

**Marguerite Duras: no ravinamento da escrita**

Por

Maria Sílvia Antunes Furtado

Rio de Janeiro  
agosto – 2014

# **Marguerite Duras: no ravinamento da escrita**

Por

Maria Sílvia Antunes Furtado

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientadora: Profa. Dra Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro  
agosto – 2014

Furtado, Maria Sílvia Antunes

Marguerite Duras: no ravinamento da escrita/Maria Sílvia Antunes Furtado. – Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2014.

xi, 158 f.; 31 cm.

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva

Tese (Doutorado) – UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2014.

Referências Bibliográficas: f.151-158.

1. Duras, Marguerite, 1914-1996. 2. Literatura. 3. Escrita. 4. Psicanálise. I. Silva, Flavia Trocoli Xavier da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. III. Título. Marguerite Duras: no ravinamento da escrita.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
FACULDADE DE LETRAS

**Marguerite Duras: No ravinamento da escrita**

Maria Sílvia Antunes Furtado

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Trocoli Xavier da Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da  
Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Aprovada por:

Profa. Dra. Flavia Trocoli Xavier da Silva – PPGCL/UFRJ – Orientadora

Profa. Dra. Cláudia Thereza Guimarães de Lemos – UNICAMP

Profa. Dra. Flora De Paoli Faria – PPGLN/UFRJ

Profa. Dra. Ana Maria Amorim de Alencar – PPGCL/UFRJ

Profa. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira - PPGCL/UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Diniz Martins - PPGCL/UFRJ

Profa. Dra. Vera Lucia de Oliveira Lins - PPGCL/UFRJ

Rio de Janeiro – Agosto de 2014

**À Universidade Estadual do Maranhão.**

## AGRADECIMENTOS

À Professora-Doutora Flavia Trocoli, orientadora deste trabalho, agradeço de coração a alegria de tê-la como professora e orientadora; sem você, Flavia, não teria conseguido.

Aos Professores da UFRJ que se disponibilizaram e se responsabilizaram pelo Curso de Doutorado Interinstitucional, em especial às Professoras Vera Lins, primeira Coordenadora deste Programa e Martha Alkimin que, além de ministrarem cursos, instalaram os trabalhos do DINTER em São Luís e aos demais professores que ministraram cursos na Universidade Estadual do Maranhão e na Universidade Federal do Rio de Janeiro: Alberto Pucheu, Ana Alencar, Frederico de Góes, Danielle Corpas, André Bueno, Angélica Soares (*in memoriam*) e ao segundo Coordenador do Programa, Luiz Alberto Nogueira Alves.

Ao Professor Henrique Borralho, Coordenador do DINTER no Maranhão, que sempre nos apoiou incondicionalmente.

À CAPES, pelo apoio recebido.

À Direção da UEMA, em especial ao Reitor, Professor José Augusto Silva Oliveira e Pró-Reitor de Pós-Graduação Professor Walter Canales, que viabilizaram o DINTER.

Aos colegas do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão e aos colaboradores do Departamento de Letras.

Aos meus pares da Escola de Psicanálise do Maranhão, pela interlocução.

À amiga querida, Andréa Lobato, pelo apoio constante.

Ao amigo Elder Martins pelo apoio na diagramação e finalização da tese.

Às minhas famílias queridas Furtado e Antunes, pela força, compreensão e apoio sempre.

## RESUMO

### MARGUERITE DURAS: NO RAVINAMENTO DA ESCRITA

Maria Sílvia Antunes Furtado

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

A presente tese analisa o ravinamento da escrita em Marguerite Duras, a partir de romances e roteiros de teatro produzidos em épocas distintas. Nos três capítulos da tese, a análise se faz pela delimitação de escritos que estabelecem um diálogo entre si, nas mais diferentes perspectivas. Os romances *Barragem contra o Pacífico* (1950) e *O amante* (1984) têm um mesmo fundo temático, mas formas distintas; o primeiro estabelece uma narrativa metafórica e o segundo uma narrativa topológica. *O arrebatamento de Lol V. Stein* (1964), *O vice-cônsul* (1965) e *India Song* (1973) trazem a questão das figuras de exílio, a transitividade entre essas personagens e a prevalência dos temas do olhar e do esquecimento. *O jardim* (1955), *Destruir, diz ela* (1969) e *O caminhão* (1977) trazem uma linguagem hermética, que é impossível de ser acessada pelo entendimento. Em comum, a literatura durassiana levanta questões sobre a escrita que, ao mesmo tempo em que se desfaz e se torna estilhaçada, constrói uma nova subjetividade.

Palavras-chave: Marguerite Duras; Literatura; Escrita; Psicanálise.

Rio de Janeiro  
agosto – 2014

## ABSTRACT

### MARGUERITE DURAS: NO RAVINAMENTO DA ESCRITA

Maria Sílvia Antunes Furtado

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva

*Abstract* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

This thesis analyzes the furrowing of the writing of Marguerite Duras, from novels and Screenplays Theater produced at different times. In the three chapters of this thesis, the analysis becomes from the delimitation of writings that establish a dialogue with each other, in different perspectives. The novels *Dam against Pacific (1950)* and *The lover (1984)* have the same conceptual background, but distinct forms: the first one establishes a metaphorical narrative and the second a topological narrative. *The ravishing of Lol V. Stein (1964)*, *Vice Consul (1965)* and *India Song (1973)* bring the issue of the figures in exile, the transitivity among characters, the prevalence of the theme of the look and of the oblivion. *The Square (1955)*, *Destroy, she says (1969)* and *Truck (1977)* bring a hermetic language that is impossible to be accessed by the understanding. In common, Duras' literature raises questions about writing that, at the same time it loses its sense and becomes splintered, it builds a new subjectivity.

.

Keywords: Marguerite Duras; Literature; Writing; Psychoanalysis.

Rio de Janeiro  
agosto – 2014



*O vaso [...] um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como nihil, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, ex nihil, a partir do furo. [...]*

*Há uma identidade entre a modelagem do significante e a introdução do real de uma hiância, de um furo.*

*Jacques Lacan*

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| Banca Examinadora .....  | 3          |
| Ficha Catalográfica.....   | 4          |
| Dedicatória .....  | 5          |
| Agradecimentos.....  | 6          |
| Resumo .....   | 7          |
| Abstract .....   | 8          |
| Epígrafe.....  | 9          |
| Sumário .....  | 10         |
| Apresentação .....   | 12         |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>16</b>  |
| <b>1 A TRAVESSIA ENTRE A METÁFORA E A TOPOLOGIA .....</b>  | <b>23</b>  |
| <b>1.1 Memórias sem lembranças .....</b>   | <b>23</b>  |
| <b>1.2 Em torno do vazio, a partir da falta: a escrita .....</b>   | <b>45</b>  |
| <b>2 AS FIGURAS DE EXÍLIO E O ESQUECIMENTO DO OLHAR .....</b>  | <b>52</b>  |
| <b>2.1 As figuras de exílio .....</b>  | <b>52</b>  |
| <b>2.2 Narradores, narrativas e vozes narrativas: esquecimentos, desdobramentos e entrecruzamentos .....</b> | <b>57</b>  |
| <b>2.3 Lol V. Stein: aquela que nunca estava presente.....</b>   | <b>66</b>  |
| <b>2.4 O esquecimento do olhar, o exílio e o duplo .....</b>   | <b>78</b>  |
| <b>2.5 O exílio de Lol em Anne-Marie Stretter, na mendiga e no vice-cônsul .....</b>                         | <b>87</b>  |
| 2.5.1 Anne-Marie Stretter: no avesso do espelho do vice-cônsul.....  | 87         |
| 2.5.2 O horror do desejo na mendiga e em Anne-Marie Stretter .....   | 92         |
| <b>3 OS MUROS DA LINGUAGEM E A REVERBERAÇÃO DO NADA .....</b>  | <b>103</b> |
| <b>3.1 Destruir, diz ela .....</b>   | <b>105</b> |
| 3.1.1 Especularidade dialógica e opacidade narrativa .....   | 105        |
| 3.1.2 Alissa e a destruição capital.....   | 113        |
| 3.1.3 As transgressões e o vivido .....  | 117        |

|  |     |
|--|-----|
| 3.1.4 O hotel, o parque e a floresta.....                | 118 |
| <b>3.1.5</b> A narrativa, a destruição e a floresta..... | 123 |
| <b>3.2 O jardim</b> .....                                | 123 |
| <b>3.3 O caminhão</b> .....                              | 131 |
| 3.3.1 O roteiro, o filme e o futuro do pretérito.....    | 131 |
| 3.3.2 O esburacamento do filme e da linguagem .....      | 136 |
| 3.3.3 A violência do olhar e o deslocamento.....         | 140 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....                                   | 144 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA</b> .....                   | 152 |
| <b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....                     | 157 |

## APRESENTAÇÃO

Embora a proposta inicial do Projeto de Doutorado privilegiasse uma questão teórica em torno do lugar da Literatura na Teoria Psicanalítica e o da Psicanálise na Crítica Literária Contemporânea, ao longo do Curso de Doutorado, no contato com diversas disciplinas, conversando e recebendo e orientações dos Professores, esse projeto original – ou, se quisermos, esse “Ur” Projeto – cedeu lugar a um projeto mais específico e delimitado, embora aquele não tivesse se dissipado no que concerne aos dois campos teóricos nele abordado, a saber, o da Literatura e o da Psicanálise, que permaneceram em diálogo nesta tese.

Se o processo de redefinição do Projeto de Tese de Doutorado levou em consideração a orientação preciosa da Professora Flavia Trocoli e todas as observações que ela fez foram de suma importância para que eu seguisse em frente, vale dizer que os demais professores também foram parte deste processo e, com certeza, contribuíram para que uma nova leitura fosse possível. Alberto Pucheu, que inaugurou as aulas do Doutorado, ainda ministradas no prédio do Curso de Arquitetura da UEMA, em pleno Centro Histórico de São Luís, trazia-nos, em cheio, conceitos inovadores, principalmente fruto das leituras de Agambem, tão novo naquele momento e, ao lado da teoria, o trabalho inesgotável com a poesia. A energia de Pucheu era inversamente proporcional aos intervalos entre as aulas, que eram mínimos. Pucheu foi generoso, jovial, apaixonado, estava completamente nas aulas, com uma avidez em percorrer os textos, em escutar o que cada um tinha a dizer, sem censura, acolhendo o que era possível. Depois desse primeiro encontro com a UFRJ em São Luís, fomos apresentados à Flavia Trocoli. Nem é preciso dizer que, quanto a mim, foi amor à primeira vista, diria melhor, amor às primeiras palavras. O rigor, a competência, o trânsito fluido pelos conceitos da literatura e da psicanálise, pelas narrativas de Clarice Lispector e Virginia Woolf envolveu todos nós, não sem angústia! Mais do que conhecimento, foi troca, foi entendimento, foi realização, foi escolha. Não encontraria alguém em quem confiar e compartilhar como foi com você, Flavia Trocoli.

O terceiro professor que nos ministrou o curso foi Fred Góes e foi um enorme prazer reencontrá-lo no Doutorado, pois já havia sido nosso professor no Mestrado, mais do que um professor, temos com Fred Góes uma dívida, a de ter acreditado no Mestrado em São Luís do Maranhão, no final do século passado! As aulas de Fred vestem a roupagem do homem. O trabalho teórico do Fred está em sala de aula, em seus escritos, fora de sala de aula, em um bate papo informal. A crônica foi lindamente abordada e levou cada um de nós a trabalhar as suas mais diversas vertentes.

O quarto professor a trabalhar conosco foi a professora Angélica Soares, que deixou saudades, com sua partida antes mesmo que concluíssemos o Doutorado.

Não me recordo de quem veio primeiro, se Vera Lins ou Martha Alkimin. Lembro que, quando as conheci, elas estavam juntas na seleção do Doutorado. Vieram em épocas próximas e em momentos diferentes. A Vera Lins veio com a sua bagagem, com seu jeito quase taciturno e perspicaz. Trouxe-nos leituras preciosas, trabalhava com cuidado e paciência, resgatando o que mal enxergávamos nos textos, vieram Benjamin, Giacometti, irmãos Campos e, mais ainda.... Vera trouxe também, uma alegria de nos fazer, ao menos Andréa e eu, revisitar a cultura maranhense em seus atabaques e gingados, numa noite quente e barulhenta no centro histórico de São Luís, foi inesquecível.

Martha chegou em São Luís com a liquidez de uma modernidade que nos escapava e nos capturava. Abria uma senda não visitada dantes, seus compromissos profissionais a separavam daquilo que não fossem as aulas, mas foram essas que deixaram marcas.

A Daniela Corpas chegou com sua carioquice brejeira, com sua vontade de vencer etapas e de nos levar a percorrer textos em que ela ia abrindo caminhos para que pudéssemos trabalhar. E, por fim, André Bueno, não sei se necessariamente nessa ordem, trouxe a vontade de trabalho que nos fez produzir, ler, produzir. Cotázar, Kafka, Benjamin, a teoria crítica.

Um novo campo se abriu para nós nessa iluminação que esses professores-doutores da UFRJ dispuseram-se a nos revelar e nós pudemos abraçar. A vocês, o meu mais sincero agradecimento e a alegria de ter, em minha vida profissional esse momento profícuo e inesquecível. Vocês trouxeram muito do que não conhecíamos, do que estava perdido, esquecido

ou desconhecido e, mais ainda, acolheram incertezas e contribuíram para a redefinição do projeto de pesquisa. Mais tarde, no Rio de Janeiro, “repeti a dose” com Flavia Trocoli, André Bueno e Daniela Corpas e, ainda tive a grata alegria de contar com Ana Alencar nessa segunda etapa do Curso de Doutorado.

Um gosto antigo pela narrativa de Marguerite Duras foi o ponto de partida para elaboração do Projeto atual. Mas, isso que era um gosto antigo pela via das Letras, tomou, posteriormente, um interesse mais intensificado pela via da Psicanálise, na medida em que Lacan e de outros psicanalistas tiveram um interesse especial pela escrita de Duras, em particular pelo romance *O arrebatamento de Lol V. Stein*, o que muito contribuiu para a leitura crítica da obra.

Ao longo das leituras, esboçou-se uma definição das obras a serem abordadas na tese: *Barragem contra o Pacífico* (1950), *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991), que compõem uma trilogia; na verdade, esses romances são a reescrita de uma mesma história em diferentes perspectivas, uma necessidade quase orgânica da autora, que não escreve histórias, mas nelas “se escreve” a cada vez.

Quando reelaborei o escopo da tese, pensava em trabalhar a mencionada trilogia, tratando de questões da teoria literária que se referiam à construção narrativa – principalmente quanto ao que se refere ao saber e à verdade na ficção. Questões como ficção, realidade, subjetividade e verdade seriam abordadas no próprio texto de Duras, e trabalhadas a partir da perspectiva da teoria literária e psicanalítica.

Mas, no exame de qualificação, os questionamentos que me vieram pela Ana Alencar e pela Martha Alkimin, mais uma vez, fizeram-me redimensionar a escrita da tese. Percebi que estava fechando teoricamente o que poderia ser aberto e trabalhado sem que a escrita ficasse submetida a conceitos. Esse era um passo grande e difícil a empreender e, um sentimento de que era possível me colocar sem me escorar na teoria que vinha da fala dos autores consolidados. Segui em frente contando principalmente com a leitura incansável da Flavia Trocoli e sua orientação.

É preciso que se diga que participar do exame de qualificação da minha amiga Andrea Lobato, em um momento posterior ao meu, em que eu me

debatia com a redefinição do escopo da tese, também me incentivou a redefinir alguns pontos do projeto de tese e abrir horizontes. Obrigada.

Ao todo, foram trabalhados entre romances, peça de teatro e roteiro de filme, oito trabalhos de Marguerite Duras, mais alguns livros dela que não constam do escopo do trabalho também foram lidos e trabalhados; críticos literários como Maurice Blanchot, Michael Foucault, psicanalistas como Freud, Lacan, Marcel Czermak, Roland Chemama e Charles Melman. Autores da crítica literária francesa como Florence de Chalonge e Madelaine Borgomano tiveram um papel importante na indicação das leituras, mesmo com os limites que disponho nas traduções, mas que me faziam seguir adiante, pois a vontade de transpor e, ao mesmo tempo, mergulhar numa língua estrangeira era com o que eu contava em minhas leituras.

Essa pequena apresentação colocada aqui mostra um pouco do percurso e das marcas que contaram para o desenvolvimento da tese. Ainda ficam gravitando ao redor dela as trocas de e-mails, as participações em atividades extracurriculares da UFRJ, as angústias da escrita e a certeza de querer empreender este trabalho.

## INTRODUÇÃO

“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” (Duras, [1993], 1994, p. 48). A observação de Duras cria um enigma em torno de questões caras à Teoria Literária: a do autor e a do narrador, como veremos adiante e, mais precisamente, em torno da escrita, do saber e do gozo e, juntando-nos a Jacques Lacan, acrescentamos questões sobre a letra. É em seu ofício, segundo Lacan (2003a, p. 17), que o escritor se vê “dispensado de dar mostras de qualquer saber”. Podemos alcançar um pouquinho desse dizer quando Lacan afirma que a instância, isto é, a insistência da letra é a razão do inconsciente e é a letra que desenha “a borda do furo no saber”. A Literatura mantém a relação com um saber, fazendo borda, mantendo um furo; não se trata da apreensão do conhecimento, mas de uma possibilidade de atravessamento do que reverbera.

Ler Marguerite Duras é possível, mas não sem angústia e nos traz a certeza de que “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si” (BLANCHOT, [1955], 2011a, p. 17). Isso nos leva a uma outra afirmação de Blanchot ([1955], 2011a, p. 12): “[...] a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e mais nada. Fora disso, não é nada”. Essas palavras contundentes nos levam ao que esse autor denomina “solidão da obra”, seja para aquele que escreve ou para aquele que lê, na medida que a obra é “desprovida de prova” e “carente de uso”. Mas, então, diante da falta de provas e da carência de uso, o que recebemos da obra é o que ela nos cobra enquanto leitor, isto é, que reinvente a obra. E, nessa vertente, a obra de Duras nos imprime a certeza de que lê-la não é tarefa fácil, que é como atravessar o Bojador, colocar-se para além da dor, de uma angústia que convoca um saber que não temos *a priori* e, nem pretendendo, o alcançaremos, é preciso reinventá-lo.



As leituras de Duras dirigem-nos a caminhar por uma sintaxe que rompe os limites das relações que se estabelecem na *diegese* narrativa e eis que o aturdido comparece. Não se tem mais companhia de um saber que possa nos reger e é preciso se colocar diante da leitura sem qualquer pretensão de apreensão, destituir-nos. Mas, é somente por alcançar esse pedaço de nada que podemos inferir alguma coisa, criar um entorno, sacudir a nós mesmos e reinventar uma leitura. Ler Duras é duro e dura, dura muito, um abismo nos é apresentado e, para que não nos atiremos nele, é preciso escavá-lo um pouco mais, ir um pouquinho mais fundo e deixar que esse buraco, esse *mot-trou* possa ser acolhida, ainda que diante de uma indeterminação, de uma incerteza, andar pelos desfiladeiros do significante.

A letra é um ponto comum entre a Literatura e a Psicanálise. Mas, nesses dois campos, há um divisor, posto que, para o primeiro trata-se da escrita e para o segundo, da fala. Na fala vazia dirigida a um outro nos servimos de um código e de um sentido, acreditando que seremos entendidos. Mas, se a fala está do lado da Psicanálise, não é dessa fala vazia que se trata. Lacan, em seu retorno a Freud, já dizia que ele nos ensinou a *ler* o inconsciente. Então, podemos nos assossegarmos um pouquinho pois, também para a Psicanálise, trata-se, de uma escrita.

Na Literatura, por sua vez, aqueles que leem supõem que precisam de uma interpretação que não lhes é dada de antemão, ela é parte da subjetividade de um autor, que a constitui a partir de significantes para serem capturados por aqueles que leem e assim poder encontrar outros significantes que se signifiquem – ou não – a partir de uma Outra subjetividade. Se a Literatura e a Psicanálise são campos distintos, “a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.” (LACAN, 2003b, p.200).

Em suas diversas expressões, há um ponto em comum entre a Literatura e a Psicanálise: convocam o que é da ordem de um efeito de linguagem, pressupõem uma estrutura que comanda a função da letra. E, para tornar essa função um pouco menos enigmática, Lacan (2003a, p. 20) afirma que a letra “é habitada por quem fala”. E, mesmo caminhando pelos enigmas

que nos propõem a Literatura e a Psicanálise, a única certeza que temos é a que nos afirmam – cada um a seu modo – os escritores em suas obras e os psicanalistas em seus ofícios: que *isso* fala. “Em outras palavras, nos diz Lacan (2003a, p. 24), o sujeito é dividido pela linguagem como em toda parte, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita e o outro com a fala”.

As leituras de Duras muniram-se de questões próprias e levaram-nos a criar três núcleos analíticos distintos, embora possamos afirmar, como se pretende demonstrar, que é o ravinamento<sup>1</sup> da escrita que subjaz em cada desses núcleos. Para Lacan (2003a, p. 23) “Não há metalinguagem, mas o escrito que se fabrica com a linguagem é material talvez dotado de força para que nela se modifiquem nossas formulações”. Em cada um dos textos analisados há a certeza de que Duras se escreve. A construção sintática instável que nos faz duvidar de quem está falando, de quem está narrado; os equívocos que provocam, que nos fazem caminhar por onde não há caminho, os abismos propositados, que nos colocam a cada tempo à beira de despencar, o desespero, a exasperação, a fascinação, o privilégio do olhar e o exílio de si são características que perpassam a escrita incomum de Duras, que trabalha à revelia de si para manter a Literatura enquanto enigma.

Quanto ao escrever e à escrita, que levou alguns autores como Foucault, Barthes e Blanchot a decretarem a morte do autor – embora não haja, para eles, uma diferenciação entre o autor e o narrador – veremos que essa questão também é cara a Duras e à Psicanálise.

Vamos partir do que Duras afirma:

A escrita sempre foi destituída de quaisquer referências caso contrário ela é... Ela ainda se acha como no primeiro dia. Selvagem. Diferente. [...] é sempre a porta aberta para o abandono. Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior da sua própria solidão. Sempre inconcebível, sempre

---

<sup>1</sup> Ravinamento. S.m. (*fr. ravenement*) *Geol.* Sulcos formados pela erosão proveniente das ravinas.

Ravina: s.f. (*fr. ravine*) 1. Escavação no solo causada pelas águas da chuva. 2. Chuva que cai de lugar elevado. 3. Leito ou sulco cavado por uma corrente que desce do alto. 4. Despenhadeiro; barranco. 5. Fenda na terra.

Lacan (2003a, p. 22) afirma que “a escrita é, no real, o ravinamento do significado [...]”. A escrita, para ele, decalca seus os efeitos de língua.

perigosa. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar. (DURAS, [1993], 1994, p. 29)

Esse abandono de que nos fala Duras, essa destituição de saber resvala em um abandono de si, a um exílio de si, o que será trabalhado no segundo núcleo analítico desta tese. Mas, vale ressaltar, eles não são da mesma ordem. Podem até parecer, na medida em que no adágio popular, o poeta e o louco são colocados em relação estreita, mesmo que seja para afirmar que cada um de nós tem deles um pouco. Há entretanto, entre o poeta e o louco, ou entre o escritor e as figuras em exílio de si ou abandono de si, há um rompimento com a coerência interna da linguagem. Podemos dizer que tanto o poeta, o louco e o psicanalista tomam o desejo ao pé da letra, o que difere é como cada um o acolhe.

Se Duras é sensível a esse abandono que se impõe a ela ao escrever, outros escritores e críticos teorizaram sobre isso que denominaram a morte do autor:

[...] o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função autor. [...] definir de que maneira se exerce essa função, em que condições, em que campo etc., isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe. (FOUCAULT, 2009a, p. 294)

Vemos que Foucault afirma que “o autor deve se apagar ou ser apagado” na medida em que ele está subsumido ao discurso. É o discurso que o constitui. Foucault supõe que não existe um sujeito anterior a qualquer prática e que o autor só existe, então, no funcionamento, na função.

Roland Barthes, por sua vez, afirma que a escrita é a destruição de toda origem e que os fatos são contados para fins intransitivos e não para que tenham uma ação sobre o real e conclui que é através de um desligamento que o autor entra em sua própria morte e a escrita começa:

“[...] o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem

– ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem. (BARTHES, [1984], 2004, p. 62)

Alinhado aos demais críticos, Barthes dá um peso à dissociação entre o escritor, que mais comumente chamamos o narrador, e o autor, considerando “que é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, [1984], 2004, p. 59). Esse posicionamento diante da escrita veio-lhe a partir de Mallarmé, que foi o primeiro que viu a “necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário. (BARTHES, [1984], 2004, p. 59)”.

Lacan, por sua vez, em declaração direta a Duras, afirma que a caridade sem grandes esperanças com que ela anima as almas e parece ser uma “obra de fé [...] quando celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível” (LACAN, 2003b, p. 205). Esse epitalâmio triste da vida vazia – que seria uma vida sem sujeito, regida pela estrutura de linguagem e o objeto indescritível, esse objeto *a*, objeto da Psicanálise, que não é um objeto visado pelo desejo, não é um objeto alcançável, que não se coloca à frente, mas que se coloca atrás, como causa de haver desejo – esse epitalâmio é dignificado por Duras a partir da escrita.

O objeto *a* traz uma exterioridade anterior, como o futuro anterior, que equivoca a ordem dos acontecimentos: “mais um minuto e a bomba explodia”. Explodiu ou não? A indeterminação é a única resposta plausível. A incidência do objeto sobre o sujeito é, para Lacan (2005), a angústia. Mas, a beleza da escrita durassiana, nos diz Lacan, está nessa possibilidade que ela nos dá de restaurar a perda através disso que é letra, celebrando, a partir de sua *mot-tou*, essas taciturnas núpcias.

A letra, em sua insistência, “só existe nela de pleno direito quando, por força da razão (razão do inconsciente, grifo meu), isso se destaca” (Lacan, 2003a, p. 18). O inconsciente, para Lacan, comanda a função da letra. E ele usa uma imagem de sua viagem de volta ao círculo ártico, quando passava pela planície siberiana para mostrar aonde isso o leva. Lacan vê o escoamento das águas por entre as nuvens e o escoamento, paradoxalmente, é o que instaura e, ao mesmo tempo, apaga. Esse apagamento de que fala Lacan, ele

nos traz uma rasura, o literal, e produzir a letra é “reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste” (LACAN, 2003a, p. 21).

O que perpassa os escritos de Duras aqui reunidos em análise, é que:

Escrever não é contar histórias. É o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência de uma história. É contar uma história que passa por sua ausência. Lol V. Stein é destruída pelo baile de S. Thala. Lol V. Stein é construída pelo baile de S. Thala. (DURAS, [1987], 1989, p. 28)

Encontramos, nos romances de Duras, referências que transitam de um a outro escrito, que estabelecem paralelos, equivocações, lembranças, mas invariavelmente, eles não estabelecem uma explicação ou continuidade, são sempre fragmentos esparsos que remetem a outros fragmentos de outros romances. E como veremos, cada escrito encontra sua forma narrativa para esse resgate e, ainda assim, avança sendo único. Os trabalhos de Duras reúnem-se, nesta tese, sob um esgarçamento da linguagem e um drible na sintaxe e isso é, no dizer de Lacan, a possibilidade de trabalhar com a *litura*, com os restos.

No primeiro capítulo, partimos da releitura de *Barragem contra o Pacífico* (1950) e *O amante* (1984), à luz comparatista. Esses dois romances, embora bastante distintos no tempo, trazem uma insistência temática e poderiam se colocar como uma escrita de autoficção – nada indica que não possam ser analisados nesta vertente – mas reduziriam o ponto que me interessa trabalhar: o que são “as memórias sem lembranças” a que se refere Foucault quanto ao texto de Duras. O que seriam as memórias de Duras senão memórias narrativas, que nascem a partir da letra, disso que Lacan (2003a, p. 21) denominou “litura”<sup>2</sup>, na medida que, ao ser produzida, reproduz “essa metade ímpar com que o sujeito subsiste”. O que se produz, portanto, a partir da escrita durassiana é uma estrutura narrativa que se inscreve de modos bastante diferentes em *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, quando inscritas a partir de uma verdade ficcional.

---

<sup>2</sup> Lacan ([1966], 2003) em *Lituraterra*, joga como equívoco e deslizamento possíveis de *letter* (letra/carta) e *litter* (lixo) – que ele diz ter colhido em James Joyce – o que o leva a afirmar que a civilização é o esgoto. Mas, antes de chegar aí, ele vai ao dicionário etimológico de *Ernout et Millet* de onde retira as derivações e pede que façamos o mesmo. O dicionário está disponível on line e as longas derivações podem ser acompanhadas.

O segundo núcleo do trabalho traz as figuras de exílio dos trabalhos de Duras – romances e peça de teatro – e se relacionam ao esquecimento do olhar. Partimos do romance *O arrebatamento de Lol V. Stein*, na medida em que Duras ([1987], 1989, p. 28) afirma que “todas as mulheres de meus livros, seja qual for sua idade, decorrem de Lol V. Stein. Quer dizer, de um certo esquecimento delas mesmas”. Alinhado a esse primeiro romance, encontram-se *O vice-cônsul* (1965), também romance e *India song* (1973), denominado *texto, teatro, filme*, donde Anne-Marie Stretter, o vice-cônsul de Lahore, a mendiga do Ganges e a própria Lol V. Stein comparecem em um exílio de si. A partir dessa questão, vamos trabalhar como esse exílio é construído narrativamente, incluindo o narrador e as vozes narrativas como traço fundamental nesse percurso. Encontramos narradores que conduzem enigmas narrativos, protagonistas que são enigmas, mas não há nada a ser decifrado.

Outro aspecto que se faz crucial nesse segundo núcleo é o espelhamento ou desdobramento entre as personagens das obras trabalhadas. Se, por um lado, nesse núcleo são trabalhadas questões que nos desafiam a pensar a construção narrativa e a posição de exílio dos personagens, há também uma questão enigmática que se coloca antagonicamente à própria posição dessas figuras: como a posição de exílio é também a posição de regência?

O terceiro núcleo da tese, terceiro e último capítulo, traz a análise de *O jardim* (1955), *Destruir, diz ela* (1969) e *O caminhão* (1977), respectivamente conto, romance e roteiro de filme. Esses três escritos de Duras privilegiam o divórcio do sentido e serão analisados a partir da construção narrativa ou dialógica e de como elas trabalham a favor da opacidade da linguagem.

Nesses três capítulos circunscrevemos aspectos da letra de Duras que mostram o ravinamento da escrita, onde isso se escreve, onde isso nos inscreve. Este trabalho não poderia se desenhar de outra forma, mostrando, também, que as incompletudes, os deslizamentos, as imposições da linguagem circunscrevem isso que nos escapa e que é a letra que comanda o que é possível dizer, ainda que nisso não se diga tudo.

## 1. ATRAVESSIA ENTRE A METÁFORA E A TOPOLOGIA

### 1.1 Memórias sem lembranças e a travessia do desejo

*“O mar, sem forma, simplesmente incomparável”*

*Marguerite Duras*

Considerando *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, ambos de Marguerite Duras, este capítulo analisará alguns aspectos da construção narrativa desses romances, escritos respectivamente em 1950 e 1984 que trazem, em diferentes perspectivas discursivas, uma insistência temática: de paisagem, de lugar, de personagens. As experiências existenciais de Marguerite Duras figuram em seus romances: os dados biográficos, a composição familiar, os traços da mãe, dos irmãos, o romance com o chinês, a sua vida estrangeira na Indochina, dentre outras, sem que possamos dizer que são seus, na medida em que não há homonímia entre narrador e autor e, na maioria das vezes, seus romances não são escritos em primeira pessoa; não se trata, portanto de autobiografia, nem propriamente de autoficção. Embora esses dois romances de Duras inscrevam episódios autobiográficos e se coloquem na esfera da escrita de si, eles se negam a quaisquer que sejam as balizas dessas classificações. Admitindo essas premissas, vamos partir de que há algo que insiste na escrita da Duras, mais do que se repete e, para isso, vamos levantar, mais adiante, algumas questões em torno do que se articula como insistência e repetição, considerando que a repetição enquanto ordem sintomática e a insistência enquanto a letra diante do real. Essa insistência, vale dizer, estabelece-se à revelia da autora e a leva a afirmar, em entrevista a Bernard Pivot (1984): “eu me plágio”.

A insistência e a repetição na escrita de Duras devem ser considerados consonantes à sua construção narrativa; mais precisamente, do que parte Foucault quando observa que o discurso, em Duras, está:

(...) na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a

memória, e cada memória, apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente.

(...) Então, como uma obra dessas pôde (...) chegar a essa *memória sem lembranças*<sup>3</sup> a essa espécie de aparência que, na verdade, só se cristaliza em um gesto, um olhar? (FOUCAULT, 2009b, p. 357)

Partindo desse ponto, como pensar a construção narrativa a partir de “memória sem lembranças”? Podemos pensar que se trata de dar a ver o que não há, o que só pode ser forjado a partir de uma falta? Há alguns aspectos a serem considerados a partir dessa questão. Podemos inferir que aquilo que Foucault denomina “memória sem lembranças” remete a um apagamento do acontecido; não se trata, na narrativa, de uma suposta verdade vivida e recontada a partir do que se instala como lembrança. Trata-se de uma perda inaugural, de um branco em torno do qual a narrativa é construída. É do contorno de um buraco aberto na linguagem, que nasce a narrativa de Duras.

Em entrevista a Xavière Gauthier, Marguerite Duras afirma a sua relação subjetiva com a escrita, mostrando fundamentalmente que autora é conduzida pela escrita e diz:

Não me importo jamais com o sentido, a significação. Se há sentido, este desprende-se depois. Em todo caso, nunca é uma preocupação. (...) a palavra é mais importante que a sintaxe. São antes de mais nada as palavras, sem artigos, aliás, que vêm e se impõem. O tempo gramatical segue-as, bem de longe. (DURAS, 1974, P.11)

Observa-se que a autora é regida pela palavra, algo lhe vem e isso que lhe vem é acolhido; a escrita, para Duras, se faz em ato. E ele complementa:

Não é consciente. São brancos, pode-se dizer que se impõem. É assim que acontece: eu lhe digo como acontece, são brancos que aparecem, talvez em virtude de uma recusa violenta de sintaxe, sim, acho que sim, reconheço alguma coisa nisso (DURAS, 1974, p. 11).

Então, podemos afirmar que a “memória sem lembranças” a que se refere Foucault estaria em consonância com o que afirma Duras, que seus escritos nascem de brancos, de um esquecimento e, por isso, se forjam na escrita?

---

<sup>3</sup> Grifo nosso.



Gauthier, em entrevista com Duras, insiste sobre a questão dos “brancos”, que inferimos, remete ao que Foucault chama de “memórias sem lembrança”, articulando-a à diferença entre a escrita da mulher e do homem:

X.G.<sup>4</sup>: E quando você diz “brancos”, também são vazios, ou faltas?

M.D.<sup>5</sup>: Alguém disse a palavra: anestesia, supressões.

X.G.: Eu me perguntava se não seria alguma coisa de mulher, realmente de mulher, branco. Se existir, por exemplo, uma cadeia gramatical, se nela houver um branco, não seria ali que a mulher estaria?

M.D.: Quem sabe?

X.G.: Porque seria uma ruptura da cadeia simbólica. E em seus livros há isso. Eu vejo assim, assim mesmo. Não sei se é branco. Para mim, seria um pouco como quando se prende a respiração. Há um ritmo e há momentos em que não se pode mais respirar, fica-se bloqueado.

M.D.: 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. (DURAS [1974], s/d, p. 12)

Observa-se que Duras é evasiva nas investidas de Gauthier para que ela afirme que se trata de uma escrita de mulher em oposição a uma escrita de homem. Duras prefere afirmar, entretanto, que se trata, sim, de um território desconhecido, inominável e que, somente ao se entregar a ele, ao deixar-se conduzir pela escrita, ao ser tomada por esse território, uma escrita se produz sem que ela tenha a consciência do que vai ser produzido. Não se trata da tradução de um pensamento, ou de memórias revividas, mas da colocação em ato de uma escrita que não existe previamente, que não existe por antecipação. Duras (1974, p. 12) afirma que há os “buracos”, “... Mas, sabe, foi preciso escrever muitos livros para chegar a esse ponto”.

Forçando ainda mais um pouquinho, Gauthier refere-se aos primeiros livros de Duras, a exemplo de *Marin de Gibraltar*, chegando até *Moderato Cantabile* e pergunta à autora se neles não “faltava esse lugar em que pode haver um branco ou um buraco”. Duras afirma a possibilidade de *Le Marin de Gibraltar* e *Un barrage contre le Pacifique* serem considerados “livros masculinos”, como quer Gauthier, não sem afirmá-lo, através de um “talvez”. A questão que Duras aborda diz respeito a esse sujeito literário, sobre o qual a

---

<sup>4</sup> Xavière Gauthier

<sup>5</sup> Marguerite Duras

escrita avança e o escreve. A resistência de Duras em seguir “a teoria” de Gauthier dá outra direção à entrevista e o sujeito “estilhaçado”, no dizer de Duras, assume relevância. Duras (1974, P. 16) afirma: “esses livros são dolorosos de escrever, de ler, e essa dor deveria nos conduzir a um terreno... um terreno de experimentação. Bem, quero dizer, eles são dolorosos, é doloroso porque é um trabalho relativo a uma região... ainda não explorada, talvez”.

A escrita, em Duras, está associada tanto à dor quanto ao desconhecido, a esse “terreno de experimentação” e, segundo a autora, só é possível adentrar esse terreno porque há um branco, um buraco: “É aquele branco da sequência que você falava. Não quero dizer psicanálise... esse feminino, digamos. Não?”, diz Duras (1974, p. 16) a Gauthier. Embora Gauthier trabalhe por obter uma resposta positiva de Duras em relação à existência de uma escrita feminina, a autora esquivava-se. Se tomarmos a questão da letra, do inconsciente, seria impossível *sexualizá-lo*.

Há um único ponto em que Gauthier e Duras concordam durante a entrevista com relação a diferença entre a escrita de um homem e de uma mulher:

X.G.: Será que um homem, em sua sexualidade, mostraria assim o branco? Porque esse branco, esse vazio, também é sexual.

M.D.: Não, creio que não; ele interviria. Eu não intervenho.

X.G.: Aí está.

M.D.: No fundo, o que eu faço... O que me acontece pode ser apenas... isto: uma experiência que deixo acontecer... Você não acha? Talvez seja simplesmente... Em suma, nada mais que...

X.G.: Sim, não é simples. Uma experiência que você ouve...

M.D.: Sim..., que se faz. (DURAS, 1987, p. 17)

Inferimos, dessa entrevista a Gauthier que Duras mais do que se deter na questão proposta, ela deriva para a questão do saber inconsciente. A experiência da escrita se coloca em ato, é uma experiência que se coloca em ato; “que se faz”, como ela diz. O que Duras afirma, para além de uma escrita que pode se aproximar mais do feminino do que é masculino, é que o que conta é que há um saber do inconsciente.

