de 1945, chegou em Dachau, onde foi libertado em 29 de abril do mesmo ano após ser encontrado por amigos da resistência em estado crítico, meio a uma pilha de presos mortos.

Por fim — embora pudesse ser mesmo o início dessa viagem-texto —, quando perguntada em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* (DURAS, 1986) de 1986 sobre como definiria a singularidade do estilo literário que a acompanha, Duras responde que há como que um desprezo, uma ignorância deliberada à sintaxe, no sentido de chegar à emoção e traduzi-la como se as palavras fossem cores. Uma estética dos tons que se inventa em variações intensivas e errantes.

Recebido em 13 de julho de 2023.
Aprovado em 21 de agosto de 2023.

Referências

- BAETA, Vania Andrade. “Carta a um feminino de ninguém”. In: *Feminino de ninguém: Breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: cas’a edições, 2019.
- BAPTISTA, L. A. “Tartarugas e vira-latas em movimento: políticas de mobilidade na cidade”. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (orgs.). *Corpocidade: debates, ações, articulações*. Salvador: EdUFBA, 2010, p.62.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, L. *Quem me chama? Inspiração, talento e vocação da escrita*. (lecture). MM Gerdau, Belo Horizonte, 2012.
- BRANCO, Lucia Castello. “Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém”. In: *Letra irreduzível, M.D. Revista da Escola Letra Freudiana*, XXXV (48). Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs 3*. São Paulo: Ed. 34 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DURAS, M. As palavras faladas de Marguerite Duras. Entrevista concedida a Pedro Guimarães. *Folha de São Paulo*, dezembro, 1986.
- DURAS, M. *Destruir, disse ela*. [Filme-vídeo]. França, 1969. Arquivo de videoclipe, 100 min. preto/branco. son.
- DURAS, M. *A dor*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- DURAS, M. *Cadernos de Guerra e outros textos*. Ed. Estação Liberdade, 2009.
- DURAS, M. *Escrever*. Belo Horizonte, 2021.
- DURAS, M. *O amante*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- DURAS, M. *O deslumbramento de Lol V. Stein*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DURAS, M. As palavras faladas de Marguerite Duras. Entrevista concedida a Pedro Guimarães. *Folha de São Paulo*, São Paulo, dezembro, 1986.
- DURAS, M. *O verão de 80*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1980.

FOUCAULT, M. e CIXOUS, H. “Sobre Marguerite Duras”. In: FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos e Escritos, vol. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: Uma vida por escrito*. São Paulo: Página Aberta LTDA, 1994.

PERROT, Michelle. *As mulheres e os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.