Felman (1993) aborda a falta como uma condição para constituição da autobiografia feminina:

The autobiographical testimony of various women writers (women who are culturally worlds apart from one another) seems to confirm this insight. “My life”, writes English aristocrat Vita Sackville-West in the opening paragraph of her posthumous autobiography, “[is] a deceitful country.” What woman’s life is not a ‘deceitful country’ – mostly to herself? “I have no recollection whatsoever of having written this,” attests, in her own way, French writer Marguerite Duras in the first page of her autobiographical narrative, *La Douleur*. “I know that I have [written] it ... I recognize the handwriting, but I do not see myself writing this journal... *La Douleur* [‘Pain’] is one of the most important things in my life”. Duras exemplifies the possibility that women have no real memory of their autobiographical, or at least that they cannot simply command autobiography by the self-conscious effort of voluntary recall. Unlike men, who write autobiographies from memory, women’s autobiographies what their memory cannot contain – or hold together as a whole – although their writing inadvertently inscribes it. To the extent that “Pain” is “one of the most important things” in Duras’s life, it is, like many stories of profound pain and of traumatization, a story of (partial) amnesia, a story present in the text but whose writing cannot coincide with the writer’s consciousness. Indeed, I will suggest – in line with what has recently been claimed by feminist psychiatrists and psychotherapists – that every woman’s life contains, explicitly or in implicit ways, the story of a trauma.<sup>6</sup> (FELMAN, 1993, p. 15-16)

Felman (1993) afirma que as mulheres constroem a autobiografia no ato da escrita, sem que haja propriamente a recordação de uma história, mas a construção dela. Embora aceitemos as colocações de Felman, fazemos uma ressalva, a mesma que fazemos a Gauthier, de que as mulheres podem escrever assim, mas esse movimento é próprio ao sujeito do inconsciente e não exclusivamente às mulheres.

Ao incluirmos Gauthier e Felman neste trabalho, o fazemos para acolher as bases das suas investigações, embora discordemos de suas teorizações.

---

<sup>6</sup> O testemunho autobiográfico de várias escritoras (mulheres que vivem em mundos culturais diferentes uns dos outros) parece confirmar esta percepção. “Minha vida” – escreve a aristocrata inglesa Vita Sackville-West no parágrafo de abertura da sua biografia póstuma – “é um país enganoso”. E a vida de que mulher não é “um país enganoso”, principalmente para si mesma? “Não me lembro de ter escrito tudo isso”, afirma a escritora francesa Marguerite Duras, do seu jeito, na primeira página da sua autobiografia narrativa, *La Doleur*. “Eu sei que eu escrevi isso,... eu reconheço a caligrafia, mas eu não consigo me ver escrevendo esse diário... *La Doleur* [A dor] é uma das coisas mais importantes da minha vida”. Duras exemplifica a possibilidade das mulheres não terem uma memória real de suas autobiografias ou, no mínimo, que elas não podem escrever uma autobiografia através do esforço de uma autoconsciência voluntária. Diferentemente dos homens, que escrevem suas de memória, as autobiografias das mulheres, as quais a memória delas não contém, ou são tomadas como um buraco – embora a escrita delas inadvertidamente inscreva isso. Para o alcance de que “A dor” é “uma das coisas mais importantes” na vida de Duras, isto é, como muitas histórias de profunda dor e traumáticas, uma história (parcial) de amnésia, a história se apresenta no texto, mas a escrita não coincide com a consciência do escritor. Na verdade, vou sugerir, alinhado com o que tem sido afirmado por psiquiatras e psicoterapeutas femininas, que a vida de toda mulher contém, explicitamente ou implicitamente, a história de um trauma. (Tradução nossa)

Nesse aspecto, excetuando a questão da dicotomia entre a escrita da mulher em oposição à escrita do homem, as propostas de Gauthier e de Felman aproximam-se do que está em Foucault (2009b) considerado como “memória sem lembranças”. Ressalva-se que o que está em questão é o sujeito do inconsciente.

Bem diferente da narrativa clássica ou moderna, a narrativa contemporânea apresenta um sujeito que surge da fissura do texto, no ato da escrita. O narrador é conduzido pela escrita, sem um roteiro ou uma ideia pré-concebidos. A escrita se abre em desdobramentos, como afirma Benjamin (1994) a respeito da obra kafkiana: não em um desdobramento como o de uma folha de papel transformada em um barquinho que, ao ser desdobrada se transforma novamente em uma folha de papel liso, que cabe na palma da mão; mas em um desdobramento como o de um botão em uma flor. Os desdobramentos, na escrita de Duras, insistem em marcar o buraco aberto da linguagem.

A construção narrativa em *O amante* (1984) é tecida a partir do que não existe, o que vem corroborar com afirmações de Foucault, Felman e Gauthier: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém” (DURAS, 2007, p.12).

Essa citação, enigmática, em que nos é dito que a vida da narradora “não existe”, que “não há um centro”, ou “não é possível que não houvesse ninguém”, leva-nos, invariavelmente, à suposição, a um lugar comum de que haveria algo submerso que poderia vir à tona e que fosse esclarecedor desse enigma. Mas, essa suposição é como a espera de Godot. Não há nada, nada, nada. Então, o impossível da escrita instaura essa possibilidade, uma possibilidade que circunda a falta, um encontro faltoso; esse processo não deixa de ser homólogo ao processo analítico. Em uma análise não se trata de desvendar algo que se encontra oculto, inconsciente; o que é inconsciente é inconsciente e ele insiste; o que é inconsciente jamais advirá como consciente. Duras reconta a “sua” história, nesses dois romances, a partir disso que insiste e, a cada vez, ela (re)constrói essa história. Há algo na escrita de Duras que convoca a falta, que opera no sentido de circunscrição da falta na narrativa. Como representar esse sujeito em ausência, se os conceitos da arte, na

Antiguidade grega, refletem-se, até hoje, no mundo ocidental, nos limites fixados pela teoria da arte, como mimese e representação? “A minha vida não existe”, uma enunciação da narradora, coloca-nos diante de “memória sem lembranças”. A narrativa mostra que não há um sujeito a priori, esse sujeito advém na escrita e da escrita.

Em Duras, a lembrança não existe. O esquecimento desdobra-se no vazio, na falta em torno da qual se estabelece a escrita, circundando esse vazio e mantendo-o presente no texto literário, com seus buracos. Esse texto esburacado e cheio de vazios nos convoca a uma inserção, a um mergulho nele, mais precisamente, nos faz presa do texto. O texto de Duras é “não-todo” e isso nos convoca, somos coagidos mergulhar nele, sem o que não há leitura possível. Cixous (FOUCAULT, 2009b) atribui, à escrita de Duras, o epíteto de “arte da pobreza”, na medida em que considera que a autora se entrega a um trabalho de “abandono de riquezas”, desnudando, cada vez mais, “cenário, mobiliários, objeto, (...) deixando-a, cada vez mais pobre. Essa arte da pobreza está associada ao que Cixous nomeia de trabalho de perda:

(...) o trabalho que ela faz é um trabalho de perda; como se a perda fosse inacabável; é muito paradoxal. Como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder. Isso sempre caminha nesse sentido. (...) é como se a sua memória não chegasse a se apresentar. (...) o passado não retorna. É alguma coisa monstruosa, é impossível de pensar e, no entanto, é isso, acredito. (FOUCAULT, 2009b, p. 358)

Podemos afirmar que, nesse sentido, que Duras dignifica a falta e que é o texto em ato que presentifica um passado que não há, que só existe no puro ato da escrita. Podemos afirmar que é isso que fica desse real do passado, isso que Cixous chama de “coisa monstruosa” que retorna como esse branco e é esse vazio que a possibilita criar o passado no ato da escrita? Real da escrita?

Há dois pontos a se considerar a partir das observações de Cixous (FOUCAULT, 2009b, p. 359): um ponto gira em torno da criação a partir do branco, do vazio, como vimos acima e, um segundo gira em torno da investigação do que Cixous considera “um golpe fabuloso para qualquer ser humano, isto é, encenar o que eu considero o seu fantasma fundamental. Ela

[Marguerite Duras] mostrou para si mesma o que sempre olhou sem conseguir reter”.

A identidade narrativa não é forjada na lembrança, mas o que se inscreve como “memória sem lembranças” surge a partir do que é perdido; e o que é perdido nunca houve mas, mesmo assim, se instala como uma falta; isso será mostrado adiante, nas narrativas *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, assinalando-se as suas diferenças.

Partindo da diferença dos romances *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, vejamos o que os marca e como revelam essas duas perspectivas em relação às “memórias sem lembrança”, conforme afirma Foucault.

Tanto em *Barragem contra o Pacífico* como em *O amante* narra-se o encontro da jovem francesa com o amante chinês, mas podemos afirmar que as duas narrativas apresentam construções bastante diferentes. Nesses romances, repetem-se as histórias, as personagens, mas não se trata mais da mesma história, das mesmas personagens, nem de uma verdade que seja mais adequada a uma determinada realidade; trata-se de como as narrativas são urdidas a partir dessa insistência significativa. Enquanto em *O amante* a descontinuidade, a incompletude discursiva, os lapsos, enfim, uma linguagem que ultrapassa os limites da coerência, do entendimento, tudo isso é parte integrante da coerência interna da narrativa, em *Barragem contra o Pacífico* a narrativa se mostra mais linear. *Barragem contra o Pacífico* nomeia seus personagens, ao contrário de *O amante*, no qual os nomes das personagens são elididos; *Barragem contra o Pacífico* vale-se de uma sintaxe mais usual do que a sintaxe paratática de *O amante* e essas repercussões estilísticas criam os diferentes estilos narrativos.

Destacamos três cenas homólogas, mas com diferentes repercussões estilísticas e perspectivas discursivas e uma insistência temática. As três cenas narram o encontro da jovem francesa com o amante chinês.

Em *Barragem contra o Pacífico*, Suzanne, a protagonista, envolve-se com o amante chinês sem contato físico íntimo:

(...) M. Jo pediu a Suzanne que deixasse a porta do banheiro aberta para que ele pudesse vê-la nua, e em troca lhe prometeu o último modelo de La Voix de Son Maître, além de discos, as últimas novidades de Paris. Efetivamente, enquanto Suzanne tomava banho,

como toda noite antes de ir para Ram, ele bateu discretamente na porta do banheiro.

– Abre – ele pediu, bem baixinho. – Não vou te tocar, não darei nem um passo, só vou te olhar, abre.

(...) a recusa saíra dela maquinalmente. (...) Mas M. Jo continuava suplicando, enquanto esse ‘não’ levemente se invertia, e Suzanne, inerte, trancada, se deixava levar. (...) Estava com muita vontade de vê-la. (...) Ela também estava ali, pronta para ser vista, só tinha de abrir a porta. (...) Mas, foi quando ela estava quase abrindo a porta do banheiro escuro para que o olhar de M. Jo penetrasse e a luz se fizesse, enfim, sobre o mistério, que M. Jo falou da vitrola.

– Amanhã ganhará a vitrola – disse M. Jo. – Amanhã. (...)

Foi assim que no momento em que ela ia abrir e se deixar ver pelo mundo, o mundo a prostituiu. (...)

– Pronto – disse ela, e vá à merda com meu corpo nu. (...) M. Jo, segurando no alizás da porta, a olhava (...) como se acabasse de ser atingido e fosse cair. (...) Suzanne fechou a porta. (DURAS, 2003, p. 71-72)

Observa-se que nessa cena há um jogo: há um que tem e um quer o que o outro tem. Esse que tem é Suzanne; o que deseja é M. Jo. Ela tem o que M. Jo quer. E isso se articula ao que se pode nomear de *preciosidade*, o que me faz lembrar um conto homônimo de Clarice Lispector:

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade, algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela. (LISPECTOR, 1990, p. 103)

Seria Suzanne essa joia, esse objeto precioso desejado por M. Jo?

Suzanne mostra-se, na cena destacada anteriormente, como aquela que é desejada, que é preciosa, que é uma joia, assim como a personagem do conto de Lispector. M. Jo. a quer, mas ela não o quer. Ela não se “compromete”. Entretanto, há na cena destacada, um tênue momento em que Suzanne vacila: “(...) a recusa saíra dela maquinalmente. (...) Mas M. Jo continuava suplicando, enquanto esse ‘não’ levemente se invertia, e Suzanne, inerte, trancada, se deixava levar”. Essa vacilação seria a possibilidade de Suzanne se incluir na história. Ela estava prestes a se incluir na história, a “inverter o não”, a romper o jogo. Mas ela não se inclui, não diz que quer ou não quer. Ela não segue esse fio invisível que diz que há desejo também nela. M. Jo. é o desejante, é ele quem quer; é quem a quer. Ele é o amante e ela é amada; ele, o desejante, ela, a desejada. E, nesse momento, em que ela não

se inclui, ela se prostitui: faz o que ele quer, pois ela não quer. Ela é moeda de troca, vale uma vitrola, que é o que o irmão dela quer.

Quando Suzanne sente que vai ceder pois há desejo, ela não age. A sua vacilação aparece-lhe como a possibilidade de se incluir na história, de acolher o desejo, mas ela recua. O desejo é o que há de mais íntimo e mais exterior ao sujeito. O desejo não é a vontade e, geralmente, tão pouco se coaduna a ela; o desejo é radicalmente desconhecido ao sujeito. A vacilação que ocorre nesta cena com o amante chinês mostra uma intimidação da personagem diante do desejo, um recolhimento que rapidamente a prostitui.

Considerando, ainda, a ação da protagonista de *Barragem contra o Pacífico* – a vacilação – vemos que a da protagonista de *Preciosidade*, de Clarice Lispector, conforme mencionado anteriormente, participa de uma mesma vacilação no conto, embora em situação diferente. A vacilação de ambas as personagens se mostra diante do advento do desejo. Poderia dizer diante do sexual, porque também em Lispector se trata de uma posição diante do sexual; mas, o que é peremptório é o desejo. Em Lispector, entretanto, a vacilação da protagonista não a faz recuar. Ela errou o horário em que deveria sair de casa, ela saiu mais tarde e, por isso se viu em dificuldade, mas não recuou:

O primeiro impulso, diante do erro, foi o de refazer para trás os passos (...). Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade. (...) Como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás da porta? (...) enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que os olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser ela-mesma que a tradição não amparava. (...) era tarde demais para recuar. (...) Correr seria como errar todos os passos. (LISPECTOR, 1990, p. 109-110)

Nesse conto, a personagem vacila, mas não foge, ela encara o seu “erro”, o seu engano, inclui-o como seu. Isso é bastante interessante, porque a protagonista responsabiliza-se pelo seu ato, mesmo que enganoso: ter saído mais tarde. Ela inclui a possibilidade de errar e, diante desse erro, faz uma travessia que acolhe o desejo.

Cotejando a passagem de *Barragem contra o Pacífico* com a do conto *Preciosidade*, verifica-se que, no primeiro, a vacilação da protagonista passa



ao largo. Ela sente que vai ceder, que há desejo nela, ela deseja e não age; e isso nos leva à máxima de Blake (1987, p. 87), “aquele que deseja e não age engendra a peste”. Suzanne desejou e não agiu. A sua vacilação aparece-lhe como a possibilidade de se incluir na história, de acolher o desejo, mas ela recua, o que não acontece com a protagonista de *Preciosidade*, que avança, independentemente de sua vontade, está sob a ação do desejo. E, essa é uma das diferenças fundamentais entre as cenas homólogas a essa primeira cena, que se desenrolam em *O amante*.

Em *O amante*, diferentemente da relação abordada em *Barragem contra o Pacífico*, há uma primeira relação sexual da “criança francesa”, então com quinze anos e meio com o amante chinês, quando ela o acompanha a uma *garçonnière* que ele mantinha em Saigon; essa história é contada duas vezes no mesmo romance sequencialmente; primeiramente, em terceira pessoa:

O estúdio está escuro, ela não pede que abra as persianas. Não tem um sentimento muito definido, não sente ódio nem repugnância, então sem dúvida ali já existe desejo. Ela desconhece o desejo. Concordou em vir quando ele a convidou na tarde anterior. Está onde deve estar, deslocada. Sente um leve medo. (...) Ele, por sua vez, treme. (...)

Ele arranca o vestido, joga-o, arranca a calcinha de algodão branco e a leva nua assim até a cama. E então se vira para o outro lado e chora. Ela, lenta, paciente, torna a trazê-lo para perto de si e começa despi-lo. (...)

E chorando ele faz. Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável. (DURAS, 2007, p. 30-31).

Nessa primeira cena, a narradora situa a protagonista, destacando que ela está sob a ação do desejo. Está à mercê, despossuída: “não sente ódio nem repugnância, então, sem dúvida, ali já existe desejo”. O desejo é isso que a despersonaliza, que a deixa “deslocada”, que se precipita em uma ação metonímica. Ali não há um “eu” revestido com preconceitos, sentimentos, nem querereres. Há, na contramão do destino, o desejo.

E, em seguida, a narrativa é recontada em primeira pessoa e, nesse momento, a sensualidade invade a escrita e, ali, diferentemente das outras duas cenas, a narradora inclui-se no ato, como *desejante*. Se em *Barragem contra o Pacífico* ela está presente na cena para atender, com ódio, ao pedido

do chinês e, na primeira cena de *O amante* constata-se que está na cena, na segunda cena de *O amante* é o desejo que a inclui na cena:

Percebo que o desejo.

(...) Eu lhe digo que o desejo assim com o seu dinheiro, que quando o vi ele já estava naquele carro naquele dinheiro, e que portanto não posso saber o que teria feito se tivesse sido de outra maneira. (...)

O ruído da cidade é muito forte, na minha memória é o som de um filme alto demais, ensurdecidor. Lembro bem, o quarto estava escuro, não falamos, ele está cercado pelo vozerio contínuo da cidade, embarcado na cidade, no trem da cidade. Não há vidros nas janelas só cortinas e persianas. Nas cortinas dá para ver a sobra das pessoas que passam ao sol na calçada. (...) os estalidos dos tamancos de madeira golpeiam a cabeça, as vozes são estridentes, o chinês é uma língua gritada como sempre imagino serem as línguas dos desertos, é uma língua incrivelmente estrangeira.

Lá fora o dia chega ao fim, sabe-se pelo barulho das vozes e dos passos cada vez mais numerosos, cada vez mais misturados. É um bairro de prazer que atinge seu ápice à noite. E a noite começa agora, com o pôr do sol.

A cama está separada da cidade por essa persiana de treliça, essa cortina de algodão. Nenhum material duro nos separa das outras pessoas. Mas elas ignoram a nossa existência. Já nós percebemos alguma coisa da existência delas, o conjunto das vozes, dos movimentos, como uma sirene soltando um grito fraturado, triste, sem eco.

Chegam ao quarto odores de caramelo, dos amendoins torrados, das sopas chinesas, das carnes grelhadas, das ervas, do jasmim, da poeira do incenso, das brasas, as brasas aqui são transportadas em cestos, vendidas nas ruas, o cheiro do bairro é o das aldeias da mata, da floresta. (...)

Digo-lhe que venha, que ele deve me tomar de novo. Ele vem. (...) Ele se torna brutal, seu sentimento é desesperado, ele se atira sobre mim, come os seios de criança, grita, insulta. Fecho os olhos de tanto prazer. (...) diz que sou seu único amor, e é isso o que ele deve dizer e é isso que se diz quando se deixa o dizer acontecer, quando se deixa o corpo fazer e buscar e encontrar e tomar o que quer, e aí tudo é bom, não há restos, os restos são recobertos, tudo arrastado pela torrente, pela força do desejo. (...)

É a noite que vem agora. Ele me diz que me lembrarei a vida toda dessa tarde mesmo quando tiver esquecido até seu rosto, seu nome. (DURAS, 2007, p.33-35)

No intervalo, ou melhor, na passagem da narrativa da primeira da cena para a segunda cena do encontro com o amante chinês em *O amante*, há uma frase solta que não deve ser ignorada: “Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante” (DURAS, 2007, P. 32). Observa-se que essa frase, no futuro anterior, abre um mar de equivocação. A passagem se dá de uma narrativa em terceira pessoa para uma narrativa em primeira pessoa e é mediada por essa frase impessoal. Há uma descontinuidade e uma continuidade entre as duas cenas e a frase solta, quase boiando entre as duas

cenar: “Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante”. Essa frase solta, desprendida do contexto narrativo e boiando entre as duas cenas obriga-me a um retorno ao início da narrativa do romance, pois remete a uma travessia: a uma travessia do rio e a uma travessia do desejo que inscreve a protagonista em sua própria história, e, por que não dizer, a uma travessia da linguagem, acolhendo o desejo.

A frase “Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante”, é seguida de um pequeno parágrafo, também impessoal, antes que a narrativa da segunda cena com o amante chinês tome vez, do qual destaco a primeira frase: “A imagem da mulher com as meias cerzidas *atravessou*<sup>7</sup> o quarto” (DURAS, 2007, p. 32)

A alusão à travessia que aparece entre as duas cenas é a condensação das travessias possíveis, que se rebatem primeiramente na travessia da “imagem da mulher com as meias cerzidas” que “atravessou o quarto”, e diz respeito à travessia da figura da mãe: minha mãe, meu amor seu incrível ar ridículo com suas meias cerzidas por Dô” (DURAS, 2007, p. 22); travessia do desejo, travessia do impossível da escrita, travessia que possibilita escrever o que não se sabe; travessia que acolhe o desejo e se deixa atravessar pela linguagem. Nesse sentido, a travessia não é apenas uma travessia entre as duas cenas em *O amante*; é a travessia da cena que a inscreve como *preciosidade* em *Barragem contra o Pacífico* e como *desejante* em *O amante*.

A travessia também nos remete à consideração de Foucault, em relação à tessitura dos romances de Duras, que trazem uma “memória sem lembranças”. Não se trata, pois de recontar a história – vivida por Suzanne em *Barragem contra o Pacífico* – de outro ponto de vista em *O amante*, mas, de nesse momento narrativo, poder acolher esse branco, acolher o que há de desejo dessa personagem e incluí-lo na narrativa, mesmo que, para isso tenha que se justificar por fazê-lo somente nesse instante: “Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe, os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas, sem chegar diretamente a elas” (DURAS, 2007, p. 12).

---

<sup>7</sup> Grifo meu.

Podemos ser tentados a inferir, se não fosse ingênuo, que Duras, após a morte de sua mãe, pôde contar a sua história verdadeira, pois esbarraríamos nas raias do autoficcional. O que vemos, ao cotejar as duas narrativas, são dois momentos em que a escrita inscreve as personagens na narrativa a partir de diferentes posições subjetivas. O que é interessante é que esse movimento que transparece nas personagens também participa do ato da escrita e da construção narrativa. Uma não é sem o outro. Essa travessia que está em *O amante*, ela não se mostra em *Barragem contra o Pacífico*, mas ela é fundamental, porque inscreve, em um só-depois, a primeira narrativa em sua diferença.

Em *Barragem contra o Pacífico* o encontro com o amante chinês é, primeiramente, metonímico, pois tem-se notícia dele através de seu carro, assim como acontece também em *O amante*. Um aspecto relevante em *Barragem contra o Pacífico* é que a família da protagonista participa desse primeiro encontro, pois o acontecimento se dá em Ram, na cantina do pai Bart:

– Você tem clientes chiques – disse Joseph –, merda, essa limusine...

– É um cara das borrachas do norte, é rico, não é como os daqui.

(...)

– Mostre-me quem é esse plantador do norte – disse a mãe.

(...)

Era um rapaz que parecia ter vinte e cinco anos, vestido com um terno de tussor cru. Sobre a mesa havia um chapéu da mesma seda crua. Quando bebeu um gole de Pernod, viram em seu dedo um magnífico diamante para o qual a mãe ficou olhando em silêncio. (DURAS, 2003, p. 40)

Em *O amante*, o encontro com o chinês se dá na balsa, durante a travessia e a protagonista está só, sem a sua família:

Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta com um motorista de libré de algodão branco. Sim, é o grande carro fúnebre dos meus livros. É o Morris Léon-Bollée. (...)

Na limusine está um homem muito elegante que me olha. Não é branco. Está vestido à europeia, o terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon. (DURAS, 2007, p. 18)

Se, em *Barragem contra o Pacífico*, Suzanne, a protagonista, traz a marca da *preciosidade*, como vimos, em *O amante*, ela é marcada pela destruição; apresenta-se como aquela que tem o rosto devastado, como aquela que carrega uma falta, uma negatividade e, podemos dizer, que é em torno

dessa negatividade que algo se organiza. Logo no início, junto ao rosto devastado, a protagonista juntará outros elementos que remetem à falta, que se traduzem por elementos organizadores da narrativa:

Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: 'Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça de que do rosto que você tem agora, devastado'. (DURAS, 2007, p. 9)

Já de início, segundo Trocoli (2011), a narradora apresenta-se a partir da fala de um Outro, tom que seguirá por toda a narrativa. Apresenta-se como uma Outra e, ao apresentar-se assim, constitui-se como personagem, “cujo movimento é produzir perdas”.

Trocoli (2011) chama a atenção para o significante “devastado”, pois é a partir dele que a narrativa constrói a personagem. Esse significante que vem do Outro, repete-se uma segunda vez como constatação própria da narradora, como se ela o tivesse incorporado do Outro: “Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada, contornos, mas sua matéria se destruiu. Tenho um rosto devastado” (DURAS, 2007, p. 10) Esse rosto devastado, destruído, segundo Trocoli (2011), rebate-se na imagem de “memória sem lembranças”. O corpo, que é matéria, está destruído; há destruição do que é matéria. Há algo que vai ser recriado, a partir da destruição. Mas isso que é recriado é, pois, recriado com seus silêncios e vazios, e, o que a narrativa nos dá a ver, é algo que não há. Como escrever sobre o que não existe? Como ler e escrever essa destruição? Como representar o sujeito em uma ausência?

A narrativa, a princípio, tende a tecer hipóteses que encontrem a “causa” para esse “rosto devastado”, mas cada uma dessas hipóteses é, a cada vez, refutada no momento mesmo de sua elaboração. Elas não cabem em si:

Disseram-me muitas vezes que foi o sol forte demais durante toda a infância. Não acreditei nisso. Disseram-me também que foi a reflexão em que a miséria mergulhava as crianças. Mas não, não foi isso. As crianças-velhas da fome endêmica, sim, mas nós não, nós não passávamos fome, éramos crianças brancas, sentíamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos um criadinho e comíamos, verdade que apenas de vez em quando,

porcarias, aves do mangue, pequenos jacarés, mas essas porcarias eram preparadas por um criado, servidas por ele, e às vezes também recusávamos, permitindo-nos esse luxo de não querer mais comer. (DURAS, 2007, p. 11).

E, como não encontrasse justificativas para o “rosto devastado”, tendo-as refutado no mundo exterior – não foi o sol forte, não foi a miséria, não foi a fome endêmica – a narradora procura no mais recôndito de si, em seus medos, seus amores ou seus ódios a possível “causa” desse rosto devastado” sem, no entanto, chegar a uma verdade que lhe fosse confiável:

(...). Não, aconteceu alguma coisa quando eu tinha dezoito anos que fez surgir esse rosto. Devia ser à noite. Eu tinha medo de mim, tinha medo de Deus. De dia, eu tinha menos medo, e a morte parecia menos pesada. Mas ela não me deixava. Eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, ter razão contra ele uma vez, pelo menos uma única vez, e vê-lo morrer. Era para retirar da frente de minha mãe o objeto de seu amor, esse filho, puni-la por amá-lo tanto, tão mal, e sobretudo para salvar meu irmão mais moço, achava eu, meu irmãozinho, minha criança, da vida vivida por esse irmão mais velho sobre a sua, desse véu negro sobre o dia, dessa lei representada por ele, decretada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia disseminava o medo na vida de meu irmão pequeno, medo que certa vez atingiu seu coração e o levou à morte. (DURAS, 2007, p. 11-12).

Mas, também nessa busca íntima, a narradora encontra um ódio mortal pelo irmão mais velho, mas não encontra a origem desse rosto devastado. Diante desse vazio, a narradora arrefece em sua busca por uma “causa” e enuncia: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém” (DURAS, 2007, p 12).

A narrativa inicia-se pela via de um significante que indica a destruição da matéria, o “rosto devastado”, e, ainda, acrescenta-se que esse rosto devastado padece de uma verdade que não se sabe. Nada diz dessa origem. Esse “rosto devastado”, assim o é, sem que tenha existência. Esse sujeito que se faz representar a partir de uma marca, de um significante, ele só pode ser representado em ausência. A narrativa de Duras, então, se desdobra a partir desse descentramento de um “eu” cuja história está perdida nos esconderijos da memória, e é desse branco, dessa falta, que nasce a ficção durassiana.

Em “Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha”, destacados acima, a narradora coloca-se à deriva; ela se perde na escrita; é quase que subsumida por ela. Mas, para dar continuidade à narrativa de uma história que não há, Duras evoca um lugar vazio que é a causa deste “rosto devastado”, esse lugar vazio a que ela chama de um “rosto premonitório”:

Agora vejo que desde muito jovem, desde os dezoito, quinze anos, tive aquele rosto premonitório, deste outro que depois adquiri com o álcool na meia idade. O álcool cumpriu a função que Deus não cumprira, ele também teve a função de me matar, de matar. Esse rosto alcoólico me veio antes do álcool. O álcool só veio confirmá-lo. Havia em mim o lugar para ele, soube disso como os outros, mas curiosamente, antes da hora. Assim como havia em mim o lugar do desejo. Aos quinze anos eu tinha o rosto do gozo e não conhecia o gozo. (DURAS, 2007, p. 12-13).

Esse vazio que a narradora evoca, esse lugar que está ali antes mesmo de existir – “esse rosto alcóólico me veio antes do álcool. O álcool só veio confirmá-lo” – esse lugar que só existe num *só-depois* tem, para ela, relação com o desejo. E, a partir desse lugar vazio – rosto premonitório, rosto visionário – Duras encontra um ponto de partida atemporal e indeterminado em torno do qual a sua história pode ser construída: “Tudo começou desse jeito para mim, por esse rosto visionário, extenuado, esses olhos pisados antes do tempo, antes da experiência” (DURAS, 2007, p. 13). O vazio, ponto de partida, é anterior e, ao mesmo tempo, ele só é anterior porque confirma – em um depois – a sua anterioridade e vacuidade, com o acontecimento. A construção de *O amante* não toma essa premissa apenas como ponto de partida para construção da história, ela a toma como movimento construtivo da narrativa que, a cada vez, se faz narrativa em torno do vazio, sem que se chegue jamais a esse centro, a esse cerne que supostamente guardaria uma verdade sobre o sujeito.

Retomamos, então, a afirmativa de Foucault, de que essa “memória sem lembranças” é o que se produz a partir de uma escrita que se dá em ato, o que se vê em *O amante*; “memória sem lembranças” é a possibilidade de se organizar, a partir da escrita, uma ficção em torno do vazio. E, ainda, acrescento a esse movimento que Cixous chama de “o que não retorna”, “coisa monstruosa”, como esse real que não pode ser simbolizado; trata-se disso que a ficção toca, contorna, mas que escapa. Isso que não é simbolizado, isso que

vem, na escrita de Duras aos pedaços, isso que coloca corpo e linguagem em territórios diversos e que cujo encontro só se dá enquanto faltoso, isso, se apresenta como a literatura durassiana; como o real da escrita. E, não há como não recorrer a Blanchot (2011a, p. 12), quando ele diz: “(...) a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime”.

A escrita para Duras não é um lenitivo, é suporte da dor, de uma dor que se organiza em torno do vazio. Daí que a escrita se faz de um impossível de se escrever:

Escrever.  
 Não posso.  
 Ninguém pode.  
 É preciso dizer: não se pode.  
 E se escreve.  
 (...)  
 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”  
 (DURAS, 1994, p. 48-49)

Nesse ponto, retomamos a questão da insistência e repetição, já que em Duras há essa insistência dos significantes. Cotejando os romances, verifica-se que há algo em Duras que não pode ser apagado e que insiste e se repete. Os significantes de sua história insistem em suas narrativas; mas será que são os mesmos? Por que insistem? Como vimos, as narrativas *Barragem contra o Pacífico* e *O amante* trazem insistências temáticas, o que implica em uma repetição, mas não se pode dizer que essa repetição esteja pautada em um “em si”. Em Duras, essa repetição ultrapassa o “eu”, não é fruto de um querer; ela se impõe ao narrador.

Comparando as três cenas dos romances, do encontro que se dá entre a protagonista e o amante chinês, podemos compará-las à leitura que faz Lacan do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*.

Em seus *Escritos* (1988a) Lacan afirma que o automatismo da repetição (*Wiederholungszwang*) extrai seu princípio da insistência da cadeia significante. Há significantes que insistem. O simbólico é o que organiza o sujeito, o que lhe dá uma consistência, mas ele sofre uma “impregnação imaginária”, nos diz



Lacan. Somente a cadeia significativa está livre dessa inconsistência imaginária. E é justamente isso que permite a Lacan (1998a, p. 14) afirmar que “(...) a ordem simbólica é constituinte para o sujeito” e ele “recebe uma determinação do percurso de um significante”. E é nesse ponto, para falar dessa determinação simbólica do sujeito, que Lacan se vale do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*. Lacan, ao ler o conto, destaca duas cenas homólogas, nomeando a primeira de cena primitiva e observando que ela se repete em sua estrutura na segunda cena.

A primeira cena, cena primitiva, desenrola-se na alcova real e é composta pelo Rei, pela Rainha e pelo Ministro; o Rei e a Rainha estão na alcova real e a Rainha recebe uma carta e mostra um embaraço diante da entrada do Ministro no recinto. Ela deixa a carta sobre a mesa, contando com a desatenção do Rei. Ao Ministro, entretanto, o gesto real não passa despercebido; ele pega a carta endereçada à Rainha e troca-a por um papel que carrega no bolso.

A segunda cena desenrola-se no gabinete do Ministro e é composta pela Polícia, pelo Ministro, e por Dupin. Quando o detetive Dupin visita o Ministro, ele olha um bilhete esgarçado abandonado em um porta-cartas, que atrai o seu olhar por um “certo brilho falso”. Dupin simula esquecer a sua tabaqueira sobre a mesa do apartamento com o pretexto de voltar ao local, com uma contrafação que simule o aspecto da carta. Há um incidente na rua – sabemos, depois, forjado por Dupin – que distrai o Ministro, levando-o à janela e possibilita a Dupin apoderar-se da carta, substituindo-a pelo seu simulacro (semblante).

Os primeiros sujeitos das duas cenas são aqueles cujo o olhar nada vê (o Rei e a Polícia); os segundos sujeitos são aqueles cujo olhar vê que o primeiro não vê e se enganam por crer terem encoberto o que ele oculta (a Rainha e o Ministro) e, por último, os terceiros sujeitos são aqueles cujo olhar vê o que eles deixam a descoberto para esconder, para que se apodere quem quiser (o Ministro e Dupin). O que há de fundamental é que tudo gira em torno de uma carta da qual não se conhece o conteúdo. Essa carta é um significante, um significante puro, como afirma Lacan, que determina o lugar do sujeito. O que Lacan destaca no conto, é que o deslocamento do sujeito é determinado pelo lugar que ele vem ocupar diante da carta, desse significante puro.

A tradução de Baudelaire para o conto *The purloined letter* mobiliza Lacan (2003a, p. 17) na leitura e crítica desse conto – a qual ele se pergunta se é possível chamá-la de literária – no que se refere “ao que Poe faz, por ser escritor, para compor tal mensagem sobre a carta”. Observa-se que *lettre* em francês designa tanto *letra* como *carta*; *vollée* também assume dois sentidos: *roubada* e *que voa* e Lacan joga, em seu texto, com essas dubiedades. No conto de Poe, a carta sofre vários desvios até chegar ao seu destino sem nenhum recurso ao seu conteúdo. A carta distingue-se do significante que ela carrega. A carta, quando retida, mostra o seu fracasso. Nesse ponto, a carta coloca em “xeque”, como afirma Lacan, o que é da ordem da verdade e do saber. Para além do saber, há uma insistência da letra como razão do inconsciente. Há, no território da letra, algo que não é fronteiro, que não se distingue apenas por instalar uma fronteira entre dois territórios idênticos; Lacan chama a letra de litoral, disso que se difere por ser de uma natureza diferente do território. Litoral porque “um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos” (LACAN, 2003a, p. 18).

O inconsciente comanda a função da letra. A letra esburaca, faz furo no saber; isso que faz borda, que é litoral e literal. Lacan (2003a, p. 19) afirma “que a linguagem é habitada por quem fala”. E é algo de espantar porque contraria o que se estabelece quando estamos na ordem que um sujeito tem uma linguagem, é dotado de uma linguagem, de um saber.

Lacan (2003a, p. 22) afirma que “a escrita é, no real, o ravinamento do significado” e ela caminha para a “acomodação de restos” (LACAN, 2003a, p. 16). O ficcional é o que traz, em sua tessitura, o resto, o que não é simbolizável, que é entregue à leitura sem que dela se espere que se alcance um saber. A acomodação de restos a que se refere Lacan é a possibilidade desse resto, disso que resiste enquanto significante poder reverberar, tocar o inatingível porque circunda um vazio, um buraco aberto na linguagem, no qual a significação que daria um sentido último fica à deriva.

Safatle (2006, p. 298) afirma que a escrita da letra só se realiza como escrita de ruínas e que esse “é o destino de toda formalização estética fiel ao seu conteúdo de verdade aos olhos de Lacan, ou seja, formalização desta matéria opaca que resta quando as máscaras do fantasma vacilam. É ela que

guarda o lugar no qual o sujeito pode ainda se reconhecer”. O literário, assim, nos trechos destacados, convoca muitas questões e estabelece aproximações possíveis entre a sua incompletude e a incompletude própria ao ser falante.

Em seu seminário *De um discurso que não fosse semblante*, Lacan se pergunta (2009, p. 52) qual função da escrita e afirma:

(...) a linguagem tem seu campo reservado na hiância da relação sexual, tal como o falo a deixa aberta. (...) É da própria hiância da proibição inscrita que decorre a conjunção – ou até a identidade, como ousei enunciar – desse desejo com a lei. Em termos correlatos, tudo que é da alçada do efeito de linguagem, tudo que instaura a diz-mansão da verdade, coloca-se a partir de uma estrutura de ficção. (LACAN, 2009, P. 63)

Para Lacan, portanto, tudo que instaura a dimensão (e ele faz um trocadilho com dimensão e *dit-mansion*) da verdade “coloca-se a partir de uma estrutura de ficção”. Se essa verdade, para nós, é própria da verdade literária, de ser verdade enquanto estrutura de ficção – pois não nos ocorre pensar junto à ciência, por exemplo, que a verdade seja possível somente a partir de uma estrutura – então, trata-se de tentar se perguntar como Lacan constrói essa hipótese.

Há um ponto central na experiência literária, segundo Blanchot (2011a, p. 38), “em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala (...), tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável. Esse ponto é a própria ambiguidade”. Essa ambiguidade é própria da linguagem, impõe-se a nós, mas para fazer sentido, a lemos, dentro do que é possível para cada um, construindo um altar para o sentido. Para Blanchot (2011a, p. 38), escrever é expor-se a essa ambiguidade “é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que não é mais do que a sua imagem (...)”.

A letra, portanto, é o que insiste, o que determina o lugar do sujeito. Voltando à escrita de Duras, podemos afirmar que essa insistência a que nos referimos acima, não é da ordem de uma escolha, mas algo que se impõe. Não se trata, tampouco, de uma lembrança, mas de uma submissão ao significante. Como vimos, a autora escreve “a partir de um branco”, a sua

escrita se reveste de uma “memória sem lembranças” ou ela afirma que aquela que escreve é “uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento”. Essa insistência temática na escrita de Duras, inferimos, é uma insistência significativa, algo que atravessa a autora, ao qual ela se deixa atravessar, ao passar pela escrita isso que lhe é mais íntimo e, ao mesmo tempo, mais exterior, na medida em que vem do Outro. Duras é falada, habitada por sua escrita. A escrita de Duras, marcada pelo que Lacan nomeia de objeto *a*, nesse aspecto, pode ser comparada ao conto de Poe, quando Lacan (1988a, p. 10) afirma que “a divisão onde se verifica o sujeito pelo fato de um objeto o atravessar sem que eles em nada se penetrem”. Sujeito e objeto estão colocados lado a lado e, no entanto, mostram-se disjuntos. No conto de Poe, a queda do objeto (carta) é causa de desejo, causa de haver desejo. Pode-se dizer que, tanto em *Barragem contra o Pacífico* quanto em *O amante*, nas cenas destacadas da protagonista com o amante chinês há desejo. Mas na primeira cena, esse desejo é rechaçado; o sujeito não está dividido entre verdade e saber. Não há a eclipse do sujeito. Vê-se Suzanne ali com seus conceitos e preconceitos presente na cena. Na segunda cena, em *O amante*, entretanto, a travessia a que nos referimos, pode-se dizer, o sujeito é atravessado por um objeto. Ele divide-se. Esse sujeito que surge na narrativa é o sujeito do desejo. Podemos afirmar, então, que foi necessário a Duras essa operação de repetição em sua obra, sobredeterminada por esse fato de linguagem que se impõe como repetição. Em *Barragem contra o Pacífico* a repetição mostra-se em um eixo simbólico, apoiada em uma ordem simbólica, os significantes repetem a fim de encontrar uma significação que dê conta de algo que é sempre traumático. O simbólico encobre o real. Há uma falta que é encoberta pelo simbólico. A carta é um significante que está e não está em seu lugar. Ela é o símbolo de uma ausência.

Em *O amante*, a repetição se dá no eixo do real, há algo que é da ordem do insuportável para o sujeito e que não pode ser evitado. Nesse caso, o encontro com o amante chinês se dá pela via inevitável do desejo. E, por se dar pela via do desejo, há algo que não é passível de ser simbolizado. Há um impossível de se simbolizar nesse encontro faltoso que se dá com o amante chinês no romance de 1984. E essa diferença de eixos em que se dão as duas cenas – simbólico e real – inscrevem duas ordens de escrita diferentes.

## 1.2 Em torno do vazio, a partir de uma falta: a escrita

Desde o início de sua obra, a narrativa de Duras está marcada pela falta, por uma perda. Mas nos trinta e quatro anos que separam *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, essa falta toma contornos muito diferentes. Enquanto nas primeiras narrativas a falta é o que a faz escrever, as narrativas mais tardias nascem do contorno de um buraco aberto na linguagem.

Em *Barragem contra o Pacífico* a falta se apresenta como uma metáfora, a partir da qual se constrói uma história, mas em *O amante*, essa falta se constitui no esburacamento da linguagem. Trata-se de diferentes formas de sintaxe, de diferentes construções narrativas; na primeira narrativa, há objeto, ele estava lá e, depois, falta; a história se tece a partir desse objeto faltoso, mas que não é faltoso desde sempre; da falta encarnada na morte do cavalo em *Barragem contra o Pacífico*; em *O amante*, entretanto, a falta radical é marcada por uma travessia e essa travessia aponta para a falta na linguagem, que esburaca qualquer tentativa de significação.

Embora seja em torno de uma falta que as duas narrativas se inauguram, elas assumem diferentes perspectivas: a primeira, em terceira pessoa, traz um sujeito narrativizado, e, a segunda, em primeira pessoa, mostra um sujeito do discurso. A análise da construção estilística e de seus desdobramentos em *Barragem contra o Pacífico* e em *O amante* estabelecem as narrativas, respectivamente, como metafórica e topológica. A primeira marcada pelo “entre” e a segunda pela “imbricação”.

Enquanto a estrutura metafórica da narrativa estabelece uma sequência mais linear, a estrutura topológica da narrativa apoia-se, fundamentalmente, no privilégio da escrita que trabalha mais a favor da opacidade própria da linguagem do que da significação.

Em *Barragem contra o Pacífico*, a protagonista, Suzanne está profundamente ligada à mãe e ao seu irmão, Joseph, ao contrário de em *O amante*, que a protagonista se desprende deles e a sua relação com o amante chinês é privilegiada.

*Barragem contra o Pacífico* abre-se com a ideia da compra de um cavalo pela família e com a morte do mesmo ao cabo de oito dias:

Parecera aos três ser uma boa ideia comprar aquele cavalo. Mesmo que só servisse para pagar os cigarros de Joseph. Em primeiro lugar, era uma ideia, o que provava que ainda podiam ter ideias. Depois, sentiam-se menos sozinhos ligados por aquele cavalo ao mundo exterior; capazes de todo modo, de tirar alguma coisa dele, desse mundo, mesmo sendo miserável tirar alguma coisa que, até então, não tinha sido deles, e de levá-la até o canto de sua planície saturada de sal, até os três saturados de tédio e de amargura. Eram assim os transportes: mesmo de um deserto, onde nada dava, podia-se ainda fazer sair alguma coisa, quando atravessado por aqueles que vivem em outra parte, por aqueles que são do mundo. (Duras, 2003, p. 11)

A abertura enigmática do primeiro capítulo de *Barragem contra o Pacífico* trata da aquisição de um cavalo já quase moribundo, que morre após oito dias de trabalho. Por que essa presença do cavalo? Os três personagens ligam-se entre si através do cavalo, mostrando que é a partir de um objeto exterior que a cumplicidade entre eles se estabelece, ganhando uma significação; é preciso a mediação do objeto-cavalo para que isso se dê; é em torno do objeto-cavalo que os três estabelecem a possibilidade de viver, de ter esperança. A ação se desenrola a partir do objeto-cavalo, mas esse se esvai em pouco tempo. A partir da morte do objeto-cavalo não há mediação; cada um dos três mostra-se imerso e perdido em convicções fantasísticas – Suzanne e Joseph acreditam que um dia aparecerá uma loura platinada ou um homem rico em um carro diante de suas portas, que os tirará dali e a “mãe” se perde em suas “contas loucas”. Um objeto externo, o objeto-cavalo, dá a sua falta à narrativa e, a partir dessa falta, a narrativa se constrói, mostrando a solidão em que as personagens se resumem. O que é interessante em *Barragem contra o Pacífico* é a necessidade da narradora em abrir a sua história a partir dessa falta, a do objeto-cavalo.

A partir desse objeto-cavalo – cuja morte é metaforicamente comparada à morte do pai, à morte de uma esperança – e do prenúncio de sua falta, apresenta-se a triste história desses três personagens, em particular, a história da mãe, a partir do ponto de vista de Suzanne.

Sabe-se que o enfado dos vilarejos franceses e a promessa de um sonho colonial levou os pais de Suzanne a tentar a vida de jovens professores – ele de matemática e ela de francês e de piano – na China do Norte. A morte do pai, entretanto, a sua falta, leva a mãe a buscar a concessão de uma terra cultivável e a construir planos de uma vida melhor, de prosperidade. A mãe, entretanto, é ludibriada pela ganância dos oficiais responsáveis pela concessão

das terras que lhe dão terras periodicamente inundáveis pelo Pacífico e, portanto, não cultiváveis.

Essa inundação constante pela qual passam as terras da família e as tornam incultiváveis, fazem simetria “à inundação”, à invasão da doença da mãe. As terras não são cultiváveis e a mãe leva uma vida estéril, sem esperança e é apresentada como aquela que não suporta ver, no outro, que há vida. A mãe é a planície salgada e estéril e os filhos moram nesse lugar de negação, definido como um lugar entre Ram e Kam, a oitocentos quilômetros da capital, por onde não passa ninguém.

O aparecimento da doença da mãe, diz o médico, foi por causa do desabamento da barragem (que é a tentativa de segurar as águas do Pacífico, para que elas não tornem estéreis as plantações, as esperanças de vida naquela planície desértica). Mas o narrador afirma, mesmo sem muita convicção, que a doença já estava lá desde sempre:

Desde o desabamento das barragens ela não podia tentar dizer quase nada sem começar a berrar, por qualquer coisa. (...)  
O médico disse que a origem de suas crises estava no desabamento das barragens. Talvez estivesse enganado. Tanto ressentimento só podia ter sido acumulado lentamente, ano após ano, dia após dia. Não tinha uma causa única. Tinha mil, inclusive o desabamento das barragens, a injustiça do mundo, o espetáculo de seus filhos que se banhavam no rio... (Duras, 2003, p. 19-20)

Essa ideia de uma causa para o aparecimento doença da mãe não convence o narrador. Ele afirma que a doença já estava lá, mesmo antes do desabamento da barragem. É interessante notar que, em *O amante*, quando a narradora busca uma causa para o seu “rosto devastado” ela recorre a esse à procura do que justifique sem que a encontre. Há algo que é uma marca do sujeito, que assim o inaugura e que a ela não se atribui uma origem. A marca é a origem e o sujeito desconhece o que o causa. Não há uma busca que possa dizer de sua origem.

Embora *Barragem contra o Pacífico* apresente uma narrativa linear, diferentemente de *O amante*, a não-aceitação de que os acontecimentos se desencadeiam pelo efeito de causas e consequências já está presente na primeira. O que, em *O amante* apresenta uma enunciação, já está em

*Barragem contra o Pacífico* como um enunciado e ainda prescinde de uma travessia para que haja uma enunciação.

Se em *O amante* o ponto de partida da narrativa é o vazio, o que rodeia esse vazio, o que se constrói a partir dele é uma história marcada por uma travessia:

(...) É a travessia do rio. (...). E nesse dia estou voltando a Saigon, ao pensionato. O ônibus para os nativos saiu da praça do mercado de Sadec. Como de hábito, minha mãe me acompanhou e me confiou ao motorista, ela sempre me confia aos motoristas de ônibus de Saigon, para o caso de um acidente, um incêndio, um estupro, um ataque de piratas, uma pane fatal da balsa. Como de hábito, o motorista me colocou na frente, perto dele, no lugar reservado aos passageiros brancos. (DURAS, 2007, p. 13)

A protagonista nos diz que, nessa travessia ela tem um lugar que lhe é reservado, o lugar reservado a uma classe, à classe dos passageiros brancos. Esse lugar lhe é reservado por intermédio da mãe. Mas, se há um lugar reservado a ela, é no curso dessa viagem, quando a protagonista atravessa o rio, que algo se “destaca”: Ela se destaca desse lugar que lhe é reservado na sua história?

“É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram”. (DURAS, 2007, p. 13)

Há, ainda, nessa travessia, uma imagem faltosa, uma imagem “que teria sido destacada, subtraída ao conjunto” (DURAS, 2007, p. 13). Segundo Trocoli (2011), “essa história se faz de uma imagem ausente, subtraída. A ausência presentifica essa imagem que não há”. Essa foto não tirada é o que há de mais íntimo e de mais exterior. Essa pequena passagem, essa travessia, mostra um encontro com o real, a contingência soberana do encontro com o real. A consistência de uma vida, a consistência narrativa aparecerá a partir dessa travessia, de uma travessia que a afasta da mãe e a lança em uma jornada desconhecida, de inconsistência, que ganha vida a partir da escrita.

A travessia é uma marca diferencial entre *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*. A história possível em *O amante* delineia-se a partir dessa travessia, do que é possível à narradora atravessar, agora em primeira pessoa, colocar a



sua escrita em ato. É nessa travessia que se dará o seu encontro com o amante chinês.

Vemos, então, que a narrativa *O amante* se organiza a partir de negatividades, de um “rostro devastado”, de uma fotografia que “não há”, de um centro que não há”, “de uma história que não existe”. É a partir dessa falta radical, de um resto que fica, que está para além da ordem fálica, que não faz Um, que é possível construção narrativa em *O amante*, cujo efeito “é, no real, o ravinamento do significado” (LACAN, 2003a, p. 22). O ravinamento – escoamento de águas pelas encostas que produz ravinas – configura-se pelo trabalho erosivo das águas, produzindo buracos que se abrem sobre a terra.

A escrita de Duras coloca uma questão: como se constrói a sua narrativa em relação ao que é saber e verdade? A narradora sabe algo, mas não sabe tudo, embora ela se valha desse saber para que haja escrita. Duras joga com a verdade e o saber. A verdade de sua vida não se sabe, não há centro. De que saber é esse do qual se vale Duras?

Em entrevista a Xavière Gauthier, Marguerite Duras (1974, p. 11) afirma a sua relação subjetiva com a escrita, mostrando fundamentalmente que autora é conduzida pela escrita e diz:

Não me importo jamais com o sentido, a significação. Se há sentido, este desprende-se depois. Em todo caso, nunca é uma preocupação. (...) a palavra é mais importante que a sintaxe. São antes de mais nada as palavras, sem artigos, aliás, que vêm e se impõem. O tempo gramatical segue-as, bem de longe.

Observa-se que a autora é regida pela palavra, algo lhe vem e isso que lhe vem é acolhido; a escrita, para Duras, se faz em ato. E ele complementa:

Não é consciente. São brancos, pode-se dizer que se impõem. É assim que acontece: eu lhe digo como acontece, são brancos que aparecem, talvez em virtude de uma recusa violenta de sintaxe, sim, acho que sim, reconheço alguma coisa nisso. (DURAS, 1974, p. 11).

Então, podemos afirmar que as “memórias sem lembrança” a que se refere Foucault estariam em consonância com o que afirma Duras, que seus escritos nascem de brancos, de um esquecimento e, por isso, se forjam na escrita.

O texto de Duras obriga o leitor, como afirma Cixous (FOUCAULT, 2009b, p. 358), a uma passividade: “(...) 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”. Mas, podemos dizer que essa passividade a que se refere Cixous é uma passividade ativa. Podemos ler essa passividade como *ficar preso ao texto, ser presa do texto*, pois é o texto que comanda o leitor; é o texto que o dirige, que o conduz aos seus brancos e o convoca a uma leitura subjetiva, o que não acontece sem angústia. Ao se ler Duras, se é trabalhado pelo texto, nesse sentido, a passividade.

Podemos afirmar que alguns romances de Duras - os mais tardios - não estão abertos a interpretações, não são textos metafóricos. O seu texto coloca o leitor diante do muro da linguagem, do real que não é passível de simbolização, mas de reverberação. E isso nos leva a Blanchot a uma perspectiva singular sobre a obra, que cabe tão bem na obra durassiana. Para Blanchot (2011, p. 17) o escrever é o interminável, o incessante e o escritor é aquele que “já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites”. E, após dizer que a escrita não pertence à esfera das certezas, Blanchot (2011, p. 17) acrescenta algo de fundamental:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse ele. (...). O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si.

Podemos afirmar que, nesse sentido, esse despojamento em Duras, ao qual Cixous chama de ‘arte da pobreza’ e que Blanchot indica como a alienação de si à qual o escritor se entrega, seria, então, em Duras, a dignificação da falta? O texto de Duras presentifica, em ato, um passado que não há, que só existe no puro ato da escrita. Podemos afirmar que é isso que fica desse real do passado, isso que Cixous chama de “coisa monstruosa” que retorna como esse branco e é esse vazio que a possibilita criar o passado no

ato da escrita. Real da escrita. Ao Real nada falta, mas o significante é o que pode nomear o vazio como uma falta, como algo que falta em algum lugar.

## 2 AS FIGURAS DE EXÍLIO E O ESQUECIMENTO DO OLHAR

### 2.1 As figuras de exílio

Embora Duras ([1987], 1989, p. 28) afirme que o romance *O arrebatamento de Lol V. Stein*<sup>8</sup> ([1964], 1986) “(...) é um livro a parte. Um livro sozinho.”, ela também afirma que “todas as mulheres de meus livros, seja qual for sua idade, decorrem de Lol V. Stein. Quer dizer, **de um certo esquecimento delas mesmas**” (grifo meu). Se o romance é colocado à parte, também podemos afirmar que faz série com muitos outros romances ou peças de teatro da autora. A essa questão, juntaremos uma observação de Blanchot (2011a, p. 11) de que “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro”.

Alinharemos a análise de *O arrebatamento de Lol V. Stein* à análise de *O vice-cônsul* ([1965], 1982), também romance, e à de *India Song* (1973), que a autora nomeia *texto, teatro, filme* e chamaremos, aqui, de peça de teatro. Esses três escritos trazem cenários e personagens que transitam de um ao outro. Mas, é importante dizer, não trazem uma continuidade de ação ou sequência narrativa e, ao mesmo tempo, não se contradizem. Esses três escritos insistem no cenário e na recolocação de determinadas personagens, mas, importante reforçar, eles independem uns dos outros. Por outro lado, esse entrelaçamento entre os dois romances e a peça de teatro instiga-nos a percorrê-los pelas pistas que vão sendo colocadas: retrocedemos ou avançamos em diferentes espaços narrativos e nos deparamos sempre com o mesmo que é um Outro.

*O arrebatamento de Lol V. Stein* tem por cenário as cidades imaginárias de T. Beach, S. Tahla e U. Bridge e, os demais têm como espaço uma paisagem real, a Índia. Mas, vale dizer, que a respeito de *O vice-cônsul* e *India song* Duras ([1974], s/d, 122) afirma que “a sua geografia, do ponto de vista escolar,

---

<sup>8</sup> O romance *Le ravisement de Lol V. Stein* foi traduzido e publicado em português como *O deslumbramento*, pela editora Nova Fronteira. Considerando que a palavra *ravisement* traz, em francês, as significações de arrebatamento e de rapto, significantes que assumirão relevância no decorrer do trabalho, optamos pela referência a outras traduções, e vamos tratar, neste trabalho a tradução do romance de Duras por *O arrebatamento de Lol V. Stein*.

é falsa”. E, em *India song*, em “observações gerais”, na abertura do livro, anuncia:

Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l’Inde ont, avant tout, ici, un sens musical.  
Toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d’*India song*, sont fausses:  
Ainsi on ne peut pas, par exemple, aller en automobile de Calcuta à l’embocadure du Gange en un après-midi, ni au Népal.  
De même, l’hôtel de *Prince of Wales* ne se trouve pas dans une île du Delta, mais à Colombo.  
De même encore, c’est New Delhi que est la capitale administrative de l’Inde et non pas Calcutta. Etc. <sup>9</sup> (DURAS, 1973, p. 11)

Esse é um movimento próprio de Duras; embora recorra à realidade está sempre apondo algum elemento à narrativa, batizando-a com um argumento que planta o equívoco entre a realidade e o ficcional. A Índia é a Índia e, ao mesmo tempo, não é a Índia. Digamos, então, que a Índia é também uma não-Índia e, essa que é a Índia ficcional é também a não-Índia, sendo-a.

Os dois romances e a peça de teatro trazem em comum a presença dos personagens Anne-Marie Stretter e Michael Richardson. Nota-se que, em *O vice-cônsul*, Duras nomeia o personagem Michael Richardson como Michael Richard, sem que haja nenhuma notação a esse respeito. *O vice-cônsul* e *India song* trazem outros pontos de contato, e estão tão próximos a ponto de Duras ([1973], 1991, p. 9) afirmar, no prefácio de *India song*, que “Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives.” e completar em seguida que, ainda embora, “(...) son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision”<sup>10</sup>. Embora essa afirmação seja importante e tome relevância no decorrer do trabalho, o que se configura como uma questão é a

---

<sup>9</sup> Os nomes das cidades, dos rios, dos estados, dos mares da Índia têm aqui, antes de mais nada, um sentido musical. Todas as referências à geografia física, humana, política, de *India song*, são falsas:  
Portanto, não se pode ir de carro, por exemplo, de Calcutá à embocadura do Ganges em uma tarde, nem ao Nepal.  
Igualmente, o hotel *Príncipe de Gales* não se encontra em uma ilha do Delta, mas em Colombo.  
Da mesma forma, ainda, é Nova Deli que é a capital administrativa da Índia e não Calcutá.  
Etc. (Tradução nossa)

<sup>10</sup> Os personagens evocados nesta história foram retirados do livro intitulado *O vice-cônsul* e projetados em novas regiões narratives” e completar em seguida que, ainda embora, “seu encadeamento na nova narrativa torna diferente a leitura, a visão”. (Tradução nossa)

*figura de exílio* – marcada em algumas personagens – que faz laço entre os romances e a peça de teatro. Muitos desses personagens não aparecem apenas nas obras selecionadas para análise, mas estão mesmo, ainda que em outra perspectiva, em romances inaugurais, como em *Barragem contra o Pacífico* e em outros mais tardios como *O amante* e *La femme du Gange*.

É importante notar que entre as figuras de exílio comparece, invariavelmente, um espelhamento. Em cada romance, elas desdobram-se em duas personagens, às vezes em mais; observa-se que essas figuras podem ser antagônicas ou habitar diferente condição psíquica ou social; mas, há algo que as une, que faz com que elas reverberem em uma figura de exílio, mesmo nas mais diversas condições. Temos, então, que o espelhamento, nas figuras de exílio não é sempre auto evidente. Trata-se, por vezes, de espelhamento assimétrico, em que algo sobra ou falta, apontando não para a correspondência das duas imagens, como no duplo, mas para sua semelhança de traços. Nesse sentido, seria um imaginário fortemente enodado no simbólico.

Outro aspecto importante que se coloca é que no trânsito entre diferentes mundos e entre limiares, há algo nessas personagens que as coagula nessa figura de exílio e que, ao mesmo tempo, as coloca em posição de regência. Há um ponto que toca o inabalável e que se configura como essas figuras de exílio. A questão que se coloca é: como essas figuras de exílio, em exílio de si, encontram-se em posição de regência na narrativa? Se, aparentemente o exílio seria algo que designa o “não estar ali, estar fora”, como é possível que essa posição de exílio seja a posição de regência? Propomos, a partir dessa questão, pensar no que há homólogo na posição de exílio nas personagens à posição do “objeto a”.

Vamos considerar como figuras de exílio os seguintes personagens: Lol V. Stein e, de certo modo Tatiana Karl, com quem Lol faz espelho; Anne-Marie Stretter e a mendiga do Ganges que trazem um contraponto e um espelhamento; o vice-cônsul da França em Lahore, Jean-Marc de H., que também traz um contraponto e um espelhamento com Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter está presente em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, assim como em *O Vice-cônsul* e em *Índia Song*; Lol V. Stein também é citada em *Índia Song* pelas vozes narrativas femininas. A mendiga do Ganges também

está presente em *India Song*. As personagens citadas têm passagens por outros romances de Duras como *Barragem contra o Pacífico*, *O amante*, *O amante da China do Norte* e pelo filme *La femme du Gange*, mas podemos nos perguntar se serão elas as mesmas personagens. Podemos arriscar a dizer que, em cada romance essas personagens assumem um novo estatuto: ganham novos contornos, um passado ou futuro diferentes; e, no entanto, a presença delas marca sempre uma ausência.

Observa-se que, ao nos referirmos a figuras de exílio, não nos referimos propriamente a uma categoria que remeta exclusivamente a um exílio geográfico, embora a maioria das figuras de exílio abordadas neste trabalho estejam, em parte, em condição de exílio, pois não se encontram em seu país ou no seu lugar de origem: Anne-Marie Stretter é veneziana e vive em Calcutá. Anne-Marie Stretter é bem mais nova do que o seu marido, o embaixador da França em Calcutá, e ele a havia roubado de um administrador-geral, perto da fronteira de Laos, na Indochina, onde o embaixador fora em missão. Em oito dias, ele a leva consigo. Anne-Marie Stretter nunca se habituara a Savannakhet, no Laos:

Ela é inquietante, a mulher de Calcutá. Ninguém sabe ao certo como passa seu tempo (...) 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. (...) Anne-Marie Stretter se ocupa bastante da educação das filhas. (...) Dizem que seus amantes são ingleses, desconhecidos no meio diplomático. Dizem que que o embaixador sabe. Ela nunca fica mais que alguns dias na *villa* do delta. (DURAS, 1982, p. 74-76)

O vice-cônsul de Lahore é francês e também se encontra em Calcutá, pois foi afastado de Lahore, onde exercia esse cargo. Encontra-se em suspensão, em compasso de espera: “Vem de Lahore, onde permaneceu um ano e veio na qualidade de vice-cônsul e de onde foi afastado em consequência de incidentes considerados penosos pelas autoridades diplomáticas de Calcutá. Espera aqui sua próxima designação” (DURAS, [1965], 1982, p. 28). Jean-Marc de H. foi filho único e é órfão. Tem uma tia que mora no bairro de Malesherbes, em Paris, com a qual se corresponde. Ele não conhece o amor, tem trinta e cinco anos e é virgem. Ele se encontra afastado da França, a terra natal e afastado de Lahore por atirar em leprosos nos jardins

de Shalimar. Assim vê a Índia: “(...) volta de novo para o balcão da casa, olha outra vez a pedra e as palmeiras, as regadoras, a mulher que dorme, os aglomerados de leprosos nas margens, os peregrinos, isto que é Calcutá ou Lahore, palmas, lepra e luz crepuscular”. (Duras, 1982, p. 26)

A mendiga do Ganges, por sua vez, fora expulsa de casa quando engravidou e perambula pela planície de Tonlé-Sap<sup>11</sup> até chegar a Calcutá:

Ela prossegue. Caminha durante dias (...) É ainda a planície de Tonlé-Sap, reconhece-a de novo. (...). Ela insiste, caminha e se desespera: sou muito pequena ainda, vou voltar. Se voltares, disse-lhe a mãe, porei veneno no teu arroz para te matar. Fome e caminhadas se incrustam na terra de Tonlé-Sap. (...) Ela vê que a vida a atravessa. (...) Seu pai lhe dissera um dia que se alguém seguisse o Tonlé-Sap não se perderia nunca (...). (DURAS, [1965], 1982, p. 7-9)

(...) a criança, ainda na barriga (...). Seu caminho, está certa, é o do abandono definitivo da mãe. Os olhos choram mas ela, ela canta com toda a força uma balada infantil de Battambang. (DURAS, 1982, p. 22)

Esses três personagens – Anne-Marie Stretter, o vice-cônsul de Lahore na França e a mendiga do Ganges – pertencem ao que Florence de Chalonge (2005) nomeou ciclo indiano. As duas narrativas – *O vice-cônsul* e *Índia Song* – têm em comum Calcutá como espaço privilegiado, como ponto de encontro e de contato entre os personagens.

Lol V. Stein, por sua vez, vive durante dez anos fora de sua cidade, S. Tahla, morando em U. Bridge. Casou-se com Jean Bedford e teve três filhos e, depois de dez anos, retorna a sua cidade natal. Interessante notar que o tempo que passa em U. Bridge pode ser lido como um tempo de Lol em que se acentua o seu exílio da subjetividade:

Reinava uma ordem rigorosa na casa de Lol em U. Bridge. Era quase como ela a desejava, quase, no espaço e no tempo. (...) Às vezes, principalmente na ausência de Lol, aquela ordem imutável devia impressionar Jean Bedford. Igualmente aquele gosto, frio de comando. A arrumação dos quartos, da sala, era a réplica fiel daquela das vitrines de loja: (...) Lol imitava, mas quem? Aos outros, todos os outros, o maior número de possível de outras pessoas. (DURAS, [1964] 1986, p. 24)

---

<sup>11</sup> “Tonlé-Sap. Lago do Camboja, ao norte de Phnom-Penh, numa bacia entre os montes Dan Rek e os Cardamomos, respectivamente ao norte e ao sul. Pelo canal do mesmo nome, deságua no Mecong. (N. do T.)” (Duras, 1982, p. 7)



Mas de que ordem é o exílio que as personagens durassianos sofrem, padecem, vivem? A partir dessa interrogação inicial, podemos afirmar que não se trata somente do exilado de sua terra, do desterrado, mas de um exílio de si. E essa afirmação secundária do que não é, nos traz a questão em si, a respeito das personagens: então, o que vem a ser esse exílio de si? Uma segunda questão se coloca: como esse exílio é construído narrativamente? Vimos, anteriormente, que esse exílio de si também convoca, na narrativa, o espelhamento e cabe, por isso, uma terceira indagação: como se coadunam exílio de si e espelhamento? No exílio de si há algo de si que é marcado por um abandono, um esquecimento.

Lacan (2003b, p. 198) observa que a imagem que nos é imposta por Lol V. Stein é “essa figura de ferida, **exilada das coisas** (grifo meu), em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós a sua presa”. Vemos que essa figura “exilada das coisas” também vai se rebater nos demais personagens aqui elencados: Anne-Marie Stretter, a mendiga do Ganges, o vice-cônsul da França em Lahore. Mas o que é mais interessante é como essa personagem que é “exilada das coisas” está ao mesmo tempo, nessa posição de comando, caça, fazendo do outro “a sua presa”. E esse enigma é o quarto ponto e, também o ponto principal da nossa indagação: como as figuras que mostram o abandono, o exílio de si estão em posição de agenciamento, de regência?

Assim como Lol, Anne-Marie Stretter, a mendiga do Ganges e o vice-cônsul são figuras que exercem um poder de atração sobre o outro, que arrebatam. Há algo que os exclui e, ao mesmo tempo, os colocam em posição de atração.

## **2.2 Narradores, narrativas e vozes narrativas: esquecimentos, desdobramentos e entrecruzamentos**

Observa-se que tanto em *O arrebatamento de Lol V. Stein* quanto em *O vice-cônsul* há um narrador nomeado, embora não sejam da mesma natureza. O primeiro é um narrador observador, que narra a história da infância de Lola Valérie Stein, primeiramente através das impressões que lhe chegam por Tatiana Karl, amiga de infância e, depois, narra a sua história vivida com Lol.

Jacques Hold, o narrador-personagem participa da trama e, por isso, é nomeado.

O *vice-cônsul*, por sua vez, traz dois narradores, na medida em que o romance se desdobra em dois planos narrativos. A história principal, que se coloca em primeiro plano, vale-se de um narrador onisciente. A história que abre a narrativa, entretanto, é a história que nos conta um narrador nomeado, Peter Morgan.

Nesse romance os narradores conduzem um enigma narrativo. As protagonistas são enigmas, a história delas é um enigma. Mas, o enigma que portam não é, como o da Esfinge, passível de ser decifrado. O enigma não pode ser decifrado porque não há nada que subjaza ao seu oferecimento de enigma. O enigma se dá a ver. É isso. Ele só pode ser lido como enigma e, assim, nessa perpetuação de si, conduz a narrativa. O enigma das personagens é o que mobiliza o narrador para a ação narrativa. As protagonistas – Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, a mendiga do Ganges – produzem uma sideração nos narradores e os arrebatam e é a partir desse enigma que eles são impelidos a conduzir a narrativa. Mas, se o enigma que portam as personagens é o que arrebatam os narradores, temos que olhar para esse enigma como para um álgama<sup>12</sup>. Desse enigma, não há nada a decifrar; não se trata de chegar a uma verdade última sobre o objeto, mas de estar convocado a narrar. Isso que mobiliza o narrador é a necessidade de narrar, desdobrada em letra.

O narrador, em seu arrebatamento pelas personagens durassianas, segue às cegas, conduz uma história da qual nada sabe antes, pois essa só é possível de se constituir no próprio ato da escrita. Daí podemos compreender porque, para Duras, ([1987], 1989 p. 28) “Escrever não é contar histórias. É o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa por sua

---

<sup>12</sup> Álgama: (αλγάμα) brilho fálico do objeto a em que o desejável se define, não como fim, mas como causa do desejo. A palavra “álgama”, oriunda da poesia épica grega, tornou-se um dos conceitos mais fecundos da teorização lacaniana do desejo na transferência. [...] O álgama é o objeto ornado de seus reflexos fálicos, é o objeto a, enquanto passa nele um vislumbre de perda, pois o que se pode atingir de um outro não passa senão por isso, essa dimensão negativa do falo. [...] O objeto causa do desejo, objeto a, nada tem de um objeto idealizado, ele é apenas causa de haver desejo, é causa da divisão subjetiva. A obra de arte é revestida por esse brilho. (CHEMAMA, Roland. VANDERMESCH, 2007, p. 26-27)

ausência”. Se o narrador é aquele que nada sabe do que vai narrar, é a própria ausência de uma história que a constitui.

A força narrativa em Duras consiste em mostrar algo enigmático e que assim permanece durante toda a narrativa. As narrativas durassianas não trazem um conteúdo possível de ser alcançado; apresentam episódios narrativos que não se prestam a interpretações, explicações. A narrativa traz em si uma opacidade que se junta a uma vacuidade; a configuração narrativa nasce dessa vacuidade e se apoia em uma construção narrativa opaca ofertando uma leitura indecifrável, por caminhos imprecisos.

Segundo Duras ([1987], 1989, p. 33), Blanchot a criticou por ter se valido de Jacques Hold, em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, como intermediário para se aproximar de Lol; Blanchot teria preferido que Duras estivesse com Lol V. Stein sem intermediários. Mas, Duras afirma que ela não poderia estar com Lol V. Stein sem que a personagem estivesse “empenhada em uma ação com outro personagem”. Jacques Hold, é, portanto, um narrador-personagem intermediário e necessário. A impossibilidade de narrar encontra em Jacques Hold a possibilidade de fazê-lo a partir do arrebatamento dele.

Observa-se que Jacques Hold, à moda do narrador de *A hora da estrela* ([1977], 1999) – Rodrigo S. M. – que é arrebatado por Macabéa, está arrebatado por Lol e é quem conduz a narrativa. Ambos os narradores conduzem a narrativa, conduzidos por um não saber sobre a protagonista e, no bojo do arrebatamento, cercados por um inexplicável amor que essas personagens lhes impõem, avançam na cegueira:

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. (DURAS, [1964] 1986, p. 9)

Como é que sei tudo que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? (...) Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive, sabe, mesmo sem saber que sabe. (LISPECTOR, [1977] 1998, P. 13)

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 (...) (DURAS, [1964] 1986, p. 35)

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. (LISPECTOR, [1977] 1998, P. 68)

O *vice-cônsul* apresenta, como vimos anteriormente, uma sobreposição narrativa. O romance inicia-se com um narrador nomeado, logo na abertura, na primeira linha: “Ela caminha, escreve Peter Morgan” Duras (1982 [1965], p. 7). Peter Morgan narra a história da mendiga do Ganges e, somente após o segundo capítulo, nos é dado a saber que Peter Morgan é um personagem-escritor da narrativa principal do romance. A história que ele escreve, portanto, é uma narrativa dentro da narrativa. Mas, observa-se que a narrativa de Peter Morgan tem um ponto de contato com a narrativa que ocupa o primeiro plano do romance. A mendiga do Ganges é a protagonista da história de Peter Morgan – jovem diplomata, escritor – a qual é narrada em terceira pessoa. Por outro lado, a mendiga do Ganges é, também, personagem da narrativa que ocupa o primeiro plano do romance. Existem duas perspectivas da mesma personagem no romance: a que traz uma história, que nos é revelada por Peter Morgan, narrador onisciente, revelando a trajetória da mendiga do Ganges desde que é expulsa da aldeia em que vive, sua perambulação pelas planícies de Tonlé-Sap, até a sua chegada em Calcutá; e a outra que nos é mostrada pelo narrador do primeiro plano narrativo do romance *O vice-cônsul*, em que ela é uma figura que perambula por Calcutá e se dá a ver aos demais personagens do romance; ela está presente no espaço em que se encontram os protagonistas da narrativa. Temos que considerar um duplo aspecto narrativo. A narrativa de Peter Morgan é uma narrativa dentro da narrativa, como já afirmamos anteriormente, mas também é uma narrativa que se intercala à narrativa do romance. Na verdade, em *O vice-cônsul* há duas narrativas que se alternam. Importante notar que Peter Morgan é um narrador que perscruta a dor, diferentemente do narrador não nomeado do romance *O vice-cônsul*. Peter Morgan escreve porque deseja “apanhar a dor de Calcutá, lançar-se nela, que isso seja feito e que sua ignorância termine com a captura da dor” (Duras, 1982, p. 23). O escritor Peter Morgan reveste-se de uma certeza de que há um saber na dor; ele crê que a dor é o remédio para a

ignorância. Por outro lado, vemos que, na narrativa principal não há dor, não há sofrimento.

Inferimos que essas duas narrativas que estão em *O vice-cônsul* constituem o prenúncio do que virá como narrativa entrecortada em *La femme du Gange* e em *India Song*. No roteiro de *India Song*, Duras faz entrar duas vozes narrativas que falam entre si, que trazem memórias, que se destacam do texto e, ao mesmo tempo, têm relação com o roteiro e com outros romances de Duras; a esse respeito, Duras afirma:

O fato de que *India Song* penetre e revele uma região inexplorada em *O vice-cônsul* não foi uma razão suficiente para escrevê-lo. O que constitui razão para isso foi a descoberta do meio de revelação, de exploração, feito em *La femme du Gange*: as vozes exteriores à narrativa. Esta descoberta permitiu que se incluíssem as narrativas esquecidas para deixá-las à disposição de outras memórias, diferentes da do autor: memórias que se recordam paralelamente de qualquer outra história de amor. Memórias distorcidas, criativas. (DURAS [1973a], 1991 p. 10)<sup>13</sup>

Podemos dizer que, em *India song*, assim como em *O vice-cônsul* há duas histórias. Uma que é a história principal, que se passa na Embaixada da França em Calcutá, considerado o plano narrativo principal e uma outra história, como nos adverte Duras, que se entrecruza com ele. Esse recurso, nos é dito, já fora usado em *La femme du Gange*, a respeito do qual Duras (1973b, p. 103) afirma que se trata de dois filmes: o da imagem e o das vozes; o primeiro foi previsto e rodado dentro do prazo determinado. O “filme dito”, isto é, o “filme das vozes”, entretanto, não foi previsto; ele surgiu quando o filme das imagens foi montado, já estava terminado. E se pergunta Duras: “Il est arrivé de loin, d'où?”<sup>14</sup>. Sem saber de onde vem, ela o lança sobre a imagem e ele passa ocupar esse lugar. Duras considera que há uma total autonomia entre os dois filmes; eles participam apenas de uma concomitância material: todos os dois são escritos sobre a mesma película e são vistos ao mesmo

<sup>13</sup> No original: Le fait qu'*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-consul* n'aurait pas été une raison suffisante de l'écrire.

Ce qui l'a été c'est la découverte du moyen de dévoilement, d'exploration, faite dans *La Femme du Gange*: les voix extérieures au récit. Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur: mémoires que se souviendraient pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives.

<sup>14</sup> Ele veio de longe, de onde? (Tradução nossa)

tempo. Duras afirma, ainda, que as vozes se falam e ignoram a presença do espectador.

Esse mesmo recurso está presente em *India Song*. Mas, neste roteiro, as vozes narrativas estão incluídas de antemão, e se desdobram em quatro vozes. As vozes um e dois, como são nomeadas, são vozes de jovens mulheres que se ligam entre si por uma história de amor. Falam de suas histórias de amor ou de outras histórias de amor. As histórias convergem, se separam e se atravessam. Essas vozes são doces e perniciosas, segundo Duras ([1973a], 1991). Suas histórias são ilógicas, anárquicas e delirantes. A voz um se volta para a história de Anne-Marie Stretter e a voz dois para a sua paixão pela voz um:

VOIX 1  
Il l'avait suivie aux Indes.  
VOIX 2  
Oui.  
VOIX 2  
Pour elle il avait tout quitté.  
VOIX 1  
La nuit du bal...?  
VOIX 2  
Oui.  
Montée de lumière, toujours. *India Song* toujours.  
Les voix se taisent longtemps. Puis, reprennent:  
VOIX 1  
C'était elle que jouait du piano?  
VOIX 2 (*hesite*)  
Oui... mais lui aussi...  
C'était lui qui, parfois, le soir, jouait  
au piano cet air de S. Thala...<sup>15</sup> (DURAS [1973a], 1991 p. 14)

As vozes narrativas um e dois falam, primeiramente, do baile do Cassino de T. Beach, da noite em que Michael Richardson deixou Lol V. Stein. Rememoram esse fato e lembram que ele seguiu Anne-Marie Stretter até as Índias. A primeira parte das vozes traz, então, uma lembrança, uma rememoração que faz referência a um episódio do romance *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Em seguida, depois de longo tempo em silêncio, as vozes tornam a narrar, mas, nesse segundo momento, as vozes observam e

---

<sup>15</sup> Voz 1: Ele a seguiu até as Índias. / Voz 2: Sim / Voz 2: Ele deixou tudo por ela. Em uma noite. Voz 1: A noite do baile...? / Voz 2: Sim. Provido de luz sempre. *India Song* sempre. As vozes se calam por um longo tempo. Depois, retomam: Voz 1: Era ela que tocava piano? / Voz 2 (*hesita*): Sim... Mas ele também... / Era ele que, às vezes, pela noite, tocava / ao piano essa canção de S. Thala. (Tradução nossa)

relembrem o baile que ocorreu no salão octogonal em *O vice-cônsul*. Comentam que Anne-Marie Stretter tocava a canção de S. Thala ao piano. A partir de lembranças episódicas de *O arrebatamento de Lol V. Stein* e de *O vice-cônsul* as vozes um e dois inserem em *India Song* um passado ou um futuro aos personagens, iluminando, com displicência, algo sobre eles.

As vozes narrativas três e quatro, que aparecem ao final da narrativa são vozes masculinas. Essas vozes estão fascinadas pela história dos amantes do Ganges, sobretudo pela história de Anne-Marie Stretter. A voz quatro é a que menos esqueceu a história e, a voz três é a que esqueceu quase tudo. A voz três sabe algo somente a partir do que lhe informa a voz quatro. Duras (1973a, p. 103) afirma que “La différence entre le voix 3 et 4, entre l’oubli, ici, et la mémoire, là, relève d’une même cause: cette fascination dite plus haut qu’exerce l’histoire sur ces deux voix. La voix 3 a rejeté cette fascination. La voix 4 l’a toléré”<sup>16</sup>. As vozes aparecem, portanto, em um plano distinto do plano das imagens, como uma narrativa outra que se sobrepõe à do primeiro plano. Embora em planos diferentes, as narrativas se interligam. Mas, vejamos que, para as vozes três e quatro o esquecimento e memória são tratados como posições diferentes diante do que se coloca, ao mesmo tempo, para ambas:

VOIX 4

Leur table est prête. La nourriture ici est excellente.

Michael Richardson disait que lorsqu’on avait connu le *Prince of Wales*, on le regrettait, où qu’on aille par la suite, dans le monde. *Silence*.

VOIX 3

Je ne sais plus très bien... Elle ne va pas à la résidence de France?

VOIX 4

Elle ne faisait qu’y dormir.

Elle dînait au *Prince of Wales* quand elle allait aux îles. (*Hésitation*)

Elle avait demandé que les domestiques de la résidence de France soient ramenés à Calcutá<sup>17</sup>. (DURAS [1973a], 1991, p. 129)

<sup>16</sup> A diferença entre as vozes 3 e 4, entre o esquecimento, nessa, e a memória, naquela, remontam a uma mesma causa: essa fascinação exagerada que a história exerce sobre essas vozes. A voz 3 rejeita essa fascinação. A voz 4 a tolera. (Tradução nossa)

<sup>17</sup> Voz 4: A mesa deles está posta. A refeição aqui é excelente. Michael Ricardson dizia que, assim que conheceram o *Prince of Wales*, passaram a desaproveitar qualquer outro lugar que fossem no mundo. / Voz 3: Eu já não sei muito bem... Ela não vai a sua casa na França? Voz 4: Ela não faz outra coisa a não ser dormir. Ela jantava no *Prince of Wales* quando ia às ilhas. (Hesitação.) Ela pediu que os empregados domésticos da sua casa na França fossem levados para Calcutá. (Tradução nossa)

Vimos, então, que desde *O vice-cônsul* há uma tendência em entrecruzar as vozes narrativas. Se todas as demais personagens femininas derivam de *Lol V. Stein* como Duras afirma, podemos dizer que, quanto à estrutura narrativa, *O vice-cônsul* é a narrativa que rege as demais narrativas desse ciclo, na medida em que abre a possibilidade não só de entrecruzamentos narrativos, mas de superposições narrativas, como acontece em *La femme du Gange* e em *India Song*.

Há em comum às obras analisadas neste capítulo, a duplicação do narrador, em cada uma, a seu modo. Jacques Hold narra a história a partir do que inventa e a partir do irreal, do que lhe foi narrado por Tatiana Karl; Peter Morgan está em *O vice-cônsul* enquanto aquele que sabe sobre a mendiga do Ganges, enquanto aquele que narra a história dela; e, por fim, essas vozes exteriores, em *India Song*, recorrem a outras tantas narrativas de Duras: narram o encontro de Anne-Marie Stretter e Michael Richardson no baile em T. Beach; conversam sobre a mendiga do Ganges, como se trouxessem-nos as lembranças de memórias esquecidas dos romances de Duras.

Esse recurso narrativo não deixa de ser interessante, pois coloca em relação vozes não subjetivadas, embora sejam sexualizadas, pois dividem-se em vozes femininas e masculinas. São vozes que concorrem com o enredo principal, como se houvesse algo que ultrapassasse a narrativa, que viesse se apor a ela, como uma bruma, como um véu que encobre a narrativa principal e dá a ver reminiscências. São duas histórias que deslizam em dois planos distintos e, ao mesmo tempo, concorrentes. Essas vozes que atravessam a história principal e se inserem nela, à revelia dela, fora de seu referente, essas vozes têm relação com um esquecimento de si. Algo vem de um além, marca a presença, sem que, necessariamente, esteja inserido na história, no contexto. Essas vozes falam, mostram-se, entrecruzam a narrativa, ficam à parte e, ao mesmo tempo inserem-se nela; aqui não se trata propriamente de estar ou não estar na narrativa, mas de mostrarem à parte, como um não-realizado. Essas vozes são como uma representação possível da cadeia significativa, que abre buracos no discurso da enunciação, a partir do que está recalcado.

Ao analisar alguns aspectos da construção narrativa dos romances e da peça de teatro, vimos que as vozes narrativas operam, em cada um dos escritos a seu modo, mas igualmente, em desdobramentos. Há sempre a



necessidade de se forjar uma narrativa que escapa ao narrador. Lol escapa a Jacques Hold a cada momento. Ele a segue, mas ela escapa: “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 minha história de Lol V. Stein.” (DURAS [1964], 1986, p. 8). Vemos, neste excerto, o recurso de que se vale Jacques Hold, para narrar a história de Lol. É necessário que essa história seja forjada com lembranças imprecisas e com o que é o não-sabido e não-vivido pelo narrador:

[...] vou procurá-la, junto-me a ela onde penso dever fazê-lo, no momento em que ela parece começar a movimentar-se para vir ao meu encontro, no momento exato em que duas mulheres, chegadas por último, transpõem a porta do salão do Cassino Municipal de T. Beach. (DURAS [1964], 1986, p. 9)

É preciso que Jacques Hold “junte-se a Lol”, porque é nesse momento do baile do Cassino de T. Beach que, segundo Jacques Hold, “ela começa a movimentar-se para vir ao meu encontro”. Esse acontecimento forjado por Jacques Hold é a única possibilidade que ele tem de apreender algo da história de Lol V. Stein. A história de Lol lhe escapa, assim como Lol sempre escapara em sua infância: “Tatiana diz também que Lol V. Stein era bonita, que no colégio a disputavam, embora escapasse das mãos como água, porque o pouco que dela se conseguia reter compensava o esforço.” (DURAS [1964], 1986, p. 8).

Peter Morgan, por sua vez, ao narrar sobre a mendiga do Ganges, traz uma “iluminação profana”<sup>18</sup> sobre a sua suposta travessia pela Planície dos

---

<sup>18</sup> A crítica literária, enquanto gênero literário, constitui, segundo Agamben (2007, p.09) “a investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender”. De saída, em um pensamento que, a princípio ressoa hermético, Agamben, mais do que situar a crítica literária, situa seus limites. Se uma crítica tem objetivo de mostrar resultados, demonstrar teses, como afirma Agamben (2007), ela esbarra nos limites de seu próprio intento. Esse ponto de partida é essencial, diria crucial, para as ciências, em especial para as ciências humanas, que visam, em última instância, a uma apreensão total do objeto. Agamben é bastante sensível a esse problema em se tratando da crítica. Enquanto a literatura, em seu caráter artístico, trabalha nos interstícios da falta, seja na poesia ou no romance, pois não tem o compromisso de revelar a verdade ou de dizer tudo, a crítica pode pretender “iluminar” aquilo que, na obra literária, fica à deriva. A essa intencionalidade, Agamben (2007, p. 11) chama de “iluminação profana”, pois a crítica, segundo o autor, “não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade”. Na visão de Agamben, portanto, a crítica tem por objetivo fazer valer, na obra, os seus interstícios, em manter a sua inacessibilidade, coroando a falta que nela se instala como o húmus da leitura. (FURTADO, 2011, p. 6)

Pássaros. Os pontos de contato que surgem entre a mendiga do Ganges e Anne-Marie Stretter advêm da comparação possível entre as histórias que se colocam em dois planos narrativos: a de Peter Morgan e a do narrador de *O vice-cônsul*. Há também, nesse romance, um desdobramento narrativo que faz com que as figuras da mendiga do Ganges e Anne-Marie Stretter apresentem-se em espelhamento: elas são estrangeiras, elas perambulam por Calcutá deserta, elas se entregam a muitos amantes, são as prostitutas de Calcutá. Elas são corroídas por uma dor e fascinam aqueles que as veem em Calcutá.

E, por fim, as vozes narrativas de *India song* indicam a duplicidade de planos e o esquecimento presente na história lembrada. A construção rítmica, imprecisa e o entrecruzamento das vozes narrativas corroboram para que as figuras de exílio assim se configurem. Trata-se da estrutura narrativa corroborando com a construção da *diegese* e das figuras de exílio.

### **2.3 Lol V. Stein: aquela que nunca estava presente**

Vamos partir de Lol V. Stein, já que Duras nos diz que é dela que decorrem todas as mulheres dos seus livros no que diz respeito a um esquecimento delas mesmas. Podemos dizer que o “esquecimento de si” é correlativo ao exílio de si? Temos que o esquecimento sempre se refere ao esquecimento de alguma coisa. O esquecimento mítico trazido pelo Lethe ou o esquecimento dos nomes próprios, que Freud formula a partir do esquecimento do nome Signorelli ou mesmo do esquecimento dos sonhos, em cada um desses casos, o esquecimento refere-se à impossibilidade de lembrar-se de alguma coisa, mais precisamente da impossibilidade de trazer à memória algo do passado. Em Freud, as reminiscências são causa de um padecimento. Temos, aqui um ponto de contato: Lol não sofre e esquece-se de si mesma. Esse movimento da personagem – esquecer-se de si – tem relação com a impossibilidade de sofrer e de não estar presente. Essa característica que marca Lol V. Stein: “ela nunca estava presente”, marcará também as demais personagens analisadas neste capítulo.

Embora a cena do baile do Cassino de T. Beach, cena central do romance a partir da qual a narrativa se articula e se desenvolve seja tomada

como decisiva para a doença de Lol, sua amiga de infância, Tatiana Karl, afirma que essa doença já estava presente desde antes em Lol e que “já faltava algo a Lol para estar – ela diz: presente” (Duras [1964], 1986, p. 8). Esse “não estar presente” é associado à “indiferença”, “nunca parecia sofrer ou estar magoada”, como se “uma parte dela estivesse sempre desligada”.

Anne-Marie Stretter, por sua vez, também está sempre presente nas cenas de *O vice-cônsul ou de Índia song*, mas é como se não estivesse lá, mostra-se constantemente em uma presença ausente, como nessas passagens:

Des larmes sur le visage de la femme.  
Les traits restent immutables.  
Elle pleure. Sans souffrance.  
État de pleurs.  
Les voix parlent de la chaleur, les voix parlent du désir – comme sorties du corps en pleurs<sup>19</sup>. (DURAS [1973a], 1991, p. 33)

Michael Richard se desvira e a chama docemente:  
– Anne-Marie.  
Ela tem um sobressalto.  
– Ah, eu estava meio dormindo.  
Acrescenta:  
– Você estava aí...  
O rosto de Michael Richard exprime sofrimento.  
– Vem – diz ele.  
Ela vai até ele como depois de uma ausência real e se aninha em seus braços. Ah, você estava aí. É em Veneza que a ouvem de repente, de longe, de muito longe, ela caminha por uma rua, não é vista, apenas ouvida, (DURAS, [1965], 1982, P. 159)

Quando Anne-Marie Stretter chora em *O vice-cônsul*, é Charles Rosset que observa: “(...) no exílio do olhar da embaixatriz, desde o começo da noite, havia lágrimas que esperavam a manhã”. As lágrimas, nesse caso, estão associadas a um exílio do olhar. Aqui temos mais uma pista, que se encadeia em exílio de si / esquecimento de si / exílio do olhar. O esquecimento de si,

---

<sup>19</sup> As lágrimas sobre o rosto da mulher. / Os seus traços continuam imutáveis. / Ela chora. Sem sofrimento. / Estado de pranto. / As vozes falam do calor, As vozes falam do desejo – como saídas do corpo em pranto. (Tradução nossa)

portanto, faz relação com o exílio do olhar que, em Anne-Marie Stretter, se liga às “lágrimas que esperavam a manhã”.

Assim como em Lol V. Stein, não há sofrimento em Anne-Marie Stretter; ela se reveste, assim como Lol, de um enigma: “que será que dissimula esta sombra que acompanha a luz na qual sempre aparece Anne-Marie Stretter?” (DURAS [1964], 1986, p. 86). Há algo que não se dá a ver, que permanece na penumbra, na sombra. Há sempre algo que escapa, que é enigma e que apenas se mostra assim, como o é.

Há um traço recorrente nas narrativas de Duras que concerne à temporalidade e espacialidade dos acontecimentos e que se liga a esse não estar presente que vimos tanto em Lol V. Stein como em Anne-Marie Stretter: embora a cena do baile desencadeie a crise em Lol, não é a cena do baile, em si, que a funda, ela revela o que já estava desde sempre lá; paradoxalmente, só se sabe que isso estava desde sempre lá, porque essa cena o funda. É a cena que favorece o enodamento de algo que já estava desde sempre lá; mas, o que lá estava não é algo que subjaz e que o acontecimento faz eclodir. Não, o acontecimento é o que inaugura a possibilidade de que aquilo já estivesse lá. Quanto a esse algo que já estaria lá, vale lembrar a observação de (ALENCAR, 2012), em que ela associa ao lugar de onde vem Lol V. Stein, a cidade imaginária de S. Tahla, à homofonia com “Est-ce? T’as là” (O quê? você está lá?). O que nos é dito é que Lol nunca estava lá, nunca estava presente. Por outro lado, não podemos ignorar que essa estranha temporalidade nos remete ao futuro anterior, ou melhor, futuro do pretérito, que Lacan indica como tempo do inconsciente. Isso que já está lá mas, que só é possível saber depois, tem relação com o que Freud nomeia *Nachträglichkeit* e Lacan *après-coup*, traduzindo pelo tempo do “só-depois” ou “a posteriori”. O inconsciente não é apreensível por si. É a partir do discurso, mais precisamente do tropeço no discurso que uma cadeia significativa toma prevalência e o sujeito do inconsciente aparece intervalar, entre dois significantes. Esse sujeito não prescinde de uma essência, mas de uma ausência, que só é possível de ser positivada por uma efêmera notícia de passagem pelo discurso. Esse sujeito, que só aparece na estrutura, des-substancializado, esse sujeito evoca o inconsciente.

Embora o narrador duvide de que a doença de Lol já estivesse lá: “Não acredito mais em nada do que diz Tatiana, não estou convencido de nada” (Duras, 1986, p. 9), ele diz que vai narrar uma história que é a mescla da história “irreal” que lhe é contada por Tatiana Karl e a que ele, Jacques Hold, “inventa” sobre o baile do Cassino de T. Beach. O que passa a ser interessante é que a narrativa nos é enunciada como algo que surge da junção do “irreal” e do “inventado”. Para o narrador, nada surge a partir do real. A ficção é feita dessa junção de dois impossíveis, ao que Lacan (2003b, p. 205) denomina poeticamente de “taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível”.

Jacques Hold, o narrador, mostra-se totalmente arrebatado por Lol e, como seu nome inglês sugere, “prende-se” a ela, embora não saiba “tudo sobre o que o prende a ela” Lacan (2003b, p. 198). É pois com a convicção de que a “esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida” (Duras [1964], 1986, p. 9) deve-se à cena do Baile do Cassino Municipal de T. Beach, que Jacques Hold narra a cena que ele não presenciou, mas é ela que torna possível o encontro do narrador com Lol. É essa cena do baile que abre um lugar para Jacques Hold na vida de Lol: “(...) vou procurá-la, junto-me a ela onde penso dever fazê-lo, no momento em que ela parece começar a movimentar-se para vir ao meu encontro(...)” (Duras [1964], 1986, p. 9). O lugar da “esmagadora” atualidade de Lol na vida do narrador foi engendrado, segundo ele, há 19 anos, mesmo quando ela ainda não existia para ele. Essa temporalidade, que é criada na narrativa, sempre corrobora para que pensemos em uma sobredeterminação. Mesmo para o acaso, há uma contagem que se engendra antes, e que só se sabe em um depois, isto é, só pode ser lida retroativamente.

A cena do baile, segundo Chalonge (2005), é a cena primordial em que o futuro de Lol (junto ao narrador) se produz aos olhos de Jacques Hold. Durante todo o baile, Lol assiste ao arrebatamento sem reagir. Esse olhar que arrebatava Lol, ele circula entre todos que se encontram presentes na cena; Anne-Marie Stretter captura o olhar dos outros, medida em que tem um “não-olhar”: “o olhar, nela – de perto compreendia-se que esse defeito provinha de uma descoloração quase dolorosa da pupila -, se alojava em toda a superfície dos olhos, era difícil captá-lo. Era ruiva, cheia de sardas, Eva marinha que a luz devia enfear.” (DURAS [1964], 1986, p. 11). Chalonge (2005, p. 134) acrescenta que:

Il reste toutefois en la personne du narrateur Jacques Hold quelqu'un de foncièrement exclu de ces échanges visuels. Néanmoins, par sa déclaration liminaire, le narrateur place la scène sous sa responsabilité, mais pas encore en son nom à ce stade du récit, et la développe sans renoncer à toute forme de contrôle: s'il abandonne le *je*, la temporalité de la scène nous montre qu'il ne renonce pas à toute présence énonciative. Quel est donc *le point de vue* de celui qui, privé de vision directe, fait dépendre de cette scène la source vive de son histoire avec Lol V. Stein?<sup>20</sup> (CHALAONGE, 2005, P. 134-135)

Jacques Hold usa um artifício narrativo a partir do que ele nomeou de junção do “irreal” e do “inventado” para contar a história que levaria Lol V. Stein para a vida do narrador. Lol, como já vimos, “nunca estava presente”. Ela não pode dar seu ponto de vista à cena, não pode focalizá-la porque os seus sentimentos não são revelados, ela está sempre em uma indiferença. Talvez seja por isso mesmo que, como vimos, contrariando o desejo de Blanchot, Duras não pudesse estar diretamente na cena com Lol. Jacques Hold forja a história de Lol, a história da qual ela está presente na condição de exilada. E essa é a única possibilidade de Lol estar.

Chalonge (2005) chama a atenção para o fato de que o narrador, Jacques Hold, usa o artifício narrativo que mescla o que se denomina “ocularização” e “focalização” para dar à personagem a sua visão da cena. A “ocularização interna” mostra o que Lol vê na cena, mas a “focalização externa” emprega o saber do narrador, o seu ponto de vista e é com a mescla desses dois níveis que é possível a construção dessa história, que mescla o olhar ao saber:

Ainsi, quand il est dit que la jeune fille qui “*les avait regardés [...] parut les aimer*”, ou que “*cette vision et cette certitude [du changement opéré en son fiancé] ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance*”, il y a là des indications dont la tonalité modale respecte l'écart entre ocularisation et focalisation; entre le voir affiché par le personnage (*ocularisation interne*) et le savoir contenu d'un narrateur

<sup>20</sup> Resta, entretanto, na pessoa do narrador Jacques Hold, alguém fundamentalmente excluído dessas trocas visuais. Todavia, por sua declaração preliminar, o narrador coloca a cena sob sua responsabilidade, mas não ainda em seu nome nesse estágio da narrativa, e a desenvolve sem renunciar a toda forma de controle: se ele abandona o *eu*, a temporalidade da cena nos mostra que ele não renuncia a toda presença enunciativa. Qual é então o *ponto de vista* desse que, privado de visão direta, faz, todavia, dessa cena a fonte viva de *sua* história com Lol V. Stein? (Tradução nossa)

qui réserve ouvertement son point de vue (*focalisation externe*).<sup>21</sup>  
(CAHALONGE, 2005, p. 135)

Para Chalonge (2005), o *paraître* (parecer) não é da ordem de uma aparência nem é do registro de uma indecisão ou de uma reserva, mas acrescenta uma intercalação, mesclando o que seria o discurso do narrador ao da personagem. Outro aspecto notado por Chalonge (2005) é que qualquer observação feita a partir do olhar de Lol é relatada pelo narrador como uma realidade incontestável; o verbo no infinitivo é colocado em relação direta com o sujeito que o percebe, como se o seu relato fosse incontestável: “Lol, frappé d’immobilité, avait regardé s’avancer [...] cette grâce abandonnée, ploiante, d’oiseau mort” ou “le regardait, le regardait changer”<sup>22</sup>. (CHALONGE, 2005, p. 136) Os acontecimentos vistos pelo sujeito que os percebe não são colocados em jogo através da modalidade perceptiva. Não conta, para a narrativa, o que é visto, no que se acredita ou no que se conhece do que é visto. A percepção reside na modalização – não da coisa vista – mas do olhar: “Lol les avait regardés”. O olhar, em si, carrega uma verdade incontestável, a ponto de ser ele a verdade.

A cena do baile de T. Beach, na narrativa de Jacques Hold, mostra Michael Richardson, noivo de Lol V. Stein, arrebatado por Anne-Marie Stretter. Esse arrebatamento de Michael Richardson por Anne-Marie Stretter é narrado pari passo, desde que ela, uma mulher mais velha, adentra o salão com a filha. Ele as observara na praia pela manhã. Já teria sido ele arrebatado pelo olhar?

A descrição de Tatiana Karl sobre Anne-Marie Stretter era a de que ela “Havia coberto aquela magreza (...) com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim feita e vestida (...)” (Duras [1964], 1986, p. 10). A essa visão arrebatadora de Anne-

---

<sup>21</sup> Assim, quando se diz que a jovem que “os havia visto [...] parecia amá-los”, ou que “essa visão e essa certeza [da mudança operada em seu noivo] *não pareciam* se acompanhar de um sofrimento em Lol”, há indicações de que a tonalidade modal considera uma distância entre a ocularização e a focalização; entre o ver, visualizado pela personagem (*ocularização interna*) e a significação do saber de um narrador que declara abertamente o seu ponto de vista (*focalização externa*).

<sup>22</sup> “Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar [...] aquela graça abandonada, encurvada, de pássaro morto.” (DURAS [1964, 1986, p. 10) ou “o olhava, o olhava mudar” (tradução nossa).

Marie Stretter, Michael Richardson começa a mudar e essa mudança dá a Lol a certeza de que a “A nova história de Michael Richardson já começava a ser forjada. Essa visão e essa certeza não pareceram acompanhar-se de sofrimento em Lol” (Duras [1964], 1986, p. 11-12). Vemos que não há sofrimento em Lol, assim como “ela nunca parecia estar magoada” quando era criança. Lol não sofre. Permanece sempre atrás das plantas verdes, no fundo do salão, junto a Tatiana Karl.

Vemos ainda, segundo Chalonge (2005) que Jacques Hold entra na história de Lol, se junta a ela quando, na narrativa e enquanto narrador, ele se coloca na cena do baile como um terceiro:

Quand il s'agit de Lol, de celle que va bouleverser sa vie, - et c'est sans doute là la complexité de la condition de narrateur impliqué comme acteur par son récit – rapporter, questionner, douter... ne suffisent plus à Jacques Hold. [...] c'est par l'intermédiaire de la position de Lol V. Stein dans la salle de bal ce soir-là que son intrusion nous est révélée. À l'arrivée des “nouvelles venues”, Michael Richardson a entraîné Lol *vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle*”; après la dernière danse avec son fiancé, “Lol était retournée *derrière le bar et les plantes vertes*, Tatiana avec elle”. [...] Quoique le site n'ait pas d'orientation intrinsèque (frontale ou latérale), on comprend que la jeune femme fait *face* au bar. Autrement, elle ne serait pas en mesure d'observer les danseurs. La préposition ‘*derrière*’ renvoie alors à l'existence de un tiers figure dans la scène: *derrière le bar*. [...]

C'est donc par une mention locative – et non dans l'expression d'un regard déclaré, pose sur elle par tel ou tel membre de l'assistance – que Lol est elle aussi, en ce lieu, constituée en *objet vu*, en “centre des regards” pour reprendre l'expression de Lacan. Cette observation imprécise, sous-tendue, n'est pas l'exclusive du narrateur, ici encore anonyme, mais elle le comprend certainement. C'est ailleurs de cette manière, et de cette manière seulement, que Jacques Hold trouve place dans la scène du ravissement<sup>23</sup>. (CHALONGE, 2005, p. 136-137)

<sup>23</sup> Quando se trata de Lol, daquela que vai mudar a vida - esta é, sem dúvida, a complexidade da condição do narrador implicado como personagem da sua narrativa - relatar, perguntar, duvidar... já não satisfaz mais Jacques Hold. [...] é por intermédio da posição de Lol V. Stein no salão de baile, naquela noite, que a sua intrusão nos é revelada. À entrada das “ recém-chegadas”, Michael Richardson levou Lol em direção ao bar e às plantas verdes do fundo do salão. Embora o bar não tenha uma orientação intrínseca (frontal ou lateral), entende-se que a jovem está virada para o bar. Caso contrário, ela não seria capaz de observar os dançarinos. A preposição “por trás”, em seguida, refere-se à existência de um terceiro na cena: por trás do bar. [...]

É, então, por uma menção locativa – e não na expressão de um olhar declarado, posto sobre ela por esse ou aquele membro da assistência – que Lol é ela também, nesse lugar, constituída em um *objeto visto*, “centro dos olhares” para retomar a expressão de Lacan. Esta observação imprecisa, subentendida não é exclusiva do narrador, aqui anônimo, mas ela o compreende certamente. É alhures dessa maneira, e dessa maneira somente, que Jacques Hold encontra lugar na cena do arrebatamento. (Tradução nossa)



Em entrevista a Pierre Dumayet ([1964], 1999) Marguerite Duras afirma que a personagem Lol. V. Stein nasceu de um encontro que a autora teve em um baile de natal em um manicômio nos arredores de Paris com uma paciente que parecia um autômato; sua aparência, diferentemente dos demais pacientes, era bela e intacta, sem marcas e, esse “sem marcas”, chama a atenção: alguém que não é marcada, que tem uma aparência intacta, é aquela que não recebeu inscrições simbólicas.

Duras, ainda nessa mesma entrevista, fala sobre o encontro das personagens Michael Richardson e Anne-Marie Stretter no baile em T. Beach e do olhar fulminante que eles trocam entre si:

**Marguerite Duras:** (...) Lol a assisté à cet amour... naissant. Elle a vu complètement la chose. Elle a assisté à la chose aussi complètement qu'il est possible. Jusqu'à se perdre de vue elle-même.

**Pierre Dumayet:** ...

**Marguerite Duras:** Elle a oublié que c'est 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 eviction, cet anéantissement de Lol.

C'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'apprendre d'une autre, et en être émerveillée, qu'elle en a été marquée pour la vie<sup>24</sup>.

(DURAS, [1964], 1999 p. 13)

Nas palavras de Duras, Lol é marcada por esse “se perder dela mesma” que podemos inferir como um “esquecimento de si”, o que aponta para o “exílio de si”. Esse arrebatamento entre o casal formado por Anne-Marie Stretter e Michael Richardson arrebatava Lol. Lacan (2003b, p. 199) joga com a homofonia possível em francês para *je me dois* (eu me dois) e *j'aime deux* (eu amo dois), o que nos dá os desdobramentos de “eu me doo” (*dor, douloir*) e o amor ao casal, o que reforça esse “se perder de si” no casal e afirma: “Mas, justamente ela não pode dizer que está sofrendo”. Qual a relação, então, que há entre esse “se perder de si”, “esquecer-se de si”, “estar exilada de si” e a impossibilidade de dizer que está sofrendo? O esquecer-se de si remete, portanto, a uma perda; uma perda que se volta para o sujeito. No luto, nos diz

---

<sup>24</sup> Lol foi testemunha do nascimento de um amor. Viu todo o desenrolar. Presenciou o que se sucedeu, ao ponto de se perder dela mesma. Esqueceu-se de que era ela que não queriam. Ela está a favor desse novo amor. Isso se passou no baile. E foi tão maravilhosa essa “desposseção”, essa destruição de Lol. É admirável ver como seu próprio amor se enamora de uma outra. Ela ficou tão maravilhada que a marcou pelo resto da vida. (Tradução nossa)

Freud ([1915], 1989d), a perda que sofremos não é a de perder um ente querido, mas não poder mais ocupar esse lugar de objeto para o outro; o que se perde é o que se era no desejo do outro; é isso o que traz o sofrimento. Vemos aqui, entretanto, que Lol não sofre.

Lol é desinvestida e, ao mesmo tempo, esse olhar que lhe era dirigido por Michael Richardson, é dirigido a uma outra. Mas, nesse desinvestimento, o que fica por cima é esse lugar que Lol assume, o lugar do olhar como objeto perdido: para ela, convergem todos os olhares. Se Lol é arrebatada pelo casal, o lugar que ela assume, nessa contrapartida, é o de ser olhada, na medida em que todos os olhares convergem para ela.

Lacan (2003b, p. 201) diz que ao ser desinvestido no amor, “a imagem de si que o outro reveste você e que a veste” deixa o sujeito, assim como Lol, com a sua “nudez por cima”, a lhe dar seu brilho”. A essa “vacuidade” corresponde o lugar de “centro dos olhares”. Lacan ainda chama a atenção de que “o centro não é a mesma coisa em todas as superfícies. Único num plano, por toda parte numa esfera, numa superfície mais complexa ele pode dar um nó esquisito. Esse é o nosso”. A partir dessa observação, Lacan diz que se trata de um “envoltório que já não tem dentro nem fora”. Lol faz, do olhar do outro, o seu olhar. O que ela reivindicará, segundo Lacan, a cada passante, é o olhar. Mas, esse olhar que Lol reivindica é o olhar que é dirigido a Anne-Marie Stretter, a “mulher do acontecimento”, “a mulher do não-olhar”. Lacan (2003, p. 202) afirma que “O lugar onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado de objeto puro [...]: ‘Nua, nua sob seus cabelos negros’”. São essas palavras que engendram a passagem da “beleza de Tatiana à função de mancha intolerável pertinente a esse objeto”. Essa função de mancha é incompatível, segundo Lacan (2003b), com a imagem narcísica com a qual os amantes se revestem:

Desaparecem um instante bastante longo do quadro da janela.  
Tatiana volta mais uma vez só, com a cabeleira novamente solta. Vai então em direção à janela, com um cigarro na boca e se debruça nela.  
Vejo Lol: não se mexe. Ela sabe que, se não se estiver avistado a sua presença no campo, ninguém será capaz de descobri-la. Tatiana Karl não vê a mancha escura no campo de centeio. (DURAS [1964], 1986, p. 48)

Veremos que tanto na mendiga do Ganges, como no vice-cônsul e, sobretudo em Anne-Marie Stretter, assim como em Lol, há um alheamento ao sofrimento. A lágrima escorre em Anne-Marie Stretter e ela dorme, o vice-cônsul atira na lepra e grita, a mendiga do Ganges mostra a sua cara de horror e gargalha, Lol é arrebatada; assim, através desses atos, os personagens encarnam um sofrimento que não há. Nesse sentido, esses personagens presentificam o exílio de si nessa falta. Sem imagem, sem revestimento narcísico. Mas ao se despossuírem, capturam, em sua nudez, o outro enquanto a possibilidade de (re)cobrir-lhe a falta.

Há um ponto no romance *O arrebatamento de Lol V. Stein* para o qual Lacan chama a atenção, sobre a cena do baile do Cassino de T. Beach:

Pensaríamos, seguindo algum clichê, que ela repete o acontecimento. Mas, olhemos mais de perto.  
É de arregalar os olhos que ele é reconhecível na espreita, à qual doravante Lol voltará muitas vezes, de um casal de amantes no qual reencontrou, como por acaso, uma amiga que lhe fora íntima antes do drama e que a ele assistira em sua hora exata: Tatiana.  
Não é o acontecimento, mas um nó que se reata aí. E o que é atado por esse nó é propriamente o que arrebatava – porém, mais uma vez, a quem? (LACAN, 2003b, p. 199)

Se não é a cena que se repete; não é o acontecimento em si que se repete, mas “há um nó que se reata aí”, e arrebatava, de que nó se trata? A partir desse ponto, talvez possamos avançar na direção que nos indica Lacan. A cena constrói uma cifra, um nó, ela prende (e por que não, Hold?) algo da ordem de um sentido. Mais do que uma construção, trata-se de um arrebatamento, algo da ordem do *ravissement*, do rapto.

Duras afirma, conforme destacado anteriormente, na entrevista a Dumayet, que essa perda de si, isso foi maravilhoso para Lol, ela pode ver o seu amor se tomar de uma outra. E Duras (1999, p. 15) afirma que Lol não sofre de amor, ela está inserida no casal. O que se repete, portanto, durante todo o romance é esse nó em que ela se enlaça ao casal. Não há sofrimento, mas arrebatamento. Nos passeios de Lol, seja por U. Bridge, seja por S. Tahla: “Pensamentos nascentes e renascentes, cotidianos, sempre os mesmos, que vêm em enxurradas, ganham vida e respiram em um universo disponível de confins vazios [...]” (DURAS [1964], 1986, p. 33); Lol passeava apenas para pensar no baile do Cassino de T. Beach:

A luz das tardes desse verão, Lol não a vê. Penetra na luz artificial, prestigiosa, do baile de T. Beach. E nesse recinto amplamente aberto apenas para seu olhar, recomeça o passado, ordena-o, sua verdadeira casa, arruma-a. (DURAS [1964], 1986, p. 33)

[...] dos múltiplos aspectos do baile de T. Beach, é o fim que retém Lol. É o instante preciso de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade espantosa e a separa do casal que formavam Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, sempre. Lol progride todos os dias na reconstituição desse instante.” [...]

O que reconstrói é o fim do mudo. Ela se vê, e aí está seu pensamento verdadeiro, no mesmo lugar, nesse fim, sempre no centro de uma triangulação em que a aurora e eles dois são os termos eternos: ela acaba de perceber essa aurora enquanto eles ainda não a notaram. Ela sabe, eles ainda não. Falta-lhe o poder de impedir que saibam. E aquilo recomeça. (DURAS [1964], 1986, p. 34)

Jacques Hold debate-se, pergunta-se o que deveria ser tentado naquele momento que não foi; Lol aparece “dilacerada”, “sem voz para pedir ajuda”, sem argumento”. Jacques Hold, “para aplanar o terreno, escavá-lo, abrir sepulturas onde Lol se finge de morta [...]” (DURAS, [1964], 1986, p. 27), inventa os elos necessários que lhe faltam em sua história. Nesse momento, o narrador nos oferece o seu saber para construir, a seu modo, duas suposições: o que é a repetição da cena do baile de T. Beach para Lol e o que faltou a ela, naquele momento, que engendra essa repetição.

O que Lol repete, segundo Jacques Hold, ela não tem a mínima ideia, pois “Lol não vai longe no desconhecido sobre o qual se abre aquele instante. Não dispõe nem mesmo de uma lembrança imaginária, não tem ideia alguma desse desconhecido.” (DURAS [1964], 1986, p. 34-35). Embora Lol não possa se dar conta dessa repetição, ela sabe, segundo Jacques Hold, que naquele momento lhe faltou uma palavra:

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. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. [...]. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto na praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? [...] 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 linguagem, desafiando-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora do 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. (DURAS [1964], 1986, p. 35)

Isso que arrebatava Lol, torna necessário a ela “fazer dele esse navio de luz no qual toda tarde Lol embarca, mas que permanece lá, nesse porto impossível preso às amarras para sempre e pronto para deixar, com seus três passageiros [...]” (DURAS [1964], 1986, p. 35). Lol acredita, segundo Jacques Hold, que haveria uma palavra que teria eternizado aquele momento do baile. Mas, não há memória do baile. Não há memória do acontecido. Há memória do que teria sido:

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 em 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. (DURAS [1964], 1986, p. 36)

Lol faz com que esse nó atado no baile se repita. Jacques Hold constrói considerações acerca da fantasia de Lol, sempre empregando o futuro do pretérito, tempo próprio do inconsciente: “Lol teria sido substituída por ela [Anne-Marie Stretter]<sup>25</sup> junto ao homem de T. Beach. [...] a medida em que o corpo da mulher aparece a esse homem, o seu apaga-se, apaga-se, volúpia do mundo” (DURAS [1964], 1986, p. 36). É a cena em que Lol teria sido, no lugar de Anne-Marie Stretter, despida por Michael Richardson, que ela teria sido. Lol precisa desse suporte fantasístico para se enquadrar nessa fantasia. Há um “esburacamento” em Lol, cuja história despedaça-se, essa história entretanto, só pode ser escrita porque Jacques Hold busca elementos para sua composição, enquanto Lol só pode vivê-la nessa montagem fantasmática que é engendrada quando se deita no campo de centeio e se dá a ver a Jacques Hold.

Há, em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, a prevalência do olhar e é justamente esse o ponto em torno do qual gravitam os personagens. Os significantes arrebatado/ser arrebatado articulam-se com o tema do olhar. Esse arrebatamento passa, inexoravelmente, pelo olhar e, o olhar é, ao mesmo tempo, o que inclui e o que exila. Aquele que olha ou é olhado circunscreve uma posição no tempo e no espaço que comporta uma perda.

---

<sup>25</sup> Inserção nossa.

## 2.4 O olhar do o esquecimento, o exílio e o duplo

As articulações caminharam para uma relação entre as figuras de exílio e o olhar. Vamos partir, então, de um pressuposto, segundo Chalonge (2005, p. 128), de que a “l’instrumentation preceptive du sujet, principe et moyan de la dimension spectaculaire, correspond chez Marguerite Duras à l’ouverture d’une scène<sup>26</sup>, bien plus qu’elle ne guide l’apparition d’une *description*”<sup>27</sup>. Isso é importante porque a construção narrativa parte, então, em Duras, de uma cena. Como vimos, a história de Lol V. Stein, forjada por Jacques Hold, começa com a narração da cena do baile do Cassino de T. Beach e, como vimos, Lacan (2003) afirma que toda a história do romance não passa da rememoração dessa cena. Importante marcar que a cena tem relação com olhar e com o esquecimento do olhar, como veremos adiante.

Quanto à questão do olhar, Chalonge (2005) chama a atenção para o fato de que, na construção da primeira cena de *O arrebatamento de Lol V. Stein*, ele se alterna à voz:

C’est à la scène première du *Ravissement* que nous allons confier la complexité de reconstitutions où le regard n’a pas la voix, et la voix est privée du regard. Cette dissociation des attitudes perceptives et narratives, du *voir* et du *savoir*, met en jeu des variations où il s’agit de déterminer comment le *regard dans la scène* forme tout de même l’espace représenté<sup>28</sup>. (CHALONGE, 2005, p. 133)

Como vimos anteriormente, Jacques Hold usa artifícios narrativos para construir a cena narrativa em que o olhar de Lol se liga ao saber de Jacques Hold para construção a representação do espaço.

<sup>26</sup> *Scène*: vale lembrar o que Chalonge afirma em nota de rodapé sobre *scène*, *scénario*: “Dans le contexte freudien, avant d’être une variable de l’histoire individuelle du sujet, la scène est donné de structure, un fantasme originaire (tels la scène primitive, les scénarios de séduction, de castration, du retour au sein maternel)”; v. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, origines du fantasme* (1964), Hachette, 1985, ch. “Ur”, p. 45-53. “No contexto freudiano, antes de ser uma variável da história individual do sujeito, a cena é um dado da estrutura, um fantasma originário (tais como a cena primitiva, os argumentos da sedução, da castração, do retorno ao seio da mãe). (Tradução nossa)

<sup>27</sup> No original: A instrumentação perceptiva do sujeito, princípio e meio da dimensão especular, corresponde em Marguerite Duras à abertura de uma cena, além disso, ela não determina o aparecimento de uma descrição. (Tradução nossa)

<sup>28</sup> É à primeira cena do *Arrebatamento* que confiaremos a complexidade de reconstituições em que o olhar não tem voz, e a voz está privada do olhar. Essa dissociação de atitudes perceptivas e narrativas, do ver e do saber, colocam em jogo as variações que tratam de determinar como o olhar na cena forma ainda assim o espaço representado. (Tradução nossa)

Quanto à cena do baile, Lacan é contundente quanto à prevalência do olhar:

A cena de que o romance inteiro não passa de uma lembrança é, propriamente, o arrebatamento de dois numa dança que os solda, sob o olhar de Lol, terceira, com todo o baile, sofrendo aí o rapto de seu noivo por aquela que só precisou aparecer subitamente. Lacan (2003, p. 199)

Lacan afirma que não é por conta de um sofrimento que ela repete a cena do baile, mas por um “nó que se reata aí” e “(...) o que é atado por esse nó é propriamente o que arrebatada”. Para ele, nesta cena em que Lol é “desinvestida<sup>29</sup> de seu amante” esse significante se enrosca a outro significante que revela uma “nudez indizível”; ela fica sem palavras, presa à cena em que Michael Richardson teria levantado o vestido preto de Anne-Marie Stretter:

O homem de T. Beach só tem uma tarefa a cumprir, sempre a mesma no universo de Lol: Michel Richardson, todas as tardes, começa a despir uma outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem, brancos, sob o vestido preto, permanece lá, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar a roupa, sua tarefa única, e Lol espera em vão que ele a retome, com seu corpo doente da outra ela grita, espera em vão, grita em vão.” (DURAS [1964], 1986, p.37)

Chama a atenção que Lol tenha emudecido diante da cena, ou como diz Lacan (2003b, p. 201) ela “não soube encontrar a palavra certa”. Essa degradação da palavra é o que convoca o tema do olhar. Ou, como afirma Czermak (1991) “Quando a palavra se degrada, não é o olhar que sempre começa a prevalecer?” Há um exemplo de Charles Melman (2008) que gosto muito, embora se dê em circunstância diferente, mas me veio à memória e mostra que, na degradação da palavra, o real comparece, não há possibilidade de simbolização e o imaginário avança. Ele nos lembra que, quando estamos, por exemplo, entre estrangeiros, talvez em um trem e nada compreendemos da língua que falam ao nosso redor, logo nos sentimos excluídos dessa comunidade. Pode ocorrer que esse grupo de pessoas simpáticas comece a falar entre si e a rir e que sintamos algo esquisito, até ter a impressão que

---

<sup>29</sup> Em nota de rodapé o Editor explica que o texto de Lacan se apoia em uma homofonia da língua francesa entre *dérobé* (o amante roubado de Lol) e *robe*, vestido, suporte da imagem do corpo. Embora na tradução para a língua portuguesa essa imagem se perca, ela deve fazer parte do nosso horizonte de leitura.

aqueles olhares se dirigem a nós, que, provavelmente, falam de nós. Talvez esse seja um exemplo bem comum para a degradação da palavra. Quando a palavra falta, todos os olhares convergem e fazem daquele o centro em se reflete todos os olhares. Vimos, assim que há um transitivismo entre olhar e ser olhado e Czermak afirma, quanto a isso,

Os olhares que se refletem uns nos outros, que se cruzam, se trocam, fazem de cada um o duplo virtual do outro, e deste transitivismo onde se resolve a cada instante a posição de peão, nasce, então, um espaço bem particular: espaço em duas dimensões, ou seja, um espaço que se desdobra constantemente da maneira mais precária, para de novo colocar-se e desdobrar-se. É um espaço frágil: quando se pensa na conjunção, produz-se imediatamente a disjunção, e quando nos atemos à disjunção, imediatamente ocorre a conjunção. (CZERMAK, 1991, p. 140)

Vimos que, a partir da elaboração de Czermak, a dimensão do olhar além de se apresentar a partir da degradação da palavra, traz também a questão do duplo, do desdobramento.

Lacan (2003b, p. 201) ainda chama a atenção para o fato de que se trata, sim, do que ocorre quando se faz um desinvestimento amoroso: “a imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que, quando desta é desinvestida, a deixa” e acrescenta que o que fica por cima, no caso de Lol é sua nudez e resta-lhe o dito que recai sobre ela na infância: “o que lhe resta agora é o que diziam de você quando você era pequena, que você nunca estava exatamente ali”.

É da maneira que a cena do baile recai sobre Lol, que o olhar toma lugar privilegiado. Vê-se, portanto, que em *Duras* a cena organizadora do romance se dá pela via do olhar. Resto metonímico, pulsão escópica. O olhar prevalece quando a palavra se degrada. E o que vemos em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, senão o contato entre os personagens a partir de uma troca visual, sem que a palavra compareça? Para Benoît (1990) Anne-Marie Stretter e Michael Richardson se reconhecem no baile, eles já haviam se entreolhado na praia, pela manhã. Tanto o conhecer, como o reconhecer se dão silenciosamente. Não trocam palavras, somente o olhar. E, o autor afirma:

O personagem toma corpo a partir do momento em que ele é observado, identificado e individualizado frente do grupo, tornando-se, muitas vezes, o foco para o qual todos os olhares convergem. [...]



O olhar pode se tornar, também, o motor de fascinação. Sem gesto, sem uma palavra, é por si só suficiente para provocar, naquele que olha, uma mudança, uma perturbação<sup>30</sup>. (BENOÎT, 1990, p. 12)

Lol não tinha uma imagem de si,  $i(a)$ <sup>31</sup>, ela a forjava, através da imitação, mas não se trata, entretanto, segundo Czermak, de uma imitação histórica e sim de uma impossibilidade de ser; ou, nas palavras de Czermak (1991, p. 139), é “este lugar vazio onde todos os olhares estão focalizados, que faz de todos os olhares o olhar de Lol, mulher sem olhar que é enigma, que leva todos a se sujeitarem a ela”.

Ainda, seguindo as articulações de Lacan (2003b, p. 203), ele nos adverte que Lol, deitada no campo de centeio, nada vê. Ela não é o *voyeur*. Ela precisa, sim, desse enquadramento da janela, dessa moldura, em que se colocam Jacques Hold e Tatiana Karl. Jacques Hold está submetido “à lei de Lol”, está ali com Tatiana para realizar a fantasia de Lol. Jacques Hold contenta-se em dar a Lol “uma consciência de ser que se sustenta fora dela, em Tatiana”. Esse “ser a três” a que se refere Lacan, na montagem dessa fantasia, não é a do terceiro excluído. Trata-se, pois, de uma forma de Lol se incluir na cena sem estar nela. Lol é aquela que traz, segundo Czermak (1991), “um eu sem imagem”. A esse eu sem imagem, Jacques Hold oferece-lhe o corpo de Tatiana Karl. Essa é única existência possível de Lol. Quando ela está a sós com Jacques Hold, ela enlouquece. É-lhe impossível ser sem que uma imagem lhe dê suporte. O enquadramento contornado pela moldura da janela do Hotel de Bois corresponde a um enquadramento fantasístico<sup>32</sup>. Essa

---

<sup>30</sup> No original: Le personnage prend corps à partir du moment où il est observé, identifié et individualisé face au groupe, devenant bien souvent le point de mire vers lequel convergent tous les regards.(...) Le regard peut aussi devenir le moteur de la fascination. Sans un geste, sans une parole, il se suffit à lui-même pour provoquer chez le regardant un bouleversement total. (...)

<sup>31</sup> Lacan designa por  $i(a)$  a imagem que o sujeito pode ter si mesmo, uma imagem de um eu idealizado.

<sup>32</sup> Enquadramento fantasístico ou fantasmático: O fantasma em Freud é uma representação consciente, pré-consciente ou inconsciente que implica um ou vários personagens, que coloca em cena um desejo, de forma mais ou menos disfarçada. O fantasma é, ao mesmo tempo, efeito do desejo arcaico inconsciente e matriz dos desejos atuais, conscientes ou inconscientes.

Prosseguindo Freud, J. Lacan destacou a natureza essencialmente linguageira do fantasma. Também demonstrou que seus personagens valiam nele muito mais por certos elementos isolados (palavras, fonemas e objetos associados, partes do corpo, traços de comportamento etc.) que por sua totalidade. Irá propor o seguinte matema:  $\$ \diamond a$ , onde se lê esse barrado

moldura, ali onde Lol se supõe vista por Jacques Hold, nisso consiste a sua existência, a partir dessa imagem de i(a).

A dor de viver pode assumir inúmeras variações; isso se dá, segundo Lacan (2003, p. 204), porque o desejo mantém uma relação estrutural com o objeto que o causa, pois esse objeto é do Outro. Em Lol não há sofrimento. Há um exílio de si; esse “eu sem imagem”, exilado de si, exilado da palavra, só é, não sendo, não estando. Quando Lol está com Jacques Hold, ele prescinde de uma imagem e, ao estar ali, não está. Na degradação da palavra, não há discurso que habite o sujeito. Ao sujeito, excluído do simbólico, só lhe resta o olhar; olhar que busca incessantemente refletir-se. Não há nada de próprio em Lol; ela se reflete em um mundo pré-fabricado: nos móveis impecáveis da casa à cópia das montagens de vitrines, nos jardins cuidadosamente montados, cujas alamedas não levam a lugar algum e na imagem do corpo de Tatiana Karl. Quando Jacques Hold diz a Lol que quer abandonar Tatiana, ela opõe-se e o força a reiterar seus encontros com Tatiana no Hotel de Bois, enquanto ela se deita nos campos de centeio em frente à janela do hotel, “a tela do fantasma de Lol”, segundo Czermak (1991).

Para Lol, não há possibilidade de *ex-sistir* a partir do discurso. Quando se prostra diante da cena do baile, o que ouve é apenas um grito. Mas, é importante notar, ela reage quando a sua mãe se interpõe entre ela e os amantes:

Quando a mãe tinha chegado perto de Lol e a tocara, Lol deixou enfim a mesa. Somente naquele momento tinha compreendido que um fim se esboçava, mas de modo confuso, sem distinguir ainda direito qual seria. A barreira de sua mãe entre eles e ela era o sinal prenunciador de tudo. Com a mão, com bastante força, ela jogou-a no chão. O lamento sentimental, miserável, cessou. Lol gritou pela primeira vez. Então, mãos, de novo, pousaram em torno de seus ombros. Certamente não as reconheceu. Evitou que seu rosto fosse tocado por quem quer que fosse. (DURAS [1964], 1986, p. 15)

---

punção de a. Esse esquema designa a relação particular de um sujeito com o inconsciente, barrado e irredutivelmente dividido por sua entrada no universo dos significantes, com o objeto a, que constitui a causa inconsciente de seu desejo. (CHEMAMA, Roland. Vandermesch, Bernard. Dicionário de Psicanálise, Editora Unisinos, 2007)

Podemos dizer, com Lacan, que o olhar pelo qual Lol se torna o centro de todos os olhares no baile do Cassino de T. Beach, equivale ao “limite em que o olhar se converte em beleza” e corresponde ao que Lacan (2003b, p. 204) chamou de “o limiar entre-duas-mortes”. Segundo Czermak (1991, p. 142), “o olhar preenche o papel de envolver”, de estabelecer um contorno, o contorno de um vazio.

Ao final do livro, quando Jacques Hold e Lol encontram-se à sós no quarto do hotel de T. Beach, tem-se a cena que desencadeia a loucura de Lol:

Sou obrigado a despi-la. Ela não o fará por si mesma. Está nua. Quem está lá na cama? Quem, pensa ela?  
 [...] Está imóvel, fica onde a coloquei. Acompanha-me com os olhos, como um desconhecido, pelo quarto quando, por minha vez, tiro a roupa. Quem é? A crise está aí. Foi nossa situação neste momento, neste quarto em que estamos a sós, ela e eu, que desencadeou.  
 – A polícia está embaixo.  
 Não a contradigo.  
 – Batem em pessoas na escada.  
 Não a contradigo.  
 Ela não me reconhece, de modo algum.  
 – Não sei mais, quem é?  
 Depois ela me reconhece com dificuldade.  
 – Vamos embora.  
 Digo que a polícia nos prenderia.  
 Deito-me junto a ela, a seu corpo impenetrável. Reconheço o seu cheiro. Acaricio-a sem olhá-la.  
 – Ai, você está me machucando.  
 Continuo. No tocar, reconheço as ondulações de um corpo de mulher. Desenho flores em cima. Ela não se queixa mais. Não se mexe mais, lembra-se provavelmente de que está com o amante de Tatiana Karl. Mas de repente ela duvida enfim dessa identidade, a única que ela reconhece, a única que sempre alegou pelo menos durante o tempo em que a conheci. Ela diz:  
 – Quem é?  
 Geme, pede-me que o diga. Digo:  
 Tatiana Karl, por exemplo. (Duras, [1964] 1986, p. 142-143)

Nesse momento em que Lol se vê na iminência de tomar o lugar real de Tatiana Karl, em que ela não é mais aquela que é olhada, ela é Tatiana Karl, nesse momento, um discurso fragmentário, delirante, apresenta-se e nos faz lembrar da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Lindoneia, sem que se faça uma análise dos aspectos semânticos da letra da música, mas quanto à estrutura de frases que evocam cenas de estilhaçamento, dilaceração:

Na frente do espelho  
 Sem que ninguém a visse  
 Miss

Linda, feia  
 Lindoneia desaparecida  
 Despedaçados  
 Atropelados  
 Cachorros mortos nas ruas  
 Policiais vigiando  
 O sol batendo nas frutas  
 Sangrando  
 Oh, meu amor  
 A solidão vai me matar de dor  
 [...]  
 No avesso do espelho  
 Mas desaparecida  
 Ela aparece na fotografia  
 Do outro lado da vida  
 Despedaçados, atropelados  
 Cachorros mortos nas ruas  
 Policiais vigiando  
 O sol batendo nas frutas  
 Sangrando  
 [...] (VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto, 1968)<sup>33</sup>

Não há mais uma imagem na qual se mimetizar. Lol está no desamparo, não há mais a presença de Tatiana Karl. Não há mais um enquadramento fantasmático na janela. Não há mais três:

Dissolveu-se o agenciamento a três. Ela diz então que ‘a polícia está lá embaixo’ ‘...estão batendo em pessoas na escada’. Produz-se uma reviravolta que emerge no Real, pois ela não está mais em uma posição terceira, mas naquela de tomar a posição de Tatiana Karl, ela é Tatiana Karl. A polícia emerge, assim, no Real, e a polícia regula, agencia legisla e aciona como ela havia antes tentado agenciar e acionar o homem e a mulher. Onde antes havia Lol olhada, agora há uma voz grossa. (CZERMAK, 1991, p. 145)

As frases alucinatórias que aparecem no final do romance, quando Lol está a sós com Jacques Hold, elas ocorrem na ausência de uma simbolização, como uma certeza que se antecipa a uma relação sexual fora do Simbólico. Quando a relação sexual se torna absurda, sem sentido, enigmática, despida de qualquer articulação simbólica, a questão que lhe vem, segundo Czermak, (1991) é “O que Jacques Hold quer de mim?” Lol não tem possibilidade de responder o que o outro quer dela:

---

<sup>33</sup> Lindoneia é um trabalho de Rubens Gerchman (1942-2008). A obra intitula-se *A Bela Lindoneia ou A Giocanda do Subúrbio*, de 1966. O suporte da obra é um espelho, com o retrato da jovem ao centro. Ao olhar a obra, cada um também se vê refletido nela. Os dizeres sensacionalistas remetem a um assassinato. Nara Leão encomendou a Caetano Veloso e a Gilberto Gil uma canção inspirada nessa obra.

[...] Está imóvel, fica onde a coloquei. Acompanha-me com os olhos, como um desconhecido, pelo quarto quando, por minha vez, tiro a roupa. Quem é? A crise está aí. Foi nossa situação neste momento, neste quarto em que estamos a sós, ela e eu, que desencadeou. (Duras, [1964] 1986, p. 142)

Lol só podia forjar uma identidade para si ao ser olhada; Lol, ao ser desinvestida do amor de Michael Richardson, carrega todos os olhares do baile de T. Beach e faz desse vazio o ponto de motor da narrativa. Tanto na cena do baile como nas cenas do Hotel de Bois, Lol se subtrai à cena – no baile, está atrás do bar e das plantas verdes e, na cena do hotel, está no campo de centeio – mas, é mesmo nessa subtração da cena que ela se reveste de uma consistência que a sustenta fora dela: no baile, em Anne-Marie Stretter e, no campo de centeio, em Tatiana Karl. Vemos, nessa segunda cena, Jacques Hold dividido, “lançado ao engodo, comandado por Lol, pelo que lhe é causa de desejo”. (FURTADO, 2008 p. 153). A existência de Lol só pode ser narrada. Jacques Hold a tem como objeto que é causa de seu desejo, então, ele se submete a sua lei: toma Tatiana a pedido de Lol. Lol só tem existência no desejo do Outro, no de Jacques Hold. Para ser, Lol tem que não-estar.

Segundo Brunel (1990), *O arrebatamento de Lol V. Stein* apresenta, em sua narrativa, uma história de ruptura e uma história de uma ligação, a qual o autor prefere chamar de religação. A ruptura oficial é a com Michael Richardson; ruptura que, efetivamente, nunca houve. Michael Richardson desapareceu diante do olhar de Lol. A ligação, segundo Brunel, se dá pelo encontro de um casal que passa diante da casa de Lol – que estava escondida no jardim – e do qual ela escuta as palavras: “morta, talvez”. A religação, segundo Brunel (1990) é tudo o quanto Lol V. Stein encontra de Michael Richardson em Jacques Hold:

Ils sont un et l'autre les mêmes regards sur les femmes. Et ce qu'elle regarde elle-même obstinément, quand elle le voit à la sortie du cinéma, c'est ce regard-là, ce regard dont elle a été regardée, ce regard surtout dont, sous ses yeux, Anne-Marie Stretter a été regardée. Mais ce n'est pas vraiment pour elle, comme amant, qu'elle recherche Jacques Hold. Elle le recherché en tant qu'amant de l'autre femme<sup>34</sup>. Brunel (1990, p. 29)

---

<sup>34</sup> Eles têm, um e outro os mesmos olhares sobre as mulheres. E o que ela olha, ela mesma, obstinadamente, quando ela vai a saída do cinema, é esse olhar, esse olhar no qual ela é olhada, esse olhar, sobretudo, donde, sob seus olhos, Anne-Marie Stretter foi olhada. Mas, não

É essa religação que elide Lol da cena, Lol é apenas esse olhar. Ela se apaga, desaparece da cena; esse desaparecimento é nomeado por Brunel (1990, p. 29) como uma não-história. A história de Lol só pode ser contada em ela se contando fora da cena.

Podemos afirmar que o romance é estruturado em três cenas: a do baile do Cassino de T. Beach; a do enquadramento da janela diante do campo de centeio e, por fim, a cena de despersonalização de Lol, quando da sua volta a T. Beach com Jacques Hold. Essas três cenas constroem Lol como essa figura de exílio, cuja única existência é a de ser sem um “eu”. Esse exílio de si encontra, no outro, a possibilidade de existência que nela não há. Há uma palavra que falta a Lol; essa palavra que lhe daria uma consistência, escapa, falta. A essa palavra faltosa, dá-se a repetição incessante da cena, daquilo que ao se esquecer de si, no exílio de si, se é, não sendo.

O que podemos colocar em relação entre Lol e essas outras mulheres dos livros de Duras que ela diz procederem de Lol? Em que Lol e a mendiga do Ganges se tangenciam?

Lol ne sarait-elle pas encore une version de la mendicante? À Lol il manque un mot, un “mot-trou” por accéder à son identité; la mendicante, elle, ne dispose plus que d’un seul mot pour se nourrir. Elles sont des personnages exilés, qui semblent avoir perdu ou oublié la capacité de souffrir.<sup>35</sup> (Lessana, 1999, p. 57):

Lessana (1999) afirma que o que é escandaloso no romance *O arrebatamento de Lol V. Stein* é que não haja sofrimento em Lol diante do rapto/arrebatamento – *ravit* – de seu noivo por Anne-Marie Stretter. Segundo a autora, é isso que, ao mesmo tempo, arrebatada o leitor: essa ausência de sofrimento. O grito de Lol é quando sua mãe se interpõe entre ela e o casal. Lol grita e desmaia porque foi separada bruscamente do casal: “Lol n’est pas envahie par l’amertume de la jalousie, ni par un mouvement de haine, ni par le

---

verdadeiramente por ela, como um amante, que ela busca Jacques Hold. Ela o procurou enquanto amante de outra mulher. (Tradução nossa)

<sup>35</sup> Não seria Lol, ainda, uma versão da mendiga? Falta a Lol uma palavra, uma “palavra-buraco” para aceder a sua identidade; a mendiga, ela não dispõe mais do que de uma palavra para se sustentar. Elas são personagens exiladas, que parecem ter perdido ou esquecido a capacidade de sofrer. (Tradução nossa)

malheur de l'abandon, elle ne connaît pas de violence<sup>36</sup>". Podemos dizer que é essa ausência de sofrimento tanto da mendiga do Ganges como de Anne-Marie Stretter, é esse exílio de si, de algo que as suspende e as arrebatava para uma Outra cena, para um enquadramento onde a degradação da palavra captura e, a escrita, em seu movimento de borda, inscreve esse vazio no impossível de escrever.

Não nos esqueçamos, do vice-cônsul, que entra nessa série não só como figura de exílio, mas também como um duplo de Anne-Marie Stretter. Ele coloca uma diferença na série, na medida em que o vice-cônsul grita e atira. Enquanto Lol não pode gritar porque não sofre, o vice-cônsul grita. Segundo Duras (1999, p. 42) o vice-cônsul atira sobre a dor, sobre a fome, sobre a lepra. Assim como Lol, segundo Lessana (1999), o vice-cônsul é escandaloso. Enquanto a Lol, a palavra falta, ao vice-cônsul ela é gritada; a mendiga encarna essa palavra, essa violência, essa infelicidade e a embaixatriz, Anne-Marie Stretter chora essa palavra ou remedia-a com a assistência aos desfavorecidos.

## **2.5 O exílio de Lol em Anne-Marie Stretter, na mendiga e no vice-cônsul**

### 2.5.1 Anne-Marie Stretter: no avesso do espelho do vice-cônsul

Anne-Marie Stretter, assim como Lol V. Stein, traz a abolição dos sentimentos. Embora ela apareça, primeiramente em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, enquanto aquela que só fez aparecer para "raptar/arrebatara" o noivo de Lol, em *O vice-cônsul* ou em *Índia Song*, ela é uma personagem central.

Segundo Adler (1998, p. 405), Marguerite Duras diz que Anne-Marie Stretter realmente existiu e que ela é a síntese de duas mulheres: uma, a mulher do administrador, que vivia em um recanto afastado do Sião, onde Duras passava as suas férias. Duras e sua mãe, certa vez, fizeram uma viagem de três dias de chalupa<sup>37</sup> para visitá-la; ela lhes serviu chá

---

<sup>36</sup> Lol não é invadida pela amargura do ciúme, nem pelo movimento do ódio, nem pela infelicidade do abandono, ela não conhece a violência. (Tradução nossa)

<sup>37</sup> Chalupa: antigo navio de vela latina quadrangular.

cerimoniosamente e a pequena Marguerite foi extremamente marcada por sua beleza. A outra mulher que inspirou esta personagem foi Elizabeth Striedter. Ela era mãe de uma colega de classe do liceu Chasseloup-Laubat de Saigon. Extremamente bela, ela era uma mãe perfeita e uma excelente musicista. Lessana (1999, p. 58) acrescenta que Elizabeth Striedter era marcada por uma face misteriosa porque diziam que o seu amante suicidara-se por ela.

Em *O vice-cônsul* a presença de Anne-Marie Stretter é marcada metonimicamente, a partir da sua bicicleta vermelha que se encontra esquecida, encostada nas grades das quadras de tênis desertas da Embaixada, cena percebida pelo vice-cônsul francês em Lahore:

- No dia de minha chegada, vi uma mulher atravessar o parque da embaixada e dirigir-se para as quadras de tênis. Era bem cedo, eu passeava pelo parque e a encontrei.
- Era ela, a Sra. Stretter – diz o diretor.
- É possível – retruca o vice-cônsul.
- [...]
- O efeito que lhe causou esse encontro, pode dizer alguma coisa sobre isso?
- [...]
- Não posso senão voltar a lhe dizer: no dia de minha chegada, vi um mulher atravessar o parque da embaixada. Ela se dirigia para as quadras de tênis desertas. [...]
- Desta vez – diz o diretor – o senhor disse que as quadras estavam desertas.
- Isto significa alguma coisa – concorda o vice-cônsul. [...]
- [...]
- Qual?
- A de um sentimento, quem sabe? Por que não? O vice-cônsul não espera resposta alguma do diretor do Círculo. [...] (Duras, [1964] 1986, p. 62-63)

O vice-cônsul não consegue dizer sobre o efeito que lhe causou o encontro com Anne-Marie Stretter, consegue apenas repetir o que a visão de uma cena. Mas, ao repetir, ele acrescenta algo que chama a atenção de seu interlocutor: “desertas”. Essa palavra leva o interlocutor do vice-cônsul a colocar um saber sobre ela: ela pode estar relacionada a algum sentimento.

No decorrer da narrativa, a ideia das quadras de tênis desertas, a partir do que o vice-cônsul concorda que seja possível haver um sentimento, vai estar sempre acompanhada da ideia da bicicleta, tomada metonimicamente pela presença faltosa de Anne-Marie Stretter: “O vice-cônsul ri, baixa os olhos caminhando para o bar. Esquecer a bicicleta de mulher perto das quadras desertas ou fugir.” (Duras, [1964] 1986, p. 82).



O vice-cônsul descobre, a partir de Anne-Marie Stretter, que é capaz de amar; ele é virgem e, até então, nunca amara. A “felicidade divertida” que o vice-cônsul diz ter conhecido em uma pensão, no Departamento de Seine-et-Oise foi no curso secundário de Monfort: “A felicidade divertida em Monfort consistia em destruir Monfort [...]. Bolas fedorentas, em primeiro lugar, em todas as refeições, depois nas salas de estudo, depois no parlatório [...]” (DURAS, [1964] 1986, p. 66). Algo do sexual comparecia, na adolescência do vice-cônsul, como essa “felicidade divertida”. Mas, Anne-Marie Stretter é aquela que, a partir de sua presença, aponta-lhe a possibilidade de amar, de um amor que jamais será vivido, apenas encenado, o que é confirmado por Duras em entrevista a Dumayet:

Pierre Dumayet: Au cours de ces dialogues qu’il y a entre Anne-Maire Stretter et le vice-consul, entre la femme de... l’ambassatrice et le vice-consul, que se passe-t-il? Le vice-consul apprend em même temps quelque chose qu’il ne savait pas... sur lui, je veux dire.  
Marguerite Duras: Qu’il était capable d’aimer<sup>38</sup>. (DURAS, 1999, p. 39)

Há um contraste aparente entre o vice-cônsul e a embaixatriz, mas há um entendimento que subjaz entre eles; há uma via que conduz Anne-Marie Stretter ao acolhimento daquilo que vem do vice-cônsul, mesmo que ele só faça causar repulsa a todos.

Segundo Duras (1999), eles têm em comum o horror às Índias. O vice-cônsul pede a Anne-Marie Stretter que o compreenda, mas ela lhe diz que ela é mulher e tem a possibilidade de homicídio no sono, que ela já está habituada à Ásia, e que ela dorme um pouco. Enquanto o vice-cônsul grita e atira sobre a lepra, Anne-Marie Stretter chora. Eles encenam, segundo Duras (1999, p. 40), um mimodrama: “Ils font comme s’ils s’aimaient, ils font mimer l’amour. [...] C’est dans cette espèce de mimodrame qu’ils trouvent l’expression de leur amour”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Pierre Dumayet: No decurso dos diálogos entre Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul, entre a mulher do... a embaixatriz e o vice-cônsul, o que se passa? O vice-cônsul aprende, ao mesmo tempo alguma coisa que ele não sabia... sobre ele, quero dizer. Marguerite Duras: Que ele é capaz de amar. (Tradução nossa)

<sup>39</sup> Eles se entrelaçam como se eles se amassem, Eles vão imitar o amor. É neste tipo de representação que eles encontram a expressão do amor deles.

O vice-cônsul é aquele que atira sobre o sofrimento. Atirando sobre os leprosos e os cães dos jardins de Shalimar, ele atira sobre o que lhe é insuportável. Do alto do seu balcão, ele grita o sofrimento. Urra. Anne-Marie Stretter, por sua vez, aplaca os seus ímpetos contra o sofrimento das Índias fazendo caridade.

O vice-cônsul, quase em espreita, está presente tanto no momento em que Anne-Marie Stretter se presentifica na narrativa em *O vice-cônsul*, quanto nos momentos finais de *India Song*, quando o suicídio Anne-Marie Stretter também é apresentado metonimicamente, a partir do seu *peignoir* (paine-noir<sup>40</sup>) deixado na praia:

Il traversent le lieu vide (du parc). Ombres.  
Le Vice-consul est là. Il ne se cache pas quand ils passent près de lui.  
Eux ne le voient pas, dirait-on.  
Ils disparaissent.  
Anne-Marie Stretter et le Vice-consul de Lahore restent seuls dans la Résidence de France.

*Silence.*

Elle se relève, sort, lentement marche dans le lieu vide, va vers la grille blanche.  
Elle ne voit rien, dirait-on. Elle ne voit pas le Vice-consul de Lahore.  
Et celui-ci n'esquisse pas le moindre geste vers elle.  
[...]  
Ce qui vient d'être raconté est ce que fait Anne-Marie Stretter. Elle pose son visage sur son bras. Reste là. Le Vice-consul la regarde, rivié à la distance qui l'en separe.

VOIX 4

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour – et puis elle a dû prendre l'allée... (*Arrêt.*) C'est sur la plage q'on a retrouvé le peignoir.

*Silence.*

Le ventilateur s'arrête.

On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur.

NOIR<sup>41</sup> (Duras, [1973], 1991, p.144-145 )

<sup>40</sup> *Peignoir*, o mesmo que roupão é homofônico a *peine-noir*, dor negra.

<sup>41</sup> Eles atravessam o local vazio (do parque). Sombras. O vice-cônsul está lá. Ele não se esconde quando eles passam perto dele. Eles não o veem, dirão. Eles desaparecem. Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul de Lahore ficam sós na Residência da França. *Silêncio*. Ela se levanta, sai, caminha lentamente no local vazio, vai em direção à grade branca. Ela não vê nada, dirão. Ela não vê o vice-cônsul de Lahore. E ele não esboça o menor gesto em direção a ela. [...] O que será contado é o que fez Anne-Marie Stretter. Ela coloca seu rosto sobre seus braços. Fica lá. O vice-cônsul a olha, fixo à distância de que estão separados. Ela deve ter ficado lá muito tempo, até amanhecer – e depois ela deve ter tomado a alameda... (*Para.*) É sobre a praia que encontraram seu roupão. *Silêncio*. O ventilador para. Passam-se alguns segundos sobre a parada do ventilador. Negro. (Tradução nossa)

O nascimento e a morte ficcional de Anne-Marie Stretter, em ambos os romances, são marcados pela metonímia e, em ambas as cenas, há a presença do vice-cônsul. É o amor que nasce e o amor que morre sem que seja vivido. O vice-cônsul tem medo de se “contaminar”, embora ele pense em se contaminar:

*Deux femmes parlent (bas):*

- Il lui a dit qu’il souhaitait attraper la lépre.
- Un fou...<sup>42</sup>(Duras, [1973], 1991, p. 93)

Ele não consegue se contaminar, continuará virgem, sem que um amor possa ser vivido. Ele chora desesperadamente. Ele sabe que há amor, que o amor existe, mas não lhe é possível ser vivido. Ele apenas encena esse amor quando dança com Anne-Marie Stretter.

Na impossibilidade de se contaminar, o vice-cônsul atira, quer extirpar a lepra, quer extirpar o desejo e, ao fazê-lo, ele atira sobre ele quando atira na lepra:

V. –CONSUL: J’ai tiré sur moi à Lahore, sans en mourir.  
Les autres me séparent de Lahore. Je ne m’en sépare pas.  
C’est moi Lahore. Vous comprenez aussi?

*Temps. Douceur.*

A.-M.S.: Oui. Ne criez pas.

V. –CONSUL: Oui.

*Silence.*

V. –CONSUL: Vous êtes avec moi devant Lahore. Je le sais. Vous êtes en moi. Je vous emmènerai en moi. (*Rire bref, terrible*) Et vous tirerez avec moi sur les lépreux de Shalimar. Qu’y pouvez vous?

*Silence.*

V. –CONSUL: Il est tout à fait inutile qu’on aille plus loin vous et moi. (*Rire bref, terrible.*) [...]

Nous n’avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes<sup>43</sup>. (Duras, [1973], 1991, p. 97-98)

O vice-cônsul, ao dançar com Anne-Marie Stretter, ao lhe falar, vai construindo a impossibilidade de estar com a embaixatriz: eles são os mesmos:

<sup>42</sup> Duas mulheres falam (baixo) / Ele lhe disse que desejava pegar lepra. /Um louco... (tradução nossa)

<sup>43</sup> V.-Cônsul: Eu atirei em mim em Lahore, sem ter morrido. Os outros me separam de Lahore. Eu não me separo. Sou eu Lahore. Você também entende? *Tempo. Doçura.* A.-M.S: Sim. Não grite. V.-Cônsul: Sim. *Silêncio.* V.-Cônsul: Você está comigo diante de Lahore. Eu o sei. Você está em mim. Eu te carrego em mim (*Riso seco, terrível*) Nós não temos nada a nos dizer. Nós somos os mesmos. (Tradução nossa)

Sairam pela pista, ela e o homem de Lahore.  
 Então, toda a Índia branca os contempla.  
 Esperam. Eles estão calados.  
 [...]  
 Dizem: olhem que audácia. Dizem: não somente ela dança com o vice-cônsul de Lahore mas até vai falar com ele.  
 [...]  
 Ela é quem fala primeiro.  
 [...] É como se fizesse confidências ao falar do clima de Calcutá.  
 (DURAS [1965], 1982, P. 98-99)

Não há chance de que se amem. Ele diz, logo em seguida, que as histórias de amor ela viverá com os outros, não com ele. Anne-Marie Stretter é o desejo personificado em amor. Só pelo fato de existir e de ser marcada pela falta, ela mostra, ao vice-cônsul, a possibilidade de haver amor. Mas é preciso que ele vá além, que ele não se detenha impertinente diante desse impossível. É preciso que ele caminhe, que faça o périplo da mendiga de Savannakhet, que se desloque para que, efetivamente, não se mate, matando o outro.

Mais uma vez, a narrativa de Duras, em *India Song*, mostra o impossível de se dizer. A morte de Anne-Marie Stretter, seu suicídio é também “amorte”. Amor e morte que se colocam à prova, que encontram entre o vice-cônsul e Anne-Marie Stretter a experiência de uma amor não vivido.

### 2.5.2 O horror do desejo na mendiga e em Anne-Marie Stretter

A mendiga do Ganges não tem nome. Ela se faz representar por uma única palavra: Battambang. Essa palavra é a condensação de um canto infantil, que diz que “o búfalo comerá a erva mas que, por sua vez, a erva pastará o búfalo quando soar a hora” (Duras, [1965], 1982, p. 46); nas palavras do narrador Peter Morgan, no romance *O vice-cônsul*, Battambang não é apenas a condensação de uma canção, de uma narrativa, mas, também, o nome do lugar de onde vem a mendiga do Ganges: “Battambang, canto penetrante de crianças empoleiradas nos búfalos e que se sacodem e riem [...]” (Duras, [1965], 1982, p. 41).

A figura da mendiga do Ganges está presente em vários romances de Duras: *Barragem contra o Pacífico*, *O amante*, *O amante da China do Norte*, *O*

*vice-cônsul, India Song*. Essa figura ficcional, assim como Lol e Anne-Marie Stretter, tomam de empréstimo figuras que marcaram a vida de Duras. A mendiga do Ganges é marcada por uma ferida no pé, aberta na carne no trajeto que faz até Calcutá. Além dessa ferida aberta, a cena que tanto se repete é a de que ela dá ou vende, ou se livra dessa criança que ela carregou consigo no ventre e nas costas durante o seu périplo:

Esta linda criança é de quem a quiser, diz ela, e para nada, porque não pode leva-la consigo, olhem meus pés e hão de compreender. Ninguém a compreende. O pé está ferido, um enorme arranhão feito por uma pedra cortante, limpa, na sola, dentre mexem-se os vermes, ela não sabe que fede. (DURAS, [1965], 1982, p. 43)

Uma ferida terrível devorava-lhe o pé a partir do calcanhar. Dizia gostar tanto da filha que tinha andado trinta e cinco quilômetros a pé, na ponta do pé machucado, para levá-la para ela. (DURAS, [1950], 2003, p. 115)

A mendiga, essa louca que grita, que persegue, que vive às margens do Ganges, que perambula pela cidade dos brancos, que come peixes vivos, que é pestilenta, tem piolhos, essa louca do Ganges é uma figura assombrosa, é trazida, nas narrativas, como o enigma, como o horror, como figura consonante à da Medusa, que imputa, a quem a olha, o horror da castração. Em *O vice-cônsul* essa figura de exílio ganha um passado. Esse passado funda-se a partir de um exílio e de uma nova trajetória que marca do início da sua história, da história da mendiga do Ganges. Assim como em *O arrebatamento de Lol V. Stein* é a cena do baile que coloca para Lol esse lugar de exílio, a mendiga do Ganges traz, na voz de Peter Morgan, uma história que justifica a sua presença em Calcutá, mas que em nada explica a sua história. Isso é belo em Duras. Há uma narrativa, mas a narrativa não visa a uma justificativa. A narrativa conserva a personagem como enigma. A mendiga é esse enigma, esse horror, esse indecifrável.

Em entrevista a Pierre Dumayet, por ocasião do lançamento de *O vice-cônsul*, Duras ([1964], 1999, p. 35) afirma que a mendiga é uma personagem que a persegue, depois de ter sido perseguida, aos dezessete anos, por essa

personagem que ela conheceu<sup>44</sup>. Em *O amante*, há o relato baseado nesse encontro:

Corro porque tenho medo do escuro. Corro cada vez mais depressa. E de repente creio ouvir outra corrida atrás de mim. (...) Me viro e vejo que tem alguém correndo em meu encalço. Me viro e vejo. É uma mulher alta, muito magra, magra como a morte e que ri e corre. Está descalça, corre atrás de mim para me pegar. Eu a reconheço é a louca do posto, a louca de Vinholong. Pela primeira vez eu a ouço, ela fala de noite, de dia dorme, muitas vezes ali, naquela avenida, na frente do jardim. Ela corre gritando numa língua que eu não conheço o medo é tanto que eu não consigo pedir socorro. Devo ter oito anos. Ouço o seu riso ululante e seus gritos de alegria, com certeza, deve se divertir comigo. (DURAS [1984], 2007, p. 61)

Essa mendiga louca tem a virtude, segundo Duras, de saber se alimentar. Revira os lixos, escolhe as comidas e vive. Ela não tem lepra, como a maioria dos mendigos à beira do Ganges. Ela é o horror que vive e assombra com a sua decrepitude. É o lado obscuro de cada um de nós. O exílio da mendiga do Ganges corresponde ao exílio do desejo. Da expulsão disso que não corresponde à norma, que não corresponde ao querer, mas que irrompe e se impõe ao outro intempestivamente:

À beira da lagoa, na vereda, por detrás dele, passos precipitados, uma carreira de pés nus. Ele se vira. Tem medo.  
De que se trata?  
Ter medo de que?  
Chamam. Vem gente. A forma é bem grande, bastante delgada. Ela está aí. É calva, uma bonza suja. Agita o braço, ri, continua a chama-lo parada a alguns metros dele.  
Está louca. Seu sorriso não engana.  
Ela mostra a baía, repete uma palavra, sempre a mesma como:  
– Battambang.  
É que Peter Morgan exalta a mulher que vem talvez de Savannakhet. Ele pega uma moeda do bolso, vai para ela, para. Ela deve sair da água, está encharcada, as pernas laqueadas de uma vasa negra, a das margens da lagoa deste lado da ilha, que está voltada para embocadura e que o mar não carrega, a vasa do Ganges. Ele não chega perto, a moeda na mão. Ela repete a palavra, é como Battambang. A pele do rosto é sombria, cor de couro, os olhos ficam ao fundo de um emaranhado de rugas de sol. O crânio é coberto por uma sujeira marrom como um capacete. No vestido encharcado desenha-se o corpo magro. O sorriso sem fim é medonho.  
Ela procura no vestido, entre os seios, tira alguma coisa que lhe entende: um peixe vivo. Ele não se mexe. Ela volta a recolher o peixe, mostrando-o, devora-lhe a cabeça rindo mais ainda. O peixe guilhotinado se estorce em sua mão. Ela deve se divertir em causar medo, provocar náusea. Avança para ele. Charles Rosset recua, ela

<sup>44</sup> No original: C'est un personnage qui m'a poursuivie. Toujours. Depuis que je suis... enfin depuis l'âge de dix ans, quoi, je suis poursuivie par ce personnage que j'ai connu.

avança mais, ele continua a recuar, mas ela avança mais depressa que ele e Charles Rosset atira a moeda no chão, vira-se e foge correndo para a estrada. (DURAS, [1965], 1982, p. 165).

A trajetória da mendiga do Ganges nasce a partir de uma expulsão, por sua mãe, da aldeia em que vive, por estar grávida, “ter caído em desgraça”. A mendiga é esse horror indomesticável do desejo que se liga ao sexual. Nas narrativas de Duras, a mendiga do Ganges repete essa expulsão, pois a cada vez que ela aparece, ela causa o horror, coloca o outro em retirada, diante do horror que lhe imprime. A mendiga repete, a cada vez, o seu exílio, o seu não-lugar. Assim como o desejo, a mendiga está sempre distante de sua origem, mas, ao mesmo tempo, ela convoca essa origem, isso que marcou na origem, esse desalojamento que ela vê no outro; e é essa marca que perpetua a sua vida. Essa é a sua vida. O seu deslocamento é o seu modo de vida. Assim como o desejo, a mendiga do Ganges é representada por uma palavra, Battambang, a *condensação*, a trajetória que a marca e por um *deslocamento*, o seu périplo.

Essa travessia, esse caminho que é traçado pela mendiga do Ganges, articula-se com o desejo, no sentido de que, ao final do segundo capítulo de *O vice-cônsul*, temos: “Na luz fervente e pálida, a criança ainda na barriga, ela se afasta sem temor. Seu caminho, está certa, é o do abandono definitivo da mãe. Os olhos choram mas ela, ela canta com toda a força uma balada infantil de Battambang.” (DURAS, [1965], 1982, p. 22). A única possibilidade de vida, para a mendiga, está no afastamento, no abandono da mãe. Ficar junto à mãe é mortal. É preciso que se afaste. Essa travessia da mendiga pelo lago de Tonlé-Sap é uma travessia de exílio. Ela tem a criança, mas esse lugar de mãe, ela não o ocupa. Ela não constitui família. Tem uma vida de exílio familiar. Assim como em *O amante*, vimos que, quando o desejo se coloca, a mãe atravessa o quarto, vimos aqui que a possibilidade de haver vida se dá, também, por uma travessia que não é sem dor; e é nisso que Peter Morgan se fia quando diz que é preciso captar a dor de Calcutá. É essa estrangeira, essa mendiga louca, que irrompe em seu assombro que pode levá-lo à captura da dor.

Em várias passagens, a mendiga do Ganges confunde-se com a mulher do Ganges, Anne-Marie Stretter.

Em *O vice-cônsul*, Anne-Marie Stretter conta a Peter Morgan que assistiu à venda de uma criança no Laos, perto de Savannakhet:

A venda de uma criança foi contada a Peter Morgan por Anne-Marie Stretter. Ela assistiu a essa venda há dezessete anos, perto de Savannakhet, no Laos. A mendiga, segundo Anne-Marie Stretter, deve falar o idioma de Savannakhet. As datas não coincidem. (DURAS, [1965], 1982, P. 56).

Mas, Peter Morgan duvida que essa mendiga que vendeu a criança seja a mesma que anda por Calcutá. Ele a acha muito jovem para ter sido vista por Anne-Marie Stretter.

Se o que há de comum entre a história da mendiga e da embaixatriz não se forja em um encontro, ela se forja a partir de pontos de contato: Savannakhet é um ponto em comum entre a mendiga e Anne-Marie Stretter.

Sabe-se que é, também, de Savannakhet que a embaixatriz chega a Calcutá; há um ponto cego sobre a chegada de Anne-Marie Stretter a Calcutá, sabe-se apenas que algo de uma inadaptabilidade fazia-a sucumbir em Savannakhet. Interessante que, ao lançar dúvida sobre as circunstâncias que levaram Anne-Marie Stretter a Calcutá, o narrador afirma: “Em Calcutá, ainda não se sabe hoje em dia se ela estava, na realidade, desonrada ou se era dor o que sofria em Savannakhet, quando ele a encontrou. Não, nunca se soube.” (DURAS, [1965], 1982, p. 78). Assim como a mendiga, Anne-Marie Stretter pode ter se deslocado para Calcutá porque foi marcada por uma desonra.

Outro ponto de contato entre a mendiga e Anne-Marie Stretter é a magreza:

Sob o poste de luz, esfregando a cabeça calva, ela, magreza de Calcutá durante essa noite gorda, está sentada entre os loucos, está aí, a cabeça vazia, o coração morto, espera sempre a comida. Fala, conta alguma coisa que ninguém compreendia. (DURAS, [1965], 1982, p. 120)

Uma ambulância ao amanhecer foi vista diante da Residência. Tentativa de suicídio? Essa temporada, a seguir nas montanhas do Nepal ficou sem explicação. Na volta, essa magreza dá medo. Nenhuma outra diferença? Ela continuou magra, e é só. (DURAS, [1965], 1982, p. 87).



A mendiga sempre ronda a embaixada, “sabe reconhecer os locais onde come” (DURAS, [1965], 1982, P. 125). Ela está presente fisicamente e, também nas conversas da embaixada. Outro aspecto que chama a atenção é que a mendiga “não tenha contraído lepra, ela dorme na lepra e todas as manhãs é contada no meio da lepra – ela inteira, ainda” (DURAS, [1965], 1982, P. 126). Essa mendiga traz em si algo de intocável, de inatingível, algo que não se apaga, indestrutível:

Anne-Marie Stretter se ergue e escuta algo:

– É essa mulher – diz Peter Morgan – que canta no bulevar... escute... Será necessário que eu me disponha um dia para saber até quando...

– Mas não saberás nada – diz Peter Morgan – ela é completamente doida.

– O canto se distancia.

– Devo estar enganada, não é possível, estamos a milhares de quilômetros da Indochina aqui... Como será que ela fez?

– Fiquei sabendo – interveio George Crawn – que Peter Morgan escreve um livro a partir deste canto de Savannakhet.

Peter Morgan ri por fim.

– Exalta-me a dor nas Índias. Nós todos a provamos mais ou menos, não? Não se pode falar desta dor sem assegurar sua respiração em nós... Tomei apontamentos fictícios sobre essa mulher.

– Por que ela?

– Nada mais pode atingi-la, nem mesmo a lepra...

– Há as minhas Índias, as vossas, estas aqui, aquelas lá – diz Charles Rosset – sorri – o que se pode fazer também, o que os senhores fazem, parece, não sei, notem, não os conheço, é pôr junto as suas Índias.

[...]

– Anne-Marie – diz George Crawn – tem Índias também mas elas não estão no nosso coquetel. (DURAS, [1965], 1982, p. 126-127)

Anne-Marie Stretter se depara com alguém que traz um canto de Savannakhet e se interroga como alguém pode ter vindo do Laos, da Indochina. Como a mendiga percorreu essa distância humanamente intransponível? Anne-Marie Stretter quer “saber”, mas Peter Morgan afirma que ela não há de lhe revelar um saber, ela é doida. Entretanto, como vimos anteriormente, Morgan acredita que pode saber sobre a dor a partir da narrativa sobre a mendiga. Por outro lado, ele diz que essa dor da mendiga é a dor das Índias. Rosset, por sua vez, diz que só se pode saber da dor das Índias a partir da dor de cada um. Nada se pode saber sobre a mendiga, o que se constata é que ela não se contamina. A mendiga resiste à lepra. O que é isso que habita o sujeito, do qual nada se pode saber, isso que é inextinguível,

senão o desejo? O exílio da mendiga é da ordem de um exílio que assombra, que assalta, que insiste, que aparece de repente, assim como o desejo, a partir do qual o sujeito se encontra dividido pelo significante. Exilado do eu. Mas, interessante o que afirma o narrador, Peter Morgan, sobre a história da mendiga: ele a escreve a partir de “anotações fictícias”. Isso que não é articulável, mas pode ser articulado, ainda que enquanto enigma. A literatura deixa a porta entreaberta a qualquer significação.

Anne-Marie Stretter, por sua vez, diz George Crawn no excerto destacado acima, “tem Índias também mas elas não estão em nosso coquetel”. Anne-Marie encontra-se sempre nesse exílio. O que lhe é próprio, não se coloca. Assim afirma Charles Rosset: “[...] no exílio do olhar da embaixatriz, desde o começo da noite, havia lágrimas que esperavam a manhã” (DURAS, [1965], 1982, p. 133).

A mendiga na visão de George Crawn:

[...] faz discursos inúteis no silêncio profundo. [...] Um nada a interessa, um cão que passa fá-la sorrir, ela passeia à noite; quanto a mim, se falasse disto [...] seria na beira do Ganges... em definitivo, que... ela se perdeu, que ela achou um modo de se perder, me parece, ela esqueceu, não sabe mais que é filha de X ou de Y, nenhum aborrecimento mais para ela. George Crawn ri. – Todos nós estamos aí em princípio para isto. Nunca, nunca suspeitaria de aborrecimento. (DURAS, [1965], 1982, p. 146)

Para Crawn, o exílio da mendiga vem através de uma perda. Ela não se lembra mais. Não há memória, não há o que recordar. A mendiga é uma condensação: Battambang.

A mendiga do Ganges e Anne-Marie Stretter, também se aproximam enquanto prostitutas. A mendiga, durante seu périplo pelo Tonlé-Sap ao norte de Phnom-Penh, ainda grávida, chega a uma pedreira nas cercanias de Pursat e ali permanece por um tempo. A “bonza suja” deita-se com qualquer um:

Um pescador entrou na pedreira, depois um outro. Maltrataram a criança, esse rato, é preciso que saia. Com o dinheiro dos pescadores, em várias vezes seguidas ela vai a Pursat, compra arroz, cozinha-o numa caixa de conservas, eles lhe dão fósforos, ela come arroz quente. A criança está quase para nascer. A fome dos primeiros dias não voltará mais. (DURAS, [1965], 1982, p. 18)

Em entrevista a Gauthier, Duras (1974) afirma que Anne-Marie Stretter também, é de quem quiser:

[...] prostituta de Calcutá. L.V.S. e A.-M.S. convergem nesse ponto, nessa expropriação de si mesmas. [...] 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 mesmo. Todas as minhas mulheres. São invadidas pelo exterior, atravessadas, esburacadas por toda parte pelo desejo. [...] Em torno de A.M.-Stretter [...] nada além de um amante, do deserto da paixão de um só. Mas as trajetórias dos corpos esburacados se cruzam. (DURAS, [1974], n/d, p. 170)

Em *O vice-cônsul* temos algumas passagens sobre o comportamento de Anne-Marie Stretter, dentre as quais destacamos:

Rosset se levanta, toma um banho de chuveiro, chega até o balcão e vê: um Lancia negro sai do jardim da embaixada, pega a alameda arborizada. Anne-Marie Stretter está na companhia de um inglês que ele já viu às vezes no tênis.  
O Lancia negro acelera e desaparece. Quer dizer que o que dizem dela é verdade. (DURAS, [1974], n/d, p. 170)

Vimos que há um entrelaçamento entre a mendiga e a Anne-Marie, enquanto prostitutas de Calcutá, assim como entre Anne-Marie Stretter e Lol V. Stein, fonte de todas as derivações das personagens femininas de Duras. Vale destacar que Duras fala em “expropriação de si”, o que nos remete a essa figura de exílio de si, ligado, também, à questão do sexual.

Em *India Song*, vemos um encontro efêmero entre a mendiga e Anne-Marie Stretter, nomeadas “as duas mulheres do Ganges”: “Les deux femmes du Gange se regardent. La mediante sort sa tête chauve, sans peur, se cache de nouveau. Anne-Marie Stretter, du même pas lent, s'éloigne”<sup>45</sup> (DURAS, 1993, p. 78). Anne-Marie Stretter e a mendiga do Ganges, ao se reconhecerem, ao se verem no espelho do outro, elas se evadem, escondem-se. E, mais uma vez, é o sexual que toma lugar na narrativa, a partir da vida da embaixatriz:

– Elle va seule aux îles. L’Ambassadeur, lui, chasse au Nepal.

<sup>45</sup> As duas mulheres do Ganges se olham. A mendiga mostra a sua cabeça careca, sem medo, esconde-se novamente. Anne-Marie Stretter, da mesma forma, se afasta lentamente. (Tradução nossa)

– Seule... enfin...  
 – Avec lui, Michel Richardson. Et d'autres...  
 – On dit que ses amants sont anglais, étrangers au milieu des ambassades... On dit que l'Ambassadeur sait...  
 – Vous savez quand il l'a rencontrée, il n'espérait plus ça... il est plus agé qu'elle...

*Temps.*

– Il y a maintenant entre eux une amitié à toute épreuve.  
*Silence*<sup>46</sup>. (DURAS, 1993, p. 78)

Vale ressaltar, também, que a construção narrativa, a sua urdidura, trabalha a favor da equivocação entre as duas personagens: a mendiga e Anne-Marie Stretter; no trecho abaixo, Peter Morgan, Charles Rosset e George Crown – Anne-Marie Stretter está presente e dorme – conversam, no hotel *Prince of Wales*, sobre o livro que Peter Morgan está escrevendo e, em especial sobre a sua protagonista: a mendiga. Mas, a personagem de Peter Morgan confunde-se com a personagem da narrativa de *O vice-cônsul*:

Peter Morgan fala do livro que está escrevendo.

– Ela caminharia – diz ele – insistirei principalmente nisso. Ela, seria uma caminhada muito longa, fragmentada em centenas de outras marchas animadas pela mesma oscilação – e de seu passo – ela caminharia, e a frase, com ela, seguiria uma linha de estrada de ferro, uma estrada deixaria – após ela, que passa – os marcos fixados no chão que teriam nomes, os de Mandalay, Prome, Bassein, avançaria na direção do sol poente, através desta luz aqui, através do Sião, do Camboja e da Birmânia, regiões alagadas, montanhosas, durante dez anos e depois pararia em Calcutá.

[...]

Às vezes ela vem às ilhas – diz Michel Richard – como se a seguisse, como se seguisse os brancos, é engraçado. Ela está bem acostumada a Calcutá, parece, não sei se estou sonhando; mas penso às vezes vê-la nadar no Ganges, de noite. O que é a cantiga que ela canta, Anne-Marie?

Anne-Marie Stretter dorme, não pode responder. (DURAS, [1965], 1982, p. 145-147)

Prosseguindo, ainda, na mesma cena de *O vice-cônsul*, vemos que a construção narrativa trabalha a favor de uma equivocação entre a mendiga e Anne-Marie Stretter, mostrando transitividade entre elas. No trecho destacado anteriormente, vemos que Peter Morgan falava de sua personagem e, automaticamente, a conversa deriva para a presença real da mendiga. Michael

<sup>46</sup> Ela vai sozinha às ilhas. O embaixador caça no Nepal. Sozinha... enfim... Com ela, Michael Richardson. E os outros... dizem que seus amantes são ingleses, estrangeiros ou das embaixadas dizem... Você sabe, quando ele a encontrou, ele não esperava nada além disso... ele é bem mais velho do que ela. *Tempo*. Há entre eles, agora, uma amizade a toda a prova. (Tradução nossa)

Richard afirma que ela vai às ilhas “como se a seguisse, como se seguisse os brancos”. Anne-Marie Stretter é quem vai às ilhas, sempre acompanhada dos amantes. A mendiga a segue, a acompanha. Essa transitividade entre a mendiga e Anne-Marie Stretter pode, ainda, ser destacada na estrutura narrativa a seguir, na medida em que ela dissolve as fronteiras entre as personagens:

– Mas ela faz o que dizes, eu próprio a segui – replica Peter Morgan – ela caminha sob as árvores, come alguma coisa, esfrega o chão, ri, não aprendeu palavra nenhuma em hindustani.

Peter Morgan observa Anne-Marie Stretter que dorme.

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

Por que falar a essa mulher que dorme?

– Discurso inútil e silêncio profundo – diz Michael Richard.

– Ela estaria em Calcutá como um... ponto fim de uma linha comprida, de fatos sem significação relevante? Só haveria... sons, fomes, fim de sentimentos, e também de relação entre causa e efeito?

– Acho que o que ele quer dizer – comenta Michael Richard é mais ainda, ele gostaria de não lhe dar existência a não ser naquilo que a observasse vivendo.

Quanto a ela, não sente nada.

– O que resta em Calcutá? – indaga George Crown.

– O riso... como que amarelo... a palavra que ela diz, Battambang, a canção, o resto se volatizou.

[...]

– Estaria sozinha no livro – pergunta Charles Rosset.

– Não, haveria outra mulher que seria Anne-Marie Stretter.

Oh – diz ela – eu estava dormindo. (DURAS, [1965], 1982, p. 147-149)

Os diálogos são entrecortados por uma primeira observação do narrador: “Peter Morgan observa Anne-Marie Stretter que dorme”. Em seguida, o personagem Peter Morgan enuncia em um só trecho o que se supõe ser a sujeira da mendiga, mas essa observação a respeito de Anne-Marie Stretter coloca uma equivocação: de quem fala Morgan, da mendiga ou da embaixatriz? Ainda nesse mesmo trecho, a sujeira da mendiga/Anne-Marie Stretter está entranhada na pele e é feita dos “restos de sanduíches de patê das tuas recepções da embaixada”. Mais uma vez, a quem ou de quem Morgan fala? Não se pode decidir por qualquer que seja a resposta, na medida em que a construção narrativa trabalha a favor dessa equivocação. Uma segunda

observação do narrador entrecorta os diálogos: “Por que falar a essa mulher que dorme?” Essa observação também faz uma equivocação. A quem Morgan estaria falando, a Anne-Marie Stretter? Ou com os demais homens que dialogam com ele? Mais uma vez, de quem fala? Da mendiga, ou de Anne-Marie Stretter. Novamente pergunta inútil, pois a construção narrativa apenas mostra, expõe, não explica, não apenas coloca em relação, por meio da sua estruturação a equivocação, própria da língua. Ao final do diálogo, algo de excêntrico: Peter Morgan afirma que haveria uma outra mulher em seu livro sobre a sua única personagem: Anne-Marie Stretter e, assim, com mantém o enigma.

Observar que a construção narrativa trabalha a favor de uma equivocação de sentido é, ao mesmo tempo, entrar na diferença entre a significação do texto, que aponta para concepção operatória a partir da metáfora e da metonímia, como vimos no que cotejamos entre as duas personagens. Por outro lado, vimos que a construção narrativa também trabalha para além da significação, enquanto forma e, assim, a escrita mostra a face do objeto que não se pode dizer, mas que se pode escrever. Daí a escrita durassiana mostrar-se esburacada, escalpelada, na medida em que, a partir da letra, contorna-se o vazio.

O que constitui cada um dos personagens, o olhar, é isso mesmo que está eternamente separado deles, o seu olhar. A constituição dos personagens é elaborada a partir de um exterior; Lol constitui-se a partir dos olhares que convergem para ela. É esse olhar que ela sempre procura. Anne-Marie Stretter, a mulher do não-olhar, arrebatada Michel Richardson, o vice-cônsul atira na lepra de Shalimar, na medida em que *ça me regarde*, que isso me salta aos olhos, isto é, que isso salta aos olhos do vice-cônsul. E, por fim, a mendiga do Ganges se dá a ver. Ela é a medusa, petrifica o que a olha.

O olhar, nesses personagens, mostra uma transitividade. O olhar é constitutivo dos personagens, é sempre a partir de uma cena, a partir de um olhar que o personagem se constitui, mas, ao mesmo tempo, há uma esquizo, esse campo do personagem só se constitui por um exterior a esse sujeito.

### 3 OS MUROS DA LINGUAGEM E A REVERBERAÇÃO DO NADA

*O jardim* (1955), *Destruir, diz ela* (1969) e *O caminhão* (1977) são, respectivamente, conto, romance e roteiro de filme de Duras que levam ou elevam a literatura ao seu mais alto grau de ravinamento, de erosão. *O jardim* foi sua primeira adaptação para o teatro, pelo *Studio des Champs Élysées* (JEANNIOT, 2011). Em 1972, ocorre a filmagem de *Destruir, diz ela*. Embora o conto e o romance desdobrem-se em filmes, abordaremos apenas os seus aspectos literários. Observa-se, nesses livros, um estado de literatura que privilegia o divórcio do sentido.

*O jardim* traz o diálogo comum de pessoas comuns, que tratam cerimoniosamente as palavras porque elas podem estar a ponto de explodirem. A conformidade dos interlocutores, que vivem nas raias do necessário, vê-se ultrapassada por algo que insiste em se articular, isso que não é articulável, mas que pode ser articulado, como diz Lacan: o desejo. É por essa insistência em falar, em se dizer que *O jardim* surpreende, como afirma Blanchot (2005a) pois a simplicidade aparente do diálogo mostra que a palavra ultrapassa a necessidade de compreensão, de interlocução; não importa o sentido, não importa chegar a um sentido, a necessidade é de falar a um outro.

*Destruir, diz ela*, por sua vez, constrói a narrativa sem marcações específicas para os turnos dos personagens e do narrador. Há uma opacidade latente na obra que deve permanecer, até o fim, como enigma condutor.

Por fim, há *O caminhão*, um roteiro de cinema que também traz o diálogo entre dois personagens, o homem, que dirige o caminhão, e uma mulher que pega carona com ele. Esse roteiro é extremamente interessante e mostra, em primeiro lugar, como um homem e uma mulher podem manter um diálogo e estarem em planos de entendimento tão diferentes. As evidências vão sendo marcadas ao longo do texto. Mostra-se, também, no entendimento de Duras, um paralelo da história do roteiro com o que é o ato da escrita. Por fim, embora o filme em si não seja objeto deste estudo, vale notar que *O caminhão* é um filme que traz os seus personagens representados por Gérard Depardieu e Marguerite Duras lendo o roteiro, em uma sala, diante de uma mesa. O enredo do filme é lido e o que é filmado é a sua leitura.

Diante desses três escritos de Duras, vamos analisar a construção narrativa do romance, do conto e do roteiro, considerando os elementos que trabalham a favor da opacidade da linguagem.

Em *O saber do psicanalista*, Lacan ([1972-1973], 1997) diz que falamos aos muros e que, ao falar aos muros, isso reverbera. Em *Função e campo da fala e da linguagem*, já ao final do texto, Lacan (1998c) cita um *Upanishad* em que os noviços, ao término noviciado com *Prajapati*, o deus do trovão, suplicam-lhe que ele lhes fale e ele, então, fala aos devas, aos homens e aos assuras. A cada um, diz “Da” seguido da pergunta: “Haveis me ouvido?”. E, cada um responde a essa pergunta de uma maneira particular. Então Lacan (1998c, p. 324) acrescenta: “querendo o texto sagrado dizer que as potências inferiores ressoam à invocação da fala”. Lacan, em nota de rodapé, afirma que Francis Ponge escreveu isso como *réson*. Há então, segundo Attié (2013) uma diferença entre *raison* e *réson*. *Raison* refere-se à razão analítica e *réson* à poética<sup>47</sup>. Isso que ressoa no inconsciente é a razão. Ao lermos o título laciano *A instância da letra*, ou seja, a insistência da letra no inconsciente, isso que insiste, que é causa, *ou a razão desde Freud*, ou seja, isso que se denomina a razão (*raison*) desde Freud é a insistência da letra. Em francês há uma homofonia entre *lettre* e *l'être* ou seja, entre *letra* e *ser*. Se, com Lacan, podemos dizer que há a instância da letra, *la lettre*, do *objeto a*, podemos dizer, também, que estamos sempre entre o funcionamento e a causalidade do objeto. Quando se está em análise, o ressoar é o ser tocado pela subjetividade.

A única significação que encontramos é a significação fálica, daí que entre os devas, os homens e os assuras há respostas diferentes, já que o que lhes diz *Prajapati* ressoa-lhes diferentemente. O falo é esse objeto precioso ao qual o sujeito se vê convocado a renunciar a ser e a ter. Podemos dizer que isso que é motor da significação, a significação fálica, aquilo que dá um estatuto ao sujeito, é a isso que ele tem que renunciar; valer-se disso e, ao mesmo tempo, renunciar a isso.

A *raison* analítica, segundo Attié, “implica uma lógica que passa para um lugar de endereçamento, um grande Outro, sujeito suposto saber. E ele se vai em direção ao lugar vazio do sujeito após a queda do objeto”. A *réson* poética,

---

<sup>47</sup> *Raison* e *réson* são homofônicas. *Réson* é um neologismo criado por Ponge.



por sua vez, “ela se liga diretamente sobre um objeto que é a letra, seja qual for o lugar de endereçamento, e ela cria o vazio do objeto”.

Vê-se, então, que a *résón* poética, no entendimento do Attie, diferencia-se da razão analítica, embora ambas operem com os mecanismos próprios ao inconsciente – condensação e deslocamento, no dizer de Freud, ou metáfora e metonímia, em Lacan – elas diferem-se. A primeira, diz respeito à fala e a segunda à escrita. Para Lacan (1988) toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio. A esse vazio só se acede a partir de um buraco e, na concepção de Lacan, o que faz buraco é o significante. Segundo Attie (2013), o mundo verbal, para Ponge, tem uma espessura. Podemos pensar, então, que essa espessura tem uma materialidade, a do significante, o que nos leva à letra. A palavra poética, para Ponge, é aquela que transpõe o silêncio. Para ele, a primeira pessoa é o escritor, a terceira é o texto e a segunda é a coisa, o objeto que provoca o desejo e que o mata na operação que consiste em fazer nascer o texto.

Os textos de Duras que serão analisados neste capítulo mostram a opacidade da linguagem. A construção narrativa ou dialógica trabalha no sentido de privilegiar o a construção sintática sem que a semântica tome prevalência. A letra, ao compor o texto, convoca a subjetividade do leitor, obrigando-o a se assujeitar ao compasso da autora. Não há leitura possível desses textos sem que se possa estar à deriva do sentido.

### **3.1 Destruir, diz ela**

#### 3.1.1 Especularidade dialógica e opacidade narrativa

O romance é narrado em terceira pessoa, em movimento de câmera e inicia-se com: “Tempo fechado. As janelas estão fechadas”. (Duras [1969], 1988, p. 5). A abertura começa com um “fechamento”, fechamento do tempo e das janelas. Há algo que está cerrado, que não se dá a ver. Essa abertura é um indicativo da construção narrativa, que se dá a ver de modo fechado, hermético.

Há duas personagens, um homem e uma mulher, que se denominam por ele e ela. A princípio, a construção dos personagens é feita sem que se saiba de quem se trata. “Ele e ela” são mostrados pelo narrador onisciente, sem que seus nomes sejam ditos. Essa primeira cena mostra a prevalência do olhar, um jogo de ver e ser visto que se desenrolará durante a narrativa: “ela, sim, ela olha, ela vê” e ignora que a observam. Saberemos, depois da apresentação dos personagens, que ela que olha, ela que vê, mas não vê que é vista é Elisabeth Alione e que ele, Max Thor, por sua vez, é quem a observa. Apenas um homem e uma mulher, sem marcações narrativas que identifiquem os personagens.

O cenário é um hotel, descrito como lugar de imobilização e de confinamento. Ali, quase todos estão doentes. Parecem mais pacientes de uma clínica do que hóspedes de um hotel. “Ela”, Elisabeth Alione, está sempre acompanhada de um livro que não lê e de dois frascos de comprimidos, que consome regularmente; esse retrato de Alione é o retrato dos demais hóspedes do hotel, reiterado por “noutras mesas outros frascos, outros livros” (Duras [1969], 1988, p. 6), como se todos ali participassem de um mesmo enquadramento. A imobilidade no hotel ainda é reforçada pelas quadras de tênis quase sempre desertas. Não há ação, não há deslocamento:

Junto ao livro, dois frascos de comprimidos brancos. Toma-os a todas as refeições. De vez em quando abre o livro. Fecha-o quase de seguida. Olha para o campo de tênis.  
 Noutras mesas outros frascos, outros livros.  
 (...)  
 Nenhum hóspede do hotel joga tênis. É gente nova das redondezas.  
 Ninguém se queixa. (DURAS, [1969] 1988, p.6)

A ambientação do hotel nos é revelada em detalhes sinestésicos; mostram-se os poucos movimentos dos seus hóspedes, inertes, alheios; a paisagem, o parque contíguo ao hotel é mostrado como um ser vivo, em contraponto aos hóspedes: revela seus ruídos, suas luzes, que, por sua vez, atingem os hóspedes, incomoda-os, mas não os desperta:

Ei-la ainda, junto do tênis, numa cadeira branca de descanso. Há outras cadeiras dessas, quase todas vazias, sem ninguém, naufragadas face a face, em círculo, sozinhas.  
 (...)

A essa hora o campo de tênis está deserto. Não é permitido jogar durante a sesta. (...)  
 Sétimo dia. No torpor da sesta uma voz de homem soa, viva, quase brutal.  
 Ninguém responde. Alguém fala sozinho.  
 Ninguém acorda. (Duras [1969], 1988, p. 8)  
 Hoje o ruído das bolas bate contra as têmporas, contra o coração. (Duras [1969], 1988, p. 10)  
 (...)  
 Crepúsculo no hotel. Na luz neon da sala de jantar lá está ela ainda, sem cor, envelhecida. (DURAS [1969], 1988, p. 10)

Em contraponto a esse cenário desolador, de imobilidade, composto pelo hotel e pelo parque, há a floresta que se revela enigmaticamente. A construção narrativa do cenário da floresta vem a partir de uma imbricação de cenas, o que lhe confere um caráter de enigma. O que a floresta tem de enigma carrega, na estrutura narrativa, o que a escrita tem de insondável. Vejamos, no excerto a seguir, o narrador onisciente nos oferece as observações de Max Thor, que perscruta cada passo de Alione no hotel:

É bela. Não é visível.  
 Ela sabe-o?  
 – Não. Não.  
 A voz perde-se do lado da porta da floresta. Ninguém responde. É a mesma voz, viva, quase brutal. (Duras [1969], 1988, p. 9)

No julgamento que Max Thor faz de Alione há uma contradição: ela é bela, mas essa beleza não é visível. Ele se pergunta se ela o sabe e, uma voz, vinda de não sei onde diz, em travessão, como uma interlocução: “Não. Não”. Em seguida, uma frase enigmática: “A voz perde-se do lado da porta da floresta (...)”. Essa que se perde do lado da porta da floresta, é uma voz que se perde no “entre” dois. É uma voz à qual não se responde, mas que está viva. Essa construção narrativa convoca o leitor a caminhar na leitura de olhos vendados, seguindo o movimento de uma escrita opaca, que cifra os sentidos do texto e não apresenta mediação entre os personagens e o narrador. A opacidade da escrita coloca o leitor em uma trilha incerta e é preciso caminhar a partir das pistas, encontrar uma significação que não se dá de antemão e, mesmo quando se a alcança, é provisória e mantém o enigma enquanto tal.

O romance mostra Max Thor arrebatado pela figura de Alione. Ele a observa, mas não lhe fala, não se dirige a ela; ele escreve cartas; endereçadas supostamente a Alione:

- Esta noite – diz Stein – quando eu estava no parque, vi-o a si à mesa a tentar escrever qualquer coisa com lentidão e dificuldade. A sua mão esteve muito tempo em cima da folha. Depois escreveu de novo. E de súbito desistiu. Você levantou-se e foi até a varanda.
- Eu durmo mal. Sou como você.
- Dormimos mal.
- Sim. Ouço. Os cães. Os estalidos das paredes. Até à vertigem. Então, escrevo qualquer coisa.
- É isso, sim... Uma carta?
- Talvez. Mas a quem? a quem? No silêncio da noite aqui, neste hotel vazio, a quem dirigir-me, não é verdade? (DURAS [1969], 1988, p. 19)

Observa-se que Max Thor escreve cartas, que o “silêncio da noite aqui, neste hotel vazio” o faz escrever. O vazio do hotel convoca a escrita, mas não é qualquer escrita, é a escrita de uma carta, que em francês joga com a homofonia possível a *lettre*, carta e letra. Há também nesse diálogo, uma compatibilização entre os interlocutores: “sou como você”. Assim como Max Thor perscruta Élisabeth Alione, Stein assim o faz com seu interlocutor. Max Thor observa Alione e é observado por Stein, com quem se encontra em posição de espelho. Ao conversar com Max Thor, Stein deduz de modo certo que ele escreve “uma carta”. Ele quase o adivinha “É isso, sim... uma carta”, fazendo do tom interrogativo apenas um lugar que pede a confirmação de Max Thor.

O diálogo coloca, sobre o destinatário, uma incerteza: a quem se dirige Max Thor em sua carta? A continuidade dialógica, entretanto, traz, no bojo da construção narrativa, uma ambiguidade, um desdobramento, que aproxima os turnos de uma metaforização poética, quando Stein interroga se Max Thor porta a carta que escrevera:

- Tem-na consigo? – pergunta Stein.
- Tenho.
- Tira do bolso o sobrescrito branco e estende-o a Stein. Este abre-o, desdobra a carta, cala-se e lê.
- “Madame – lê Stein – Madame, há dez dias que tenho os olhos postos em si. Há qualquer coisa em si que me fascina e me perturba, cuja natureza desconheço”.
- Stein faz uma pausa e recomeça.
- “Madame, gostaria de a conhecer sem nada esperar para mim.”
- Stein mete de novo a carta no sobrescrito e coloca-a em cima da mesa.
- Que calma – diz Stein. – Quem diria que as nossas noites são tão difíceis?
- Stein volta-se na poltrona. Estão ambos na mesma posição.

– Não sabe de nada? – pergunta Stein.  
 – De nada. Além deste rosto. E deste sono.  
 Stein acende o candeeiro entre as duas poltronas e fita-o.  
 – Ela também não recebe correio! – retoma Stein. – Mas há alguém que telefona. Geralmente depois da sesta. Ela usa aliança. Ainda não apareceu ninguém. (DURAS [1969], 1988, pp. 21-22)

Max Thor carrega consigo a *lettre*, carta/letra e entrega-a “a quem?”, essa é a sua pergunta inicial. A quem dirigir a carta? Entrega-a a Stein, que “desdobra a carta, cala-se e lê”, em voz alta, para Max Thor. Essa escrita indica todas estas possibilidades: Max Thor escreveu a carta para Stein, pois como diz Lacan (1988a), a carta sempre chega ao seu destino. Stein, ao ler a carta, está no lugar de quem a recebeu e, ao mesmo tempo, dirige-se a Max Thor, que recebe a mensagem de sua carta enquanto remetente e destinatário desta. Ainda, vale dizer, quando Stein lê a carta e, seja como destinatário ou remetente há entre eles uma feminização, atestada pelo endereçamento “Madame”.

Stein não devolve a carta, ele a coloca sobre a mesa. Teria a carta chegado ao seu destino? Se chegou, o que tudo indica, não se pode dizer quem é seu destinatário, se Stein ou Max Thor. O primeiro a lê, o segundo recebe a sua mensagem a partir do Outro.

Em seguida, Stein evoca o que há de comum entre os interlocutores: dormem mal e o narrador declara: “Stein volta-se na poltrona. Estão ambos na mesma posição”. Os personagens ocupam a mesma posição? Há algo de insondável nos turnos dialógicos, o que nos mostra um terreno linguístico movediço, arenoso, pantanoso; escorrega-se ou afunda-se nas possibilidades de uma significação. O enigma permanece. Sabe-se apenas que ambos ocupam a mesma posição e isso é tudo o que temos para continuar a leitura, que por sua vez, usa o turno dialógico seguinte para perpetuar a equivocação: Stein pergunta se Max Thor não sabe de nada e, imediatamente, o interlocutor remete-se a Alione, como se durante todo o tempo estivesse falando dela, como se os equívocos possibilitados pelos turnos anteriores fossem desfeitos, não tivessem ressonância. E, para continuar a plantar equívocos, o narrador assevera: “Stein acende o candeeiro entre as duas poltronas e fita-o”. Os personagens encontravam-se, então, na penumbra, sob a sombra. E, mais uma vez, “sob a sombra” abre outras possibilidades de leitura. Mas não é isso

que nos oferece o romance; ele se mostra lacônico, avesso a explicações; faz com que o leitor se precipite em seu abismo e continue pelas veredas do impossível.

Ao final dos turnos, Stein coloca-se como observador de Alione, assume o lugar de Max Thor, aquele que sabe sobre ela: ela não recebe cartas, alguém lhe telefona regularmente depois da sesta, ela é casada.

A transitividade entre Max Thor e Stein mostra que há uma alienação do sujeito na imagem do outro, e que essa é a constituição própria dos personagens deste romance. Não há como dizer de um sem que seja feita a sua remissão a um outro, assim como confirma Adler:

Max Thor e Stein, dois intelectuais, *voyeurs*, cassadores, destruidores. Cada um se perde no desejo do outro. Max no de Stein, que coregistrará a história, Élisabeth no de Alissa. Os dois homens, amantes de Alissa, estão todos dois enamorados por Élisabeth, a nova presa deles. Eles não sentem ciúmes um do outro, mas ciúmes do casal Élisabeth-Alissa<sup>48</sup>. (ADLER, 1998, p. 422)

Elizabeth Alione e Alissa, as personagens femininas, fazem um contraponto em suas características: enquanto a primeira mostra uma debilidade, uma languidez e um temor, a segunda é jovem, sensual, destemida. Embora elas aparentemete mostrem-se tão diferentes, elas também se mostram em espelho, à moda do duplo:

– É fascinante vê-la viver – diz. – E terrível.  
 – Compreendi – diz docemente Élisabeth Alione – que se interessavam por mim por causa de... disso somente. E que talvez tivessem razão.  
 – Isso o quê?  
 Élisabeth faz um gesto, ela não sabe. Alissa segura Élisabeth Alione pelos ombros.  
 Élisabeth vira-se. Estão as duas presas num espelho.  
 (...)  
 – Acho que somos parecidas – murmura Alissa... – Não acha? Somos do mesmo tamanho.  
 Sorriem.  
 – É verdade, sim.  
 Alissa faz deslizar a manga de Élisabeth Alione. O seu ombro está nu.  
 – ... a mesma pele – continua Alissa a mesma cor de pele...  
 – Talvez...

---

<sup>48</sup> Max Thor et Stein, deux intellectuels, voyeurs, chasseurs, destructeurs. Chacun se noie dans le désir de l'autre. Max dans celui de Stein, que consignera l'histoire, Élisabeth dans celui d'Alissa. Les hommes, amants d'Alissa, sont tous deux épris d'Élisabeth, leur nouvelle proie. Ils ne sont pas jaloux l'un de l'autre mais jaloux du couple Elisabeth-Alissa. (no original)

- Olhe... a forma da boca... os cabelos.
  - Por que tê-los cortado? Tive pena...
  - Para me parecer ainda mais consigo.
  - (...)
  - Parecemo-nos de tal maneira... – diz Alissa. Como é estranho.
  - É mais nova do que eu.. mais inteligente também...
  - Não nesse momento – diz Alissa.
- Alissa olha no espelho o corpo de Élisabeth Allione. Élisabeth está vestida.
- Amo-a e desejo-a – diz Alissa.
  - Élisabeth Allione não se mexe. Fecha os olhos.
  - Você é louca – murmura.
  - É pena – diz Alissa. (Duras [1969], 1988, pp. 93-96)

O narrador afirma sobre Elisabeth Allione e Alissa que “Estão as duas presas num espelho”, presas de si, enamoram-se de si mesmas, no outro.

Os quatro personagens perdem-se e se encontram em imagens suspensas e em palavras entrecortadas. A construção narrativa trabalha a favor da indiferenciação das personagens. Em determinados momentos, as marcações dialógicas são rarefeitas e suspendem a possibilidade, por falta de marcações, da identificação das personagens, como por exemplo, no início da narrativa, quando as personagens são apresentadas, delineadas, sem que saibamos de quem se trata. Sabemos que se trata de um homem e de uma mulher e que ele a observa. As cenas do hotel desenrolam-se durante vários dias apenas sob um olhar:

Dia. Oitavo. Sol. O calor chegou.  
Ela, tão pontual, estava ausente ao meio-dia quando ele entrou na sala de jantar. Chegou quando tinham começado a servir, sorridente, calma, menos pálida. Ele sabia que ela não se tinha ido embora, por causa do livro e dos comprimidos, da mesa posta, da calma que nessa manhã reinara nos corredores. Nenhum chegada, nenhuma partida. Sabia, portanto que ela não se fora embora. Quando ela chega, passa junto da sua mesa. (DURAS [1969], 1988, p. 9)

Já de início, a construção narrativa assemelha-se a uma construção linguística paranóica, que se apóia em premissas insondáveis para afirmar uma certeza, um saber. “O livro”, “os comprimidos” já estariam sobre a mesa a indicar a presença “dela”, mas o narrador afirma que a calma da manhã seria um indicativo de que “ela” não teria partido, como se toda chegada e partida se fizesse em desassossego.

A entrada de um terceiro personagem na história inaugura os diálogos com uma palavra-demanda: “Dá licença?” (DURAS [1969], 1988, p. 11). Esse terceiro personagem é, de antemão, reconhecido por seu interlocutor:

Ele levanta a cabeça e reconhece-o. Esteve sempre ali no hotel, desde o primeiro dia. Viu-o sempre, sim, no parque, na sala de jantar, nos corredores, sim, sempre, na estrada diante do hotel, em redor do campo de tênis, de noite, de dia, às voltas neste espaço, às voltas. Sozinho. A idade não é o que salta à vista, mas os olhos. (DURAS [1969], 1988, p. 11)

A inserção do terceiro personagem se faz já em espelho. Ele esteve sempre ali, em todos os espaços, durante todo o tempo. Para reconhecer o seu interlocutor, bastou o olhar. Mais uma vez, como em outras narrativas de Duras, há prevalência do olhar. Não foi preciso nenhuma apresentação.

A intimidade entre os interlocutores instala-se no momento em que a primeira palavra é pronunciada. A partir de “Dá licença” instaura-se, entre os dois homens, uma identificação e um reconhecimento imediatos:

Ele senta-se, tira um cigarro, oferece-lhe um.  
 – Não o incomoda?  
 – Não não.  
 – Também estou sozinho aqui no hotel. Compreende.  
 – Sim.  
 Ela levanta-se. E passa.  
 Ele cala-se.  
 – Somos sempre os últimos todas as noites, veja, já não há ninguém.  
 A sua voz é viva, quase brutal.  
 – Você é escritor?  
 – Não. Por que resolveu falar-me hoje?  
 – Durmo mal. Tenho receio de ir para o quarto. Revolvo pensamentos extenuantes.  
 Calam-se.  
 – Não me respondeu. Por que hoje?  
 Olha para ele por fim.  
 – Você esperava que eu o fizesse?  
 – É verdade.  
 Levanta-se. Convida-o com um gesto.  
 – Sentamo-nos juntos às janelas, quer?  
 – Não vale a pena.  
 – Como queira. (DURAS [1969], 1988, p. 11-12)

O diálogo entre os dois homens apresenta-se sem marcações, obrigando o leitor a seguir apenas a sucessão dialógica e perder-se nos turnos das interlocuções, quase que indicando que não se trata de apreender quem fala, mas apenas que se fala.



Outro aspecto relevante, consonante à falta de marcação no recurso dialógico, é a introdução de uma “dissonância” na coerência discursiva. Vejamos os seguintes turnos, destacados do excerto anterior: “– Você é escritor? / – Não. Por que resolveu falar-me hoje? / – Durmo mal. Tenho receio de ir para o quarto. Revolvo pensamentos extenuantes”. À pergunta “Você é escritor?”, há um não como resposta e, em seguida, já uma outra pergunta que em nada dá continuidade ao turno anterior: “Por que resolveu falar-me hoje?”. Por sua vez, a pergunta formulada em desalinho com o primeiro turno, vem uma resposta um tanto desconcertante: “Durmo mal (...)”. Quando o interlocutor insiste que a sua pergunta “Por que resolveu falar-me hoje?” seja respondida, a resposta que se obtém “Você esperava que eu o fizesse” coloca o interlocutor em lugar de saber, de um saber que prescinde da interlocução, de um saber que se sabe antes. E, mais estranho ainda, essa asserção é confirmada e aceita. Esse diálogo traz uma concepção de interlocução que não está presa ao sentido. Os turnos desenvolvem-se em meio ao insondável. E as personagens prosseguem em meio a respostas que não respondem, diante de certezas pouco aceitáveis, mas que são acolhidas de bom grado pelo interlocutor. A escrita de Duras nesse romance celebra o culto ao nada, segundo Adler:

Uma obscuridade enreda os personagens que se desvencilham desajeitadamente dela para tentar dar continuidade ao viver. Duras escava ainda mais a língua, rejeita a ideia de continuidade das frases e desdobra certas palavras como loucura, desejo, judeu, os castigos, os assédios na tentativa de esgotar suas significações. (ADLER, 1998, p. 422)<sup>49</sup>

Para Duras, *Destruir, diz ela* é-lhe obscuro, nele ela quis mostrar um mundo tardio, depois de Freud, um mundo que perdeu o seu sono (ADLER, 1998, p. 22).

### 3.1.2 Alissa e a destruição capital

<sup>49</sup> Um broillard envelope les personnonages qui se débattent maladroitement pour tenter de continuer à vivre. Duras creuse encore plus dans la langue, rejette l'idée de la continuité des phrases et déplie certains mots comm folie, désir, juif, les fouailles, les harcèle em tentant d'en épuiser les significations. (No original)

Blanchot ([1971], 2010, p. 132) afirma que *Détruire* traz em si a proposta de uma outra linguagem que é promessa, que não tenha, talvez, mais do que apenas esta palavra a dizer<sup>50</sup>. É impossível nos servirmos de um saber legítimo, à nossa disposição para entender o que é essa palavra de ordem, na narrativa: *détruire*. A primeira vez que a palavra *destruir* aparece na narrativa, ela vem de Alissa, que conversa com Max Thor:

– Há a floresta.  
 Vê-a, de súbito só vê a floresta.  
 – Sim.  
 – É perigosa? – pergunta.  
 – É. Como sabias tu?  
 – Olho para lá, vejo-a.  
 Com os olhos sempre para lá do parque, em direção à floresta, reflete.  
 – Por que é perigosa? – pergunta.  
 – Como tu também não sei. Por quê?  
 – Porque eles têm medo dela – diz Alissa.  
 Encosta-se na cadeira, olha-o, olha-o.  
 – Já não tenho fome.  
 A sua voz alterou-se de repente. Está distante.  
 – Sinto-me profundamente feliz por estares aqui.  
 Ela vira-se o seu olhar regressa. Lentamente.  
 – Destruir – diz ela.  
 Ele sorri.  
 – Sim. Vamos subir para o quarto antes de irmos até o parque.  
 (DURAS [1969], 1988, pp. 28-29)

A floresta é um espaço diferenciado do hotel e do parque. Alissa diz que ela é perigosa, sem que haja uma explicação para isso. Ela apenas sabe. Alissa olha para floresta e vê que é perigosa porque “eles” têm medo dela. Em meio a esse diálogo que foge das raias da compreensão, Alissa diz a palavra de ordem: *destruir*. Max Thor, por sua vez, sorri. A única indicação é a de que o casal se dirige ao quarto. Blanchot ([1971], 2010, p. 132) afirma que é preciso amar para destruir, e esse que poderia destruir por um puro movimento de amar, não faria mal, não destruiria, daria somente, a generosa vastidão do vazio onde destruir seria uma palavra privativa, não positiva, linguagem neutra que porta o desejo neutro<sup>51</sup>. Vemos, com Blanchot, que a palavra *destruir* foi destituída, mais do que de sua significação usual, com o sentido de aniquilar, devastar, mas um valor semântico hermético. *Détruire* desdobra-se, também,

<sup>50</sup> No original: *Détruire*: [il a appartenu à un livre (est-ce un “livre”? um “film”? l'intervalle des deux?) de nous donner ce mot comme inconnu,] proposé par un tout autre langage dont il serait la promesse, langage que n'a peut-être que ce mot à dire. (Tradução nossa)

<sup>51</sup> No original: il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre.

sobre uma nova sintaxe que implicaria a falta de um objeto (direto) e também de um sujeito, sem que algo de beligerante a circunscreva.

A segunda vez que o título do livro se coloca, ele vem substantivado e adjetivado: destruição capital. Alissa conversa com Élisabeth Alione. Alione conta-lhe que está convalescendo, que está ali porque no parto, a sua filha morreu. Assim como Alione, Duras também teve um filho morto no parto. A conversa de Alissa e Alione, entretanto, é entrecortada por diálogos que se estabelecem entre Max Thor e Stein; eles falam de Alione, de Alissa e também de si. São comentários esparsos, por vezes ininteligíveis, mas que contribuem para a construção dos personagens, como nesse primeiro excerto, que indica que Stein é professor:

- Onde é que a encontrou?
- Adormecida – diz Max Thor – no meu curso.
- Bem – diz Stein – bem.
- É o caso da maior parte dos meus alunos. Esqueci todo o conhecimento.
- Ah bem, bem. (DURAS [1969], 1988, p. 52)

Em um segundo momento, ainda entrecortando o diálogo entre Alissa e Alione, eis que surge mais um diálogo entre Max Thor e Stein, que ressoa como um comentário sobre o que acabou de afirmar Alione. Alione fala a Alissa sobre o parto traumático e acrescenta, com a voz arrastada: “Além disso tive uma gravidez difícil”. Logo em seguida, na narrativa, destaca-se o seguinte diálogo entre Max Thor e Stein:

- Eis que vem a mentira – diz Max Thor.
- Ainda está longe.
- Ela não a sabe ainda, sim. (DURAS [1969], 1988, p. 52)

Neste trecho, vemos que a fala de Max Thor “Eis que vem a mentira” diz respeito ao que pronuncia Élisabeth Alione quanto a uma gravidez difícil. As vozes narrativas de Max Thor e Stein funcionam, assim, como uma voz narrativa que interfere no diálogo entre as mulheres, observando, comentando, em onisciência o diálogo delas. Thor afirma que Alione mente e que ainda não sabe que mente. Essa referência à mentira só poderá ser lida *après-coup*, num só depois. Podemos inferir que a mentira quanto à gravidez difícil diz respeito

ao episódio com o médico de Grenoble que cuidou dela e ela o revelará a Alissa posteriormente à interferência narrativa de Max Thor. Stein e Max sabiam antes. Antecipam o julgamento sobre aquilo que Alione ainda não narrou. Eles sabem antes. Em seguida ao comentário antecipatório de Max Thor, continua o diálogo entre Alissa e Alione, que esclarecerá a natureza desse comentário:

- Esse primeiro médico – diz Alissa – falava consigo da forma que eu o faço?
- Élisabeth Alione levanta-se olha para o parque.
- Ele tinha me escrito – diz ela. – De repente escreveu-me uma carta. É tudo.
- Houve algum drama?
- Ele tentou... Agora foi-se de Grenoble. Disse que foi por minha causa. Disseram coisas terríveis. O meu marido estava muito infeliz. Felizmente tem confiança em mim.
- Regressou para a sombra.
- Foi a meio da minha gravidez. Tinha estado muito doente. Ele veio. Era um médico novo, estava em Grenoble apenas há dois anos. O meu marido estava ausente nessa altura. Ele criou o hábito de vir. E... Faz uma pausa.
- Disseram que ele tinha morto o bebê?
- Sim, que sem ele a minha filhinha... – Pausa. – Não é verdade. A criança estava morta antes do parto – exclama.
- (...)
- Depois do parto é que mostrei a carta ao meu marido. Foi quando ele soube que eu tinha mostrado a carta ao meu marido que compreendeu... que nada se passaria e tentou matar-se.
- Como é que ele soube que você tinha mostrado a carta?
- O meu marido foi vê-lo. Ou então escreveu-lhe, nunca o saberei.
- (...)
- Sou uma pessoa que tem medo de tudo (...).
- (...)
- (...). foi pelo que fez lá que agora está doente.
- Ela ergue-se.
- O que tem? – pergunta Élisabeth Alione.
- O desgosto – diz Alissa. – O desgosto. (DURAS [1969], 1988, pp.90-92))

Neste longo trecho destacado é revelado que a gravidez de Alione foi complicada não somente por causas físicas, mas psíquicas também. As perguntas de Alissa são o fio condutor para a construção da história pregressa de Alione. Mais uma vez, uma carta entra na história. Essa carta é endereçada a Alione pelo médico. Essa *lettre*, carta/letra endereçada a Alione sofre seus desvios e vai ser colocada nas mãos do marido dela.

Os últimos turnos do diálogo trazem uma indeterminação de sujeito. Quando Alione pergunta “O que tem?” a Alissa, não se sabe sobre quem

pergunta: se sobre si, tratada em terceira pessoa ou sobre Allissa. Da mesma forma, não se sabe se Alissa responde a Alione ou apenas fala sobre si. E isso não se resolve na continuidade dos turnos, permanece como enigma.

Depois que o quarteto encontra-se durante um certo tempo no hotel, o marido de Alione, que a visita regularmente, aos finais de semana, volta para buscá-la e Éllisabeth Alione afirma sobre ele:

– Conhecemo-nos em crianças. As nossas famílias eram amigas.”

Silêncio.

– Se o amasse, se o tivesse amado uma vez, uma única vez, na sua vida, teria amado os outros – diz Alissa – Stein e Max Thor. (DURAS [1969], 1988, p. 95)

Em entrevista a Gauthier, Duras ([1974], s/d, pp.17-18) afirma que, quando não há o vivido, quando em um percurso de vida algo não pode ser vivido, quando isso fracassa, isso fica como um elo partido, “o que faz com que, na cadeia, tudo o que vem depois seja falso, esteja em outro nível”. O que acontece de acidente em um percurso é o que podemos chamar de um tropeço, uma falta. Em *Destruir, diz ela*, afirma Duras, o acidente para Elisabeth Alione é o filho morto; “o filho morto é o terreno, mas o que caminha sobre o filho morto, o que caminha no terreno, é Alissa que vem... e Stein”. Alissa é a destruição, a negação. “Ela deixa o livro, deixa Elisabeth Alione... despidos. *Destruir* é como um preâmbulo”.

Alissa é aquela que, a princípio, está ausente. Nada acontece até que Alissa chegue ao hotel. Alissa é maleável, ela se modela e, ao mesmo tempo, é ela quem comanda a ação narrativa. Stein é duro como a “pedra”, não se move por si, não age. “É por intermédio de Alissa que ele age”. Mais um brasão para apontar que o desejo é o desejo do Outro?

### 3.1.3 As transgressões e o vivido

Em *Destruir, diz ela*, não se está no terreno das formalizações sociais. Na verdade, não se está e é assim que se está. Elisabeth Alione tem a vida das convenções sociais. Mas junta-se a Alissa, Max Thor e Stein, e, para eles, as convenções sociais nada dizem. A construção narrativa do romance deixa o

leitor inquieto, conduzindo-o ao convívio daqueles para quem as leis simbólicas são precárias. Há uma permissividade exagerada, que guia as personagens pela via do desejo. O amor entre Alissa e Stein é vivido; uma transgressão consentida. Stein é o terceiro consentido, como afirma Duras:

M.D. – Em *Détruire*, é o terceiro.

X.G. – Mas, em *Détruire*, eles ainda deixam a janela aberta, suas cortinas abertas.

M.D. – Sim, mas Stein é o terceiro homem, a testemunha, o *voyeur*. Mas aí ele é oficial, ele é colocado como tal. (DURAS [1974], s/d, p. 36)

Duras ([1974], s/d, p. 36) afirma que antes de *Détruire dit-elle* ela escrevera um primeiro roteiro, intitulado *La Chaise Longue* e que nesse roteiro não havia Stein; ela afirma que somente com Stein o livro se concretizou, porque Stein é “aquele que não faz amor”. Ele olha, ele sabe, ele tem um saber sobre o gozo. Para Duras (Duras, 1974, s/d, p. 36) esse terceiro, Stein, é a escrita: “você acha que se pode encontrá-lo... em outros lugares?”. Segundo de Adler (1993, p. 421), *La chaise longue* adveio de um primeiro manuscrito, *Les balles*. Vale lembrar que *Détruire, diz ela* foi escrito após os acontecimentos de maio de 1968, que tanto abalaram Duras. Ela acrescenta ao manuscrito de *La chaise longue* o tema da destruição do amor, da política, das palavras.

### 3.1.4 O hotel, o parque e a floresta

“A floresta de *Détruire* é a infância”, afirma Duras (1974, s/d, p. 99). A volta ao passado é a volta ao Ganges, que Duras chama de “essa espécie de cadinho”, de onde tudo vem. Para Duras, as areias de S. Thala também são o Tonlé-Sap de onde vem a mendiga e isso tudo é a infância.

Em *Détruire, diz ela* há uma fronteira invisível entre o hotel e a floresta. A paisagem narrativa compõe-se do hotel, do parque no entrono do hotel e da floresta. A transição entre o hotel/parque e a floresta aponta para um deslocamento que requer não somente um ato, mas uma predisposição psíquica. Nem todos conseguem ir à floresta. Há o medo. A floresta mostra-se como um lugar perigoso, que atrai e, ao mesmo tempo, apavora:

[...] “a floresta é o que você que ela seja, pode ser Freud, a morte, a verdade, tudo”. É da floresta que vem a música. O ar estremece, o filme, composto de sessenta planos, alterna os planos fixos e os grandes planos de paisagem são investigados por uma câmera indiscreta que vai ao enalço da lassidão, do desgosto, do medo, da pendência<sup>52</sup>. (ADLER, 1988, p. 425)

Em entrevista a Porte ([1977], 2012, p. 26), Duras afirma que a violência habita a floresta e diz que, embora em *Détruir* a violência devesse estar na floresta, quando Allissa e Stein se amam, eles o fazem na floresta<sup>53</sup>. Apesar dessa afirmação de Duras não ser esclarecedora, ela deposita a floresta de *Détruir* em um lugar mais enigmático do que as demais florestas de suas produções literárias, como a de *Barragem contra o Pacífico* e de *Nathalie Granger*. Por outro lado, Duras fala mais precisamente porque a floresta é lugar de violência, de medo e de infância:

A floresta é a floresta da minha infância. Eu a conheço, todas as crianças a conhecem, eu já morei nas terras perto da floresta virgem, na Indochina, e a floresta era proibida porque era perigosa, tinha serpentes, insetos, tigres, tudo isso. E nós, nós não tínhamos medo. Nós nascemos lá, nós não tínhamos medo da floresta. E minha mãe que era do Norte, que era europeia, ela tinha medo da floresta. [...] Nós comíamos as frutas da floresta, matávamos animais, andávamos descalços pelos caminhos, nadávamos nos riachos, caçávamos crocodilos, nós tínhamos doze anos. [...] Então, a floresta é maluca, veja, e na minha vida ela foi a infância. [...] Mas agora eu tenho medo da floresta. Eu não vou nunca mais a uma floresta sozinha. [...] é um lugar inquietante (assombroso), é um lugar muito, muito, antigo, e todas as florestas em princípio datam da pré-história [...]. (PORTE [1977], 2012, P. 26-27)

As afirmações de Duras no excerto acima apontam para o perigo, a transgressão – ir escondido à floresta -, a liberdade e a inconsequência. Há ainda, algo da ordem do infantil (de uma pré-história) em que o interdito ainda não vigora com a força superegóica e que facilita as transgressões. A transgressão em *Détruir*, diz ela está, como vimos, em um adultério

<sup>52</sup> No original: “la forêt c’est ce que vous voulez que ce soit, ce peut être Freud, la mort, la vérité, tout”. C’est de la forêt vient la musique. L’air tremble, le film, composé de soixante plans, alterne les plans fixes et les gros plans de visages scrutés par une caméra indiscreta que traque la lassitude, le dégoût, la peur, l’attente. (Tradução nossa)

<sup>53</sup> No original: M.D.: La violence doit habiter la forêt mais, dans *Détruir*, quando Allissa et Stein vont s’aimer, eux, ils vont dans la forêt.

consentido; há quebra das convenções sociais e esse lugar de transgressão se torna possível para aqueles que vivem à margem.

Entrar na floresta é estar fora das convenções. É um lugar proibido, de desejo, do infantil. Com Freud ([1900], 1989a) podemos dizer que somente um desejo infantil coloca em movimento o aparelho anímico e, nesse sentido, isso que permanece para sempre inacessível e que movimenta, ao mesmo tempo, o aparelho psíquico é o infantil, a infância, que Duras nomeia “floresta”. Ela está sempre lá. Em *Détruire, diz ela* a floresta é o lugar enigmático, onde nem todos podem chegar. É preciso estar desprovido das regras sociais para estar ali sem medo; é preciso acionar o infantil, o desejo.

Adentrar a floresta pode, também, mostrar a relação do escritor com a escrita. É preciso avançar sobre ela, mas isso só é possível quando há ignorância:

M.P: Como se a floresta fosse um lugar sagrado, no sentido antigo da palavra?

M.D.: Sim, você sabe, é a floresta sobre a qual nós já falamos, nós mulheres, as primeiras, que endereçamos uma palavra livre, uma palavra inventada; tudo o que lhe disse de Michelet, que as mulheres começaram a falar com os animais, com as plantas, a falar com elas, elas não aprenderam. É porque era uma palavra livre que foi punida, é porque, de fato, com essa palavra livre a mulher se distanciava de seus deveres com os homens, com a casa. É a voz da liberdade, mas é normal que ela produza medo.<sup>54</sup> (PORTE [1977], 2012, pp. 27-28)

É importante marcar que toda a construção de sentido da narrativa é moldada de tal maneira que a significação é sempre fugidia. A própria construção da floresta como um lugar enigmático, atraente, apavorante, aciona em cada um a atração pelo proibido; mas, é importante notar, que a sintaxe narrativa corrobora em manter o caráter enigmático da narrativa.

Outro aspecto em *Détruire, diz ela* que se faz importante é que não há intenção em esclarecer, mas em fazer valer o que há de literal na escrita. Max Thor, por exemplo, é professor de História do futuro:

<sup>54</sup> No original: M.P.: Comme si la forêt était un lieu sacré, dans le sens ancien du mot?

M.D.: Oui, vous savez, c'est la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée; tout ce que je vous disais de Michelet, que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est celle-là. C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis de la maison, justement. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur.



– E você – pergunta – o que ensina?  
 – História – diz Max Thor. – No futuro.  
 Silêncio. Bernard Alione fixa Max Thor, imóvel.  
 A voz de Bernard Alione Tornou-se irreconhecível.  
 – É uma grande mudança? – pronuncia Bernard Alione.  
 – Não há mais nada – diz Max Thor. – Portanto calo-me. Os meus alunos dormem.  
 [...]
   
 – E você, Blum? O que ensina? – pergunta.  
 – Nada – diz Max Thor. – Ele, nada. Ela também não.  
 Silêncio.  
 – Às vezes – diz Alissa. – Blum ensina a teoria de Rosenfeld.  
 Bernard Alione reflete.  
 – Não conheço – diz.  
 – Arthur Rosenfeld – diz Stein. – Já morreu.  
 – Era uma criança – diz Max Thor.  
 – De que idade? – pergunta Élisabeth Alione num queixume.  
 – De oito anos – diz Stein. – Alissa conheceu-o.  
 – Junto ao mar – diz Alissa.  
 Silêncio. Stein e Alissa dão as mãos. Max Thor designa-os.  
 – Eles – diz – olhem-nos, eles, são já crianças.  
 – Tudo é possível – diz Bernard Alione.  
 Alissa e Stein não escutam, entregues, parece, a uma ideia comum.  
 (DURAS [1169], 1988, pp. 115-117)

Como é possível alguém ser professor de História do futuro, de uma história do porvir? Thor diz que não há mais nada a dizer. Podemos dizer, não mais nada a narrar, não há histórias a contar. Stein, por sua vez, nada ensina também; por vezes ensina a desconhecida teoria de Rosenfeld, um garoto de oito anos. Duras apresenta-nos, em *Destruir, diz ela*, um mundo em suspensão, no qual se frequentam as veredas da linguagem. Nada é explícito, nada é esclarecedor. As palavras ditas perdem-se em si, mostram-se como pedras no caminho e é com essas pedras que a narrativa avança sobre si. Mas essas palavras que saltam inesperadamente dos personagens como pedras, como um caroço duro da palavra, elas assim continuam até encontrar outra pedra. Essas palavras duras e incompreensíveis compõem um cenário de desolação. A história de Élisabeth Alione é marcada por traição, pelo filho morto, pelo desconhecimento de si. A narrativa cerrada, marcada por uma atmosfera de incompreensão, forja um cenário em que se caminha pelos estertores da loucura. A narrativa de Duras traz os restos do inconciliável, disso que se escreve mas não se inscreve. Permanece enquanto força bruta, esbofeteando o sentido. Não há a nada a narrar, a não ser isso que constrói uma história que só se apreende pela via significativa e pelos seus tropeços, desilusões, incoerências e distúrbios.

Para Blanchot (2011b, p. 340-41) a literatura, de certo ponto de vista, divide-se em duas tendências aparentemente inconciliáveis, pois “elas não conduzem a obras nem a metas distintas e que a arte que pretende seguir uma vertente já está do outro lado”. A primeira inclinação é uma prosa significativa, cujo objetivo “é expressar as coisas numa linguagem que as designa por seus sentidos”. Falamos assim, com essa intencionalidade e muitos escrevem como se fala. Por outro lado, diz Blanchot, mesmo sem deixar de lado essa linguagem, mas, ao perceber “a desonestidade da palavra comum”, a arte se afasta dela e, nesse momento, “A literatura é a linguagem que se faz ambiguidade. A língua comum não é obrigatoriamente clara, nem sempre diz o que diz, o mal entendido é também um dos seus caminhos. [...] mas a língua comum limita o equívoco.” (BLANCHOT, 2011b, p. 348).

Em entrevista a Xavière Gauthier, Duras aborda um aspecto interessante sobre a construção narrativa: as vozes que atravessam os sujeitos ficcionais e que fraturam os diálogos:

X.G. – (...) A voz é extremamente importante em seus livros.

M.D. – São vozes públicas, vozes que não se dirigem. Assim como não vão, não se dirigem.

X.G. – E até, será que as vozes partem das pessoas?

M.D. – Talvez não.

X.G. – Será que elas não fazem mais que as atravessar?

M.D. – Sim. Aliás, como o livro atravessa; é o mesmo movimento. Sim, isto é verdade.

X.G. – Então, passa através do sujeito. Creio que em seus livros há também a questão do sujeito. Quero dizer que ele é totalmente questionado, o sujeito de Descartes, o sujeito tradicional, pleno, opaco e redondo por completo; ele é todo crivado...

M.D. – Estilhaçado?

X.G. – Sim, estilhaçado.

M.D. – Mas o fato é que há leitores para isso, então é nisso que é preciso prestar atenção. Nessa altura passo a outro terreno. Por que quando comecei a não poder evitar tais livros, digamos... só posso falar assim... e a não mais tentar evitá-los, pensei que não haveria leitores. Veja o perigo, é imenso, é abismal. Mas apareceram leitores... e homens...

(...)

M.D. – (...) esses livros são dolorosos de escrever, de ler, e essa dor deveria nos conduzir a um terreno... um terreno de experimentação. Bem, quero dizer, eles são dolorosos, é doloroso porque é um trabalho relativo a uma região... ainda não explorada, talvez. (DURAS [1974], p. 15-16)

### 3.1.5 A narrativa, a destruição e a floresta

Vimos, então, que há, em *Destruir, diz ela*, três elementos que trabalham a favor de uma opacidade narrativa, sendo os dois primeiros: a construção dos personagens em espelho e a destruição do sentido pela assunção do significante. Não há mais nada a narrar que tenha a prevalência do sentido. A significação é fálica e somente subjetivando-se na construção do sentido que é possível que haja narrativa. Não há mais uma experiência a transmitir que não seja a do real da escrita.

A floresta entra, então, como elemento catalizador, como esse terceiro, como o infantil; somente a partir de uma possibilidade de esquecimento, de recalque, algo trabalha no sujeito, à revelia dele. A floresta é esse lugar proibido, censurado que, ao mesmo tempo, se revela estruturado como uma linguagem, correlativa ao inconsciente. “Somente um desejo infantil coloca em movimento o aparelho anímico”, decretava Freud em *A interpretação dos sonhos* ([1900], 1989), lembrando-nos, ainda, que esse movimento só é possível por retroação, ou seja, pela via regressiva. Lacan (1988d, p. 819), por sua vez, afirma: que o desejo seja articulado é justamente por isso que ele não é articulável”. O desejo é articulado, isto é, é expresso em palavras, ele se faz dizer, mas não é articulável, pois ao ser articulado, ele já é outra coisa. O desejo não se reduz à demanda, nem à necessidade; ele é impossível de ser atendido. Nesse sentido, a narrativa de *Destruir, diz ela* tem essa relação com o campo do desejo. A floresta é esse lugar obscuro por onde escorre o desejo.

## 3.2 O jardim

*Le Square* (1955) foi traduzido para o português tanto como *A pracinha* e *O jardim*. Adotamos, aqui, a tradução *A pracinha – apesar da* edição traduzida consultada intitular-se *O jardim* – por ser mais familiar. Por vezes, consideramos o título original, conforme referências.

O conto *A pracinha* é estruturado a partir do diálogo entre uma empregada doméstica, que cuida de uma criança, e um caixeiro-viajante, que leva seus artigos às feiras. Eles se encontram em uma pracinha, na qual a empregada levava a criança para brincar e conversam durante um longo tempo:

- (...) o senhor enquanto viaja vende coisas?
- Sim, é minha profissão.
- Sempre as mesmas coisas?
- Não, são coisas diferentes, mas são pequenas, está a ver, coisinhas que estamos sempre a precisar e que muitas vezes nos esquecemos de comprar. (Duras [1955], 1993, p. 13)

Se podemos chamar *O jardim* de “conto dialógico”, pois sua estrutura narrativa assim se delinea, encontramos uma questão levantada por Blanchot (2005a, pp. 228-229) a respeito do diálogo:

Escutemos duas simples vozes de *Le Square*: não buscam acordo, como as falas de uma discussão, que vão de prova em prova para se encontrar, pelo simples jogo da coerência. Buscam elas a compreensão definitiva que, pelo reconhecimento mútuo, as pacificaria? Objetivo demasiadamente longínquo. Talvez busquem apenas falar, utilizando esse último poder que o acaso lhes dá e que talvez não lhes pertença para sempre. É esse último recurso, frágil e ameaçado que, desde as primeiras palavras, confere à simples conversa seu caráter de gravidade. (BLANCHOT [1959], 2005a, pp. 228-229),

Os personagens de *A pracinha*, para Blanchot ([1959], 2005a, p. 222), são “duas vozes quase abstratas, num lugar abstrato. É isso que nos atinge primeiramente, essa espécie de abstração”. Eles conversam como se não tivesse outra realidade que a das suas vozes. É a necessidade de narrar que diz que há algo que ultrapassa o que há de necessário. A satisfação das necessidades não se esgota em si, há algo que torna a necessidade de narrar o que é mais próprio do ser humano, de fazer valer isso que está vivo.

Blanchot (2005a) chama a atenção para o fato de que dirigir-se a um outro é algo extremamente difícil; só se chega a esse ponto quando se atinge um limiar. Ao dirigir-se ao outro podem se impor duas atitudes opostas que colocam o falante, entretanto, em uma mesma situação de exclusão. Por comodidade, renuncia-se a si e adere-se à forma de comunicação impessoal, e o que se tem é um discurso vazio. Por outro lado, pode-se dirigir ao outro ultrapassando os limites, de modo que a fala subjetiva constitua-se como “uma fala da solidão e do exílio” (BLANCHOT [1955], 2005a, p. 229); e, novamente, a fala se torna impessoal.

Duras afirma, na breve introdução do conto – escrita posteriormente à sua publicação, em 1989 – que figuras como os protagonistas do conto desembarcavam aos montes nas estações de trem de Paris, vindas da região

da Bretanha e “A única preocupação dessas pessoas era a sobrevivência: não morrer de fome, tentar todas as noites dormir debaixo de telhas” (Duras [1955], 1993, p. 5). E, acrescida a essa necessidade, Duras coloca em relevo, em letras garrafais, que os encontros ocasionais levavam essas pessoas a falar. Esses encontros se davam nas praças públicas, nos cafés, nos mercados, enfim, em lugares que essas pessoas se encontravam para dançar e falar da infelicidade e das dificuldades pessoais. Se, por um lado, a necessidade é a sobrevivência, por outro, não basta apenas viver, mas é necessário que se narre. Que se se fale disso que é vivido. É preciso que haja um outro a quem se dirigir.

Os diálogos se estruturam, em sua maioria, em forma direta e, de forma mais esparsa em forma indireta, contando com pouquíssima interferência do narrador. O narrador manifesta-se com intrusões imagéticas que são sempre reforçadas pelas palavras dos personagens: “A rapariga abanou a cabeça em sinal de denegação. – Não é meu – disse ela” (Duras [1955], 1993, p. 10). As intrusões imagéticas criam, também, o cenário de entorno ao banco da pracinha em que se sentam os dois personagens que mantêm o diálogo.

Blanchot ([1959], 2005a, p. 222) afirma que esse livro de Duras “(...) não tem, não pode ter a simplicidade cuja a aparência nos oferece”. Blanchot enfatiza que esses dois personagens precisam falar. A necessidade de narrar está presente: eles se esquivam, são cerimoniosos, têm muito medo de que as palavras possam ferir, mas falam porque há uma urgência em narrar:

Ali no mundo simples da carência e da necessidade, as palavras se concentram no essencial, atraídas pelo essencial, e monótonas, por conseguinte, mas também demasiadamente atentas àquilo que se deve dizer para não evitar as fórmulas brutais que poriam fim a tudo.” (BLANCHOT [1959], 2005a, p. 222)

Ao analisar a narrativa dialógica de Duras, Blanchot (200a, p. 228) afirma que “[...] as duas vozes simples de *Le Square* não buscam um acordo, como as falas de uma discussão” e talvez que esse diálogo não traga a vontade de apaziguamento pelo reconhecimento mútuo, mas que seja apenas “falar” o seu objetivo, dispondo, assim, disso que lhes pertence para sempre.

Entre os personagens não se coloca uma tensão necessária para que se falem, mas, por outro lado, como observa Blanchot (2005a), não há

dramaticidade, não há um infortúnio, não há injustiça, há apenas uma conversa banal, na qual falam de seus medos e anseios. Essas duas pessoas, segundo ainda Blanchot (2005a), não têm nada em comum, a não ser o fato de estarem, por motivos diferentes, separadas do mundo em que vivem.

O homem e a mulher do conto-diálogo têm expectativas diferentes quanto às suas vidas. Do lado do homem, há um conformismo, uma aceitação de sua condição de caixeiro-viajante. A sua tendência leva-o a uma aceitação das coisas como elas são. Ele é conformado com seu trabalho, com o quanto esse trabalho lhe rende; mora sozinho e o que ganha lhe basta para a necessidade. A vida que tem lhe basta:

- Às vezes pode parecer curioso, haver tantas crianças e por toda a parte e não termos nenhuma que seja nossa, não acha?
- Claro que sim, menina, mas também já há tanas, não há?
- Mesmo assim.
- Mas quando gostamos delas, quando gostamos muito delas, isso tem menos importância, não é?
- Também não se podia dizer exatamente o contrário?
- Claro que sim, menina, depende do feitio de cada um. E parece-me que há pessoas que se podem contentar com as crianças que há. Eu acho que sou dessas, já vi muitas, e também podia ter, mas olhe, estas chegam-me. (DURAS [1955], 1993, pp. 10-11).

A construção dialógica da narrativa vai mostrando, pouco a pouco, as impossibilidades subjetivas do caixeiro-viajante diante da mudança:

- Se não se importa que eu lhe pergunte mais uma coisa, gostava de saber se o senhor pensa continuar a viajar assim? Ou pensa que um dia para?
- Não sei.
- Estamos a conversar, não é. Desculpe fazer-lhe tantas perguntas.
- Não faz mal nenhum, menina... Mas não sei se isto vai durar. Realmente não lhe posso responder outra coisa porque não sei. Como é que posso saber?
- Quer dizer, dá ideia que se viajamos assim todo o tempo um dia queremos parar, foi por isso que lhe perguntei.
- Realmente parece que devemos querer isso, é verdade, mas como é que se para de fazer uma coisa e se escolhe outra coisa? Como é que se troca uma profissão por outra, e por quê?
- Se eu bem entendo, deixar de viajar depende só de si, não depende de mais nada?
- Quer dizer; eu nunca soube como é que as coisas se decidiam. [...] a menos que calhe um dia ter muita sorte, não estou a ver como é que vou mudar de emprego [...].
- Mas não chegava se o senhor quisesse isso? Se quisesse mudar de trabalho?
- Não, menina. Quero lavar-me e comer todos os dias, e além disso quero dormir, e também quero andar vestido de uma maneira decente. Por isso não me posso pôr a querer mais nada. E tenho

que admitir que não desgosto de viajar. (DURAS [1955], 1993, pp. 15-17).

O caixeiro-viajante, no longo trecho destacado, mostra que ele não pensa em mudar de profissão, não sabe como fazê-lo, nem mesmo encontra um porquê em fazê-lo. Há um cotidiano a cumprir e nada o demove dessa determinação em fazê-lo, tão repetidamente como o faz o pedreiro na *Construção* de Chico Buarque.

A moça, por sua vez, tem esperança de mudar a sua condição: “O meu estado não é um estado que possa durar. Por natureza tem que acabar mais cedo ou mais tarde. Espero casar-me. E logo que me case, acaba-se este estado” (DURAS [1955], 1993, p. 19). A empregada doméstica tem um alvo: casar-se; não importa com quem, não importa sob que circunstâncias. Sua redenção é o casamento. Algum homem deve querê-la um dia, contentar-se com ela e é isso que mudará a sua vida. Ela não tem escolha, ela deve ser escolhida. A empregada doméstica não se conforma com sua vida e diz:

Isto que faço não é um emprego. Chamam-lhe assim para simplificar mas não é. É uma espécie de estado, um estado completo, percebe, é como por exemplo ser uma criança ou como estar doente. Por isso tem que acabar (DURAS [1955], 1993, p. 20).

Blanchot ([1959], 2005a, p. 230) ratifica a opinião da personagem de que seu trabalho de doméstica não é sequer uma profissão; é uma subescravidão na qual ela não tem ligação real com ninguém; diferentemente do escravo que mantinha um laço com o seu senhor, ela não mantém nenhum laço, nem com o patrão. É justamente a condição em que o trabalho doméstico coloca a moça que faz com que ela reaja. O inconformismo da moça impulsiona-lhe em direção à mudança. A moça vai, todos os sábados, ao baile e dança com quem a convida, na esperança de que um dia se case, que encontre alguém que a retire de seu estado e torne uma pessoa como as outras.

A obstinação da moça é tão grande em mudar que ela faz seu trabalho insuportável tão bem que lhe dão mais trabalho e ela faz tudo o que lhe pedem, incansavelmente. Pensa que, se se recusasse a fazer o trabalho, a sua vida seria mais suportável e, por isso, não teria forças para mudar.

Por outro lado, em paralelo à obstinação da moça em mudar, há a repetição e a inércia do lado do caixeiro-viajante, a sua satisfação em não mudar radicalmente a sua vida. O caixeiro-viajante encontra-se contente com suas viagens, as pequenas mudanças que observa ao seu redor, por exemplo, como as que imprimem aos mercados o tom vermelho das cerejas ou o branco da neve, lhes são satisfatórias.

Para a moça, mudar de vida é fazer uma mudança radical, que a retire de sua realidade e a coloque em outra. Para o homem, mudar de vida não é mudar a existência, mas encontrar prazer nas pequenas mudanças, nas pequenas viagens que faz:

– [...] não quero ser desagradável, mas não, a mim apetece-me mudar de vida, sair disto. Por mais que veja cidades dessas não lhe vai adiantar nada, nunca, e quando parar, há de estar exatamente no mesmo sítio.

– Mas olhe que não estamos a falar das mesmas coisas, menina. Eu não lhe estou a falar dessas mudanças que modificam a existência toda, estou a falar das outras, que dão prazer enquanto duram. Viajar distrai muito. Os Gregos, os Fenícios, todas as pessoas viajam, na memória dos homens é assim. (DURAS [1955], 1993, pp. 39-40).

A moça, por sua vez, quer ter algo que lhe pertença, diz que, na verdade, “quero pertencer a mim própria” (DURAS [1955], 1993, p. 40). Quer ter um quarto, um fogão a gás. E, por sua vez, o homem lhe diz que é a mesma coisa que viajar. Que se trata de querer uma coisa e depois outra, e mais outra. Esse é o movimento desejanter. Nunca se está satisfeito, há algo que insiste e faz com que o sujeito se desloque em busca de algo, seja de uma nova cidade, seja em busca de uma nova condição de existência.

Em determinado ponto do diálogo entre o caixeiro-viajante e a moça, a possibilidade de entendimento passa ao largo. A necessidade de narrar a um outro assola cada um deles; mal prestam a atenção no que o outro fala. Mal um termina o seu turno, o outro expõe o seu e as narrativas pessoais correm em paralelo, pela simples necessidade de narrar a um outro, ao final do trecho destacado, algo se engancha no diálogo, para que haja uma continuidade:

– Eu gostava de lhe contar como é que entrei nesta cidade depois de ter ido pôr a minha mala ao quarto.

– Sim, mas não vale a pena o senhor preocupar-se comigo. Não me parece que eu acabe por perder a paciência um dia. Eu só preno



nisso, nesse risco, que eu poderia correr, de perder a paciência, por isso não me parece, está a perceber?

– Olhe, menina, foi só à noite, depois de ter ido pôr a minha malinha...

– Porque o senhor sabe, também se pensa muito. Soterradas pelo trabalho que temos, só podemos fazer isso, pensar, e pensamos, é uma loucura. Mas com certeza não é como o senhor, em não fazer nada. Pensamos no mal. E sempre.

– Era à noite, mesmo antes de jantar, depois do trabalho.

– Nós pensamos sempre nas mesmas coisas, nas mesmas pessoas, e no mal. É por isso que temos tanto cuidado, e que não vale a pena preocupar-se. Mas o senhor está a ver, quando fala em profissão, acha que se pode ter uma profissão em que se fia o dia todo a imaginar o mal? Então era à noite, dizia o senhor, depois de ter pousado a sua mala?

– Sim, menina. Era só à noite, depois de ter pousado a mala no quarto, mesmo antes de jantar, que eu ia passear para a cidade à procura de restaurante. Leva tempo e é difícil, não é, encontrarmos o que queremos quando temos o dinheiro contado. E foi enquanto estava à procura que me afastei um bocado do centro, e fui dar ao jardim zoológico. Tinha-se levantando uma brisa. As pessoas tinham saído da precipitação do trabalho e passeavam nesse jardim que fica, como eu já disse, numa parte alta que domina a cidade.

– Mas eu tenho certeza que a vida vale a pena. Se não tivesse não me esforçava tanto.

– Não sei o que se passou. Logo que entrei naquele jardim, tornei-me um homem satisfeito com a vida.

– Não percebo como é que ver um jardim pode tornar um homem feliz. (DURAS [1955], 1993, pp. 58-60).

A necessidade de colocar-se, de falar ao outro o que há de mais íntimo em si, levam-nos a um ultrapassamento do limite e, como diz Blanchot ([1959], 2005a) a uma “fala da solidão e do exílio”.

Mas, interessante notar que, quando, após cada um narrar o que há de mais íntimo em si, quase em solilóquio, retomam o vago interesse pelo assunto do outro e o homem começa a narrar imagens as quais o inundaram de felicidade. A sua interlocutora chega a duvidar de que essas imagens fossem reais, como se o estado experimentado a partir delas só coubesse na fantasia ou na ficção:

– Mas olhe, menina, ao fundo de cada uma das alamedas desse jardim via-se o mar. [...]

– O mar já não devia estar tão azul como isso porque o senhor disse que o Sol estava a pôr-se.

– Estava azul quando eu saí do hotel, sim, mas depois, passado um bocadinho de eu ter chegado àquele jardim, tornou-se mais escuro e cada vez mais calmo.

– Não, porque se tinha levantado uma brisa, por isso não devia estar parada como isso.

- Mas era uma brisa tão leve, se soubesse, e se calhar só se sentia na parte mais alta, só na cidade, na planície não. Nem sei muito bem de onde vinha, mas de certeza que não era do mar alto.
- E além disso o pôr-do-sol com certeza que não devia iluminar todos os leões. A não ser que todas as jaulas dessem para o mesmo lado do jardim, fossem todas viradas para o poente.
- Digo-lhe que era assim mesmo, davam todas para o mesmo lado. E o Sol a pôr-se iluminava todos os leões, sem exceção.
- O Sol, portanto, tinha acabado de se pôr sobre o mar.
- Sim, era isso exatamente, adivinhou. A cidade e o jardim tinham sol, o mar já estava à sombra. Foi há três anos. É por isso que ainda sinto estas recordações tão perto e gosto de as contar.
- Eu percebo. Pensamos que não é preciso conversar; mas depois não é possível. De vez em quando ponho-me a falar com desconhecidos, como estamos agora a fazer, sempre neste jardim, é sempre assim. (DURAS [1955], 1993, pp. 63--604).

Ao mesmo tempo em que a moça duvida da narrativa de seu interlocutor, ela lhe dá subsídios para continua-la a partir de uma expressão de incentivo do tipo: “isso seria assim, a menos que...”. Ao mesmo tempo em que a moça refuta as palavras imagéticas que lhes são oferecidas pelo homem, quase desqualificando-a, ela encontra uma alternativa plausível para que essa narrativa ou sonho tenha existência, também, para ela. Seria essa a importância do falar? Isso só se torna real se se dirige a palavra a uma outro. O desejo só se articula em palavras.

Se, por um lado, o conformismo do homem, a suposta vivência de uma felicidade privada que o inunda, o fascina e o adormece nela, catalisando-o nessa vivência; ela, por sua vez, vive da esperança de que um dia algo lhe aconteça e ela seja retirada do lugar em que se encontra. É como se cada um estivesse suspenso em seu sonho: ele, no de que é possível ser feliz sozinho. Ela, no de que impossível ser feliz sozinha. Entre a solidão e esperança, há algo que se fecha para cada um deles. O homem não precisa de forças para mudar porque há um contentamento em sua vida; para ele não há esperança. Para a moça, a vontade de mudar, “essa coragem é, para ela, a saída, mas também o que lhe fecha a saída, pois a violência do desejo torna impossível o que é desejado” (BLANCHOT [1959], 2005a, p. 231-232).

Mas, embora *A pracinha* mostre, aparentemente, à parte no eixo em que se colocam *Destruir, diz ela* e *O caminhão*, é justamente por abordar o diálogo em que os personagens não se compreendem, “não têm entre eles o espaço comum em que se realiza a compreensão [...]” e criam entre eles “[...] uma proximidade instantânea e uma espécie de completo entendimento sem

entendimento [...] (BLANCHOT [1959], 2005a, p.232-233). A *pracinha*, na esteira do romance e do roteiro de cinema trabalhados neste capítulo, também mostra a opacidade com a qual se reveste o entendimento, mesmo em um diálogo fortuito em uma *pracinha*, ao falar de coisas banais. É dessa impossibilidade de entendimento e, mesmo assim, dessa insistência em falar, em creditar ao outro a existência que nos cabe, que a letra se vale.

### 3.3 O caminhão

#### 3.3.1 O roteiro, o filme e o futuro do pretérito

O roteiro de cinema *O caminhão* [1977] inicia-se com as indicações de câmera que situam a ação no espaço e resumem-se na panorâmica de uma estrada e em uma praça na qual se encontra um caminhão, com todos os detalhes necessários. Em seguida, a indicação da voz em *off* de Marguerite Duras que, não sem importância, mostra-se no tempo verbal do futuro do pretérito:

Haveria uma estrada à beira-mar.  
Ela atravessaria um grande planalto descampado.  
(Pausa)  
E depois um caminhão chegaria.  
Passaria lentamente pela paisagem.  
Há um céu branco, de inverno.  
Também uma neblina, muito tênue, espalhada em toda a atmosfera da região. (DURAS [1977], s/d, p. 8)

Logo adiante, após algumas outras indicações técnicas, segue-se o seguinte diálogo entre Marguerite Duras (MD) e Gérard Depardieu (GD), também no futuro do pretérito:

G.D<sup>55</sup>: É um filme?  
M.D<sup>56</sup>: Poderia ser um filme.  
(Pausa)  
Sim é um filme. (DURAS [1977], s/d, p. 8)

<sup>55</sup> G.D.: Gérard Depardieu, sempre representado por essas iniciais nos diálogos.

<sup>56</sup> M.D.: Marguerite Duras, sempre representada por essas iniciais nos diálogos.

Esse diálogo se dá entre os dois atores do filme, Marguerite Duras e Gérard Depardieu em um tempo verbal que oscila entre o possível de ser realizado e o realizado. Na epígrafe de *O caminhão* encontra-se uma compilação de um verbete do dicionário *Le bon usage*, de Maurice Grevisse, a respeito do futuro do pretérito, ou o condicional:

É por tradição que se considera o condicional como um modo. Pode-se supor que ele é, na realidade, um tempo (um futuro hipotético) do modo indicativo.

O condicional propriamente dito exprime um fato eventual ou irreal cuja realização é olhada como a consequência de um fato suposto, de uma condição. [...]

[É também empregado] para indicar uma simples imaginação, transportando de certa forma os acontecimentos para o campo da ficção (em particular o condicional preparatório, empregado pelas crianças nas suas propostas de brincadeiras). (DURAS [1977], s/d, p. 5)<sup>57</sup>

O tempo verbal – futuro do pretérito – empregado pela autora na epígrafe de *O caminhão* e, também no diálogo de abertura do roteiro cinematográfico, abre espaço para inquirir o que vem a ser essa forma geral na literatura. Para Lacan, o futuro anterior diz respeito ao estatuto do inconsciente. O futuro do pretérito é um tempo verbal do modo indicativo empregado para marcar uma anterioridade em relação ao futuro; indicada uma ação que era esperada no passado, mas não aconteceu: “Mais um minuto e a bomba explodiria”. Podemos nos perguntar: a bomba explodiu? A bomba não explodiu?

Duras evoca, em seu texto, a possibilidade de que aquilo que se coloca como uma possibilidade de ter sido realizado, então isso é: “Poderia ser um filme?”, “Sim, isso é um filme”. Esse tempo verbal, que no Grevisse é visto como o tempo das brincadeiras das crianças é também o tempo ficcional. O que poderia ser, ou o que não poderia ser encontra a sua existência na ficção; podemos completar: na ficção literária, na ficção do sujeito. O tempo do sujeito é o tempo do desejo, já dizia Freud em *Escritores criativos e devaneios*. O tempo do sujeito, para Freud, é o tempo da fantasia, que se desenrola em três tempos: presente, passado e futuro, unidos pelo fio do desejo. Aquilo que foi, não é mais, mas que poderia vir a ser. Tanto o tempo das brincadeiras infantis como tempo do sujeito desenrolam-se nesses três tempos. Neste artigo, Freud

<sup>57</sup> Observa-se que, na Nova Gramática Brasileira o condicional denomina-se futuro do pretérito; em francês esse tempo verbal denomina-se futuro anterior.

faz uma analogia entre o ficcional e o fantástico e o quanto o infantil – ordem do desejo – trabalha em ambos, embora tenham desdobramentos diferentes. Em entrevista a Michelle Porte, Duras afirma:

Na Gramática Grevisse, lê-se que o futuro do pretérito é o condicional introdutório empregado pelas crianças nas suas propostas de brincadeiras. As crianças dizem: você ia ser um pirata, você é um pirata, você ia ser um caminhão, você é um caminhão, eles se tornam o caminhão: e o futuro do pretérito é o único tempo que traduz a brincadeira das crianças: total. O cinema deles. (DURAS, 1977b, s/d, p. 70)

Há várias considerações possíveis sobre o futuro do pretérito; ao ser usado no roteiro, temos, logo de início, a impressão de que os interlocutores estão projetando um filme diante de si mesmos, na medida em que leem o roteiro. O filme é o roteiro. O que poderia ser o filme, é o filme, mas é o roteiro. Tem-se a impressão de que eles conversam sobre o filme, de que isso não seja o filme:

M.D.: [...] O caminhão teria desaparecido. E depois, a seguir, ira reaparecer.  
 O mar seria ouvido longe, mas muito forte.  
 E depois, à beira da estrada, uma mulher estaria esperando. Faria sinal. E nos aproximamos dela. É uma mulher de uma certa idade. Com roupas de cidade.  
 (Pausa)  
 Está vendo?  
 G.D.: Sim, estou.  
 M.D.: Em volta, não há nenhuma moradia.  
 Ela carrega uma maleta.  
 Ela sobe no caminhão.  
 O caminhão retoma a marcha.  
 E deixa a beira do mar.  
 G.D.: Encontramo-nos em que paisagem?  
 M.D.: É indiferente:  
 Talvez Bauge, a caminho de Chartres.  
 Ou então nas cidades-dormitório das Yvelines. (DURAS [1977], s/d, p.118)

Nesse sentido, o tempo verbal equivoca, de início, em que território se está caminhando. Ao ler o roteiro do filme, estamos, juntamente com os atores, criando as imagens possíveis às quais nos conduz o narrador. Em entrevista a Michele Porte, Duras dirá: “[...] acho que é o primeiro filme que faço e talvez o primeiro filme que se faz onde o texto contém tudo” (DURAS, 1977b, s/d, p. 70).

Embora o filme, em especial, não seja objeto deste trabalho e, sim, o roteiro, cabem algumas considerações sobre o filme, na medida em que o seu modo de apresentação relaciona-se à escrita e ao uso do futuro do pretérito e encaminha-nos para alguns desdobramentos ficcionais.

Duras, pela primeira vez, resolveu protagonizar um de seus filmes e, em entrevista a Michelle Porte (DURAS [1977b], s/d) ela explica que essa ideia lhe surgiu quando soube que Simone Signoret e Suzanne Flon, atrizes escolhidas pela autora para protagonizar o filme, não estavam disponíveis para atuar. Duras pensou, então, que ela mesmo atuaria, mas seria inadequado, sendo ela escritora e não atriz. Certa noite, teve insônia e pensou “não vou fazer o filme, vou contá-lo” (DURAS [1977b], s/d, p. 68). Daí nasceu um filme que é o roteiro. O cenário é uma sala com cortinas fechadas – a casa de Duras em Neauphle – e, sentados à mesa redonda no centro da sala, sob a luz de um abajur, estão Depardieu e Duras, que leem a história do filme, sob a câmera de Bruno Nuytten. Segundo Lebelley (1984, p. 237), “Aqui, o objeto filmado é o texto”.

Somente no ato da leitura Depardieu tomou conhecimento do roteiro, mas não se recusou ao papel. O filme foi rodado em três dias, sob um frio glacial. No primeiro dia, segundo Adler [1990], Nuytten filmou o caminhão com uma câmera externa e, nessa mesma tarde, Duras disse à equipe que rodasse o filme no calor do interior de sua casa, ao redor de uma mesa redonda, que seria o volante do caminhão. Sem Depardieu, Duras não teria feito o filme. Tudo se deu rapidamente. Ele aceitou o projeto de Duras sem conhecê-lo; ela lhe pediu para ler o texto sem atuar. Depardieu, ao ler o texto, tropeçava e seguia adiante, às vezes com embaraço, o que encantava Duras: “Depardieu sait pas lire, pas écrire! C’est un analphabète, tout le monde le sait. Un analphabète très intelligent et que respire la fragilité, la bonté, et que l’actrice Marguerite couve amourement du regard pendent tout le film”<sup>58</sup> [ADLER, 1990, p. 461]. Essa posição de Depardieu, de aprendiz diante do texto, deixa Duras radiante. Ela, por sua vez, passa para diante das câmeras, pela primeira vez, improvisa. Duras dá ao seu filme o estatuto de “imagem escrita”, o que a levaria a afirmar: “Em *Le Camion*, é apenas a própria leitura que se

---

<sup>58</sup> Tradução nossa: Depardieu não sabe ler, não sabe escrever! É um analfabeto, todo mundo sabe. Um analfabeto muito inteligente e que exala fragilidade, bondade, e a quem a atriz Marguerite dirige o olhar amorosamente durante todo o filme.

representa.” (DURAS [1981], 1983, p. 145) ou como nos faz notar Armel ([1990], 1996, p. 75), Duras “representa a dama do caminhão, sem entretanto, fazer o papel da personagem”.

Outro aspecto importante do uso do futuro do pretérito diz respeito ao que Duras afirma: “Poderia ser um filme?”, “Sim, é um filme”. Pergunta-se a Duras, em várias entrevistas, sobre a condição do filme, na medida em que ele se realiza a partir da leitura do roteiro e, o que é interessante, em nenhum momento a autora nega a sua condição de filme:

– Como é possível realizar um filme que se baseia unicamente na palavra?

– *Le Camion* não se baseia unicamente na palavra, há alguém que lê e alguém que escuta. O caminhão rodando numa estrada é uma imagem, é imagem. Nunca poderia ser teatro. *Le Camion* não é representado, é lido, e não foi repetido. Se o fosse, estaríamos em presença de um outro filme.

Não sei se será possível falar de encenação ou mesmo de montagem em *Le Camion*, mas apenas de um enquadramento no espaço. No encadeamento da representação, há um marco branco: em geral, quando existe um texto, aprendemo-lo, desempenhamo-lo, representamo-lo. Aqui, nós, o lemos. E aí está a incerteza quanto à equação de *Camion*. Não sei o que se passou, fi-la instintivamente e percebo que a representação foi eliminada. Em *Le Camion*, é apenas a própria leitura que se representa. E depois, há o caminhão, elemento uniforme, permanentemente idêntico a si mesmo, que atravessa a tela como o faria uma pauta musical. (DURAS [1981], 1983, p. 144)

M.D.: Dirão que isso não é cinema. Contudo, há alguma coisa na tela. Alguém que fala é uma imagem. (DURAS, 1977b, s/d, p. 71)

*Seria possível fazer um filme assim, que fosse a projeção de um manuscrito?*

Não. Um manuscrito não é uma coisa neutra. É aquilo que seria impossível de se ver. (DURAS [1980 et 1987], 1988, p. 164)

Então, o uso do futuro do pretérito leva, ainda, Duras a esta afirmação: “Em suma, o caminhão existe, a viagem existe, a paisagem existe através das palavras. Tudo existe. O homem existe, a mulher existe... e *tudo é lido*. Nem mesmo é apreendido, é lido” (DURAS, 1977b, s/d, p. 72). Há um contentamento em Duras na realização desse filme, na medida em que a palavra é sustentada ali, mesmo sendo um filme, de onde se espera a sustentação pela imagem. Na perspectiva desse filme, a narrativa constrói, a partir da palavra, as imagens. O motorista, esse que dirige o caminhão, a ele cabe “A responsabilidade da parada da história. Ele a recusa. O motorista

também é o espectador. Muitas vezes a mulher responde ao espectador por ele. A disparidade entre ambos constitui o objeto do filme [...]” (DURAS [1981], 1983, p. 146). Tem-se, então, que o futuro do pretérito também coopta o espectador a viajar, a fazer da sala de cinema a cabine do caminhão. Somos todos passageiros, motoristas e *caroneiros*, a mercê dessa disparidade linguística. Falamos a mesma língua, mas estamos sempre mergulhados na *alíngua*. Se a língua nos une, nos dá uma pátria, ela também se mostra órfã na *alíngua*: nem materna, nem pátria. Uma língua que coloca o motorista e a mulher em relação, confinados em um único espaço, olhando para a mesma direção, passando por uma mesma paisagem, sempre tão impessoal, mas sem que possam encontrar entre eles qualquer fio de sentido.

O uso do futuro do pretérito, portanto, reforça essa ideia, no filme, causando espécie não somente quanto ao desconforto da falta de entendimento entre o motorista e a mulher, mas entre o filme e os espectadores: os atores leem o roteiro ou improvisam? Isso faz parte do roteiro? Impossível responder. Os planos se intercalam. Tocam-se, sem que possamos dizer de que registro são, apenas que são.

### 3.3.2 O esburacamento do filme e da linguagem

Em entrevista a Michelle Porte, Duras afirma: “[...] o filme é verdadeiramente esburacado por todos os lados, é um filme onde se pode entrar a qualquer momento, só tem aberturas para o exterior” (DURAS, 1977b, s/d, p. 79). Então, a entrada no filme é possível porque ele é esburacado, tem aberturas para o exterior, como a porta de um caminhão que se abre ao outro. É possível, assim, “pegarmos carona”, entrar nessa cabine, viajar pela estrada, pela paisagem:

M.D.: Ela ainda fala.  
 Ela diz: jamais chegaremos...  
 G.D.: Onde?  
 MD.: Ora...  
*Silêncio.*  
 Está mesmo de acordo? Jamais...?  
 G.D.: (Concorda com o que não está claro):  
 Quer dizer... talvez a senhora tenha razão...



M.D.: Ela diz: é tão... terrível... tão duro... tão duro... essa é a palavra, creio...

G.D.: ... Sim, creio....

*Silêncio.*

M.D.: Quer um cigarro?

G.D.: Depende da marca...

M.D.: Só fumo Galoises azuis...

*(Pausa.)*

E o senhor?

G.D.: *Stuyvesants (promunciando à francesa)* ... Olhe, é uma questão de hábito.

M.D.:

*(Pausa)*

É verdade.

Já vimos, anteriormente, o roteiro/filme, a partir do uso do verbo no futuro do pretérito coloca planos distintos em relação, sem que se possa defini-los. Esse trabalho, no texto, que é realçado no filme, coloca esse jogo de um texto dentro do texto. Essa impossibilidade de delimitar os planos em que se encontram os personagens, os atores, o autor e o leitor/espectador faz do texto um texto esburacado, como afirma Duras. Mas, o que mais chama a atenção, é que essa tessitura esburacada nada mais é, conforme já vimos na afirmação de Duras, do que é trazido pelo enredo do roteiro/filme, cujo objeto é a disparidade entre o motorista do caminhão e a mulher que está de carona. No trecho destacado acima, vemos que eles mantêm uma conversação sem que o fio do entendimento os una. A afirmação da dama do caminhão: “jamais chegaremos” tem uma continuidade na pergunta que lhe faz o motorista: “onde?”. A continuidade do turno dialógico é interrompida pela tréplica da dama: “Ora...”. “Jamais chegaremos” não prevê, na sintaxe da dama, um objeto. “Jamais chegaremos”, na sua sintaxe é um verbo intransitivo. A pergunta do motorista “Onde?” parece-lhe espúria e a imerecida resposta é “Ora...” Está mesmo de acordo? Jamais...?”. O interessante é que o motorista do caminhão, mesmo diante da falta de clareza, como é apontado no texto, caminha pelas palavras deslocadas da dama e diz: “... talvez a senhora tenha razão...”.

Esse esburacamento da linguagem que é mostrado nos diálogos do roteiro/filme, também inclui o leitor/espectador.

Se o motorista atravessa a estrada, ele é atravessado pelas palavras daquela que está ao seu lado, nós, leitores ou espectadores, também somos atravessados pela palavra. Seguimos pela estrada com os tripulantes do

caminhão, talvez sejamos, mesmo, esse terceiro<sup>59</sup> que dorme, como uma massa amorfa e, por outro lado, ficamos à deriva de um sentido. No livro ou no filme, em determinados momentos, não se sabe se Duras está se dirigindo a Gérard Depardieu ou se eles são a dama do caminhão e o motorista.

M.D.: [...] A situação comum entre o motorista e a mulher é esta: ele está no exercício de sua profissão e ela... ela é transportada por ele: mas ambos estão de frente para a estrada.

Percebe?

G.D.: Percebo.

M.D.: Em comum, entre eles, aquela estrada, aquela paisagem. Em torno deles, o frio, o espaço desértico, o inverno. (DURAS, 1977a, s/d, p. 12).

No trecho destacado, o que poderia ser uma voz em *off* é mostrado como parte do diálogo entre Duras e Depardieu ou entre a dama e o motorista; o diálogo se reveste, portanto, de um ar enigmático, sem que saibamos se é um novo recurso usado pela autora para a notação de uma voz em *off*, ou se é uma improvisação; ou se é uma equivocação proposital; ou... ou... neste ponto, somos convocados a participar da falta de sentido que reina na cabine do caminhão, até mesmo inventando um sentido, como o faz, por vezes, o motorista do caminhão. Mas, não se trata de encontrar um sentido e sim se percorrer, nessa estrada, um encontro faltoso com a palavra.

Seria a estrada, percorrida pelo caminhão, o campo da linguagem, comum a ambos, permeada pela função da fala, particular a cada um dos falantes? Por outro lado, se estamos todos nesse campo, aquele que é escritor tem uma relação bastante específica com ele, na medida em que o que lhe interessa é a função da escrita, não propriamente a da fala. Em *A vida material*, há um texto mínimo de Duras intitulado *A autoestrada da palavra*, que destaco:

Nesta espécie de livro, que não é um livro<sup>60</sup>, eu gostaria de falar de tudo e de nada como todo dia, no decorrer de um dia como qualquer outro, banal. Tomar a grande autoestrada, a via geral da palavra, não

<sup>59</sup> Há uma pequena indicação, no começo do roteiro, sobre esse terceiro que está no caminhão; não se fará mais nenhum comentário sobre essa presença: "Teríamos visto que sobre a banquetta-cama do assento da cabine do caminhão havia uma massa escura: um homem. É o segundo motorista do caminhão. Ele dormiria durante o filme todo". (DURAS, 1977a, s/d, p. 11).

<sup>60</sup> No prefácio do livro, Marguerite Duras afirma: "Este livro não tem começo nem fim, não tem meio. A partir do momento em que não existe livro sem razão de ser, este não é um livro." (DURAS [1987], 1989, p. 7).

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 autoestrada 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. (DURAS [1987], 1989, p. 13).

Nesse pequeno texto, Duras coloca a relação entre a autoestrada da palavra e a escrita, o que nos permite pensar na relação metafórica possível entre o caminhão, seus três tripulantes e a autoestrada que percorre. Há algumas indicações no roteiro que levam a essa possibilidade:

G.D.: Que faz o caminhão?  
 M.D.: Você o vê?  
 G.D.: Sim, vejo. Infatigável.  
 M.D.: É isso. Ele avançaria. Ele avança.  
 G.D.: Sim.  
 (Pausa)  
 O tempo todo. Ele atravessaria terras.  
 A terra.  
 M.D.: Sim. Ele também costearia o mar.  
 Oceanos.  
 Sim, infatigável.  
 G.D.: É ele que nos levaria...  
 M.D.: Sim. Olhe o nosso percurso. Como um traço. Um manuscrito: Indecifrável. E nítido. (DURAS, 1977a, s/d, p. 26).

O que é que nos leva por todos os territórios, que atravessa todas as paisagens, que é o nosso percurso, que é o que nos leva, senão a linguagem? E, se avançarmos um pouco mais, o que é o nosso percurso, como um traço, uma inscrição, senão a inscrição possível na linguagem? Cada um de nós, em sua constituição de sujeito é marcado por um traço, traz uma inscrição, uma marca pulsional, é isso que em Freud:

[...] é efetivamente um saber, mas um saber que não comporta o menor conhecimento, já que está inscrito num discurso do qual, à semelhança do grillão de antigo uso, o sujeito que traz sob a sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto, nem em que língua está escrito, nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia. (LACAN, 1998d, p. 818)

Quando Duras (1977a, s/d, p. 26) afirma, no roteiro: “Olhe o nosso percurso. Como um traço. Um manuscrito: Indecifrável. E nítido.”, podemos

inferir que esteja mostrando o quanto isso que faz com que cada um caminhe a seu modo, sem mesmo saber o que o determina, isso é o que rege cada um sem que se possa dizê-lo, nomeá-lo, apenas submeter-se a essa inscrição que rege o sujeito.

Em entrevista a Michelle Porte, Duras (1977b, s/d, p. 83) fala sobre a injunção interna que a leva a escrever e relaciona-a ao texto e ao esquecimento:

M.D.: [...] Escrevemos o tempo todo, temos uma espécie de abrigo em nós, de sombra, para onde tudo vai, onde a totalidade do vivido se comprime, se amontoa. Ele representa a matéria-prima do texto, a mina de toda a escrita. É 'esquecimento', é o texto não escrito: é o próprio texto.

No filme, o caminhão transporta todo esse. Todo o texto do mundo. Como se isso pudesse ser medido, pesado: trinta e duas toneladas de texto, isso me agrada. É isso que eu chamo: a imagem. Mas esse texto, universal, no *O caminhão*, está misturado, é o do espectador, é o meu está tudo junto: massa escura e fechada que avança, que percorre o mundo, esquecida. Mas em vida. [...]

Dizemos sempre que o esquecimento é um defeito, mas felizmente ele existe, se lembramos tudo perfeitamente, as dores, as paixões, as alegrias, o instante será limpo, despojado, não mais existirá... O esquecimento é a memória verdadeira... Só creio na explicação fisiológica de tudo, do vivido do escrito, do esquecimento, da memória, acredito que tudo isso é um fracasso.

### 3.3.3 A violência do olhar e o deslocamento

M.D.: O único dado comum entre eles é uma certa violência do olhar. Diante daquele vazio à frente deles, o inverno nu, o mar.

(*Pausa*)

O silêncio do filme iria representar a primeira relação entre os personagens.

Relação longínqua, quase indiferente, mecânica. Seria uma espécie de abertura de caminho para uma relação futura.

G.D.: Essa relação ocorreria?

M.D.: (*Pausa*)

G.D.: Que acha?

M.D.: (*Pausa*) Nunca. (DURAS, 1977a, s/d, p. 13).

Vamos partir disso que é afirmado no roteiro, que o único dado que há em comum entre o motorista do caminhão e a mulher que está ao seu lado é “uma certa violência do olhar”. Ao mesmo tempo, o que eles têm em comum, “uma certa violência do olhar” não é suficiente para que uma relação entre eles se sustente. Veremos que a mulher tem o hábito de, durante a viagem, fechar os olhos e cantar, cantando somente para si:

M.D.: [...]  
 Eu li isto:  
 Eis que ela se põe a cantar só para si.  
 Ela olha sempre para frente.  
 Fora, incessantemente, a sublime nudez das colinas de Baunce.  
 (DURAS, 1977a, s/d, p. 15).

*Voz em off de M.D.:*  
 [...]  
 Ela canta.  
 Ela fecha os olhos e canta. (DURAS, 1977a, s/d, p. 17).

M.D.: [...]  
 Ouça. Ela canta.  
 Ela fecha os olhos e canta. (DURAS, 1977a, s/d, p. 35).

A mulher do caminhão é aquela que estabelece um canto somente para si. Ela está na linguagem, mas há uma impossibilidade de ser tocada, de estabelecer uma conversação com o outro que tenha um encaminhamento simbólico. Quando Gérard Depardieu pergunta a Marguerite Duras, no roteiro, quem é a mulher do caminhão, ela lhe diz que ela é “deslocada”:

G.D.: Quem é ela?  
 M.D.: Quem?  
 G.D.: A mulher. A mulher do caminhão.  
 M.D.: Deslocada.  
 É a única informação. (DURAS, 1977a, s/d, p. 24)

A mulher do caminhão está sempre deslocada. Ela fala, ela emite opiniões, mas “Essas conversas jamais se destacam por um conhecimento exato do problema abordado. Ela cometeria erros, às vezes enormes, sobre... ciência, geografia, as últimas descobertas interestelares.” (DURAS, 1977a, s/d, p. 17). As intervenções são descontínuas, ela não consegue estabelecer uma continuidade que imprima um mínimo de sentido na conversação como o motorista do caminhão:

M.D.: Ela fala: ela diz ao motorista: o senhor é do Partido Comunista Francês.  
 G.D.: Ele responde: isso não lhe interessa.  
 M.D.: Exatamente.  
 Ela diz-lhe: sabe, Karl Marx acabou-se.  
 Ela diz sempre os nomes de batismo: Marcel Proust. Pierre Corneille. Léon Trotsky. Karl Marx... uma mania...  
*Silêncio.*  
 G.D.: Ele a olha...  
 M.D.: *(Pausa)* Sim... é verdade.  
 G.D.: Pela primeira vez

M.D.: sim, é o que parece...  
 G.D.: Que pensa ele? Que diz ele?  
 M.D.: Ele diz: compreendi. A senhora é uma reacionária.  
 G.D.: Ela responde o quê?  
 M.D.: Nada. Ela ri. (*Sorrisos. Silêncio*)  
 M.D.: Então, ele diz: compreendi. A senhora é uma fugitiva do asilo psiquiátrico de Gouchy.  
 (*Ela lê*). É isso, Gou-chy.  
 (*Pausa*)  
 G.D.: Ela não ouve?  
 M.D.: Sim, sim. Ela responde: (*Sorriso.*) Ah! Você conhece? Você viu, eles aumentaram os edifícios do lado do rio, do lado sul, do lado da encosta. Foi bom... do lado norte, dá na floresta... Era preciso. Tornou-se pequeno demais desde algum tempo... (DURAS, 1977a, s/d, p. 37-38)

Esse trecho dialógico é comparável ao ápice que ocorre em *Dom Quixote* no duelo com os moinhos. A partir dessa falta de entendimento radical, a mulher do caminhão abandona o discurso sobre a paisagem e começa a falar do nascimento de Abraham. Nesse momento em que ela se subjetiva, a confusão mental aparece. Se até então, o que havia era diálogo em que os turnos não apresentavam respostas pertinentes às perguntas, agora o discurso mostra-se em torvelinho. O solilóquio é confuso: “jamais pude concatenar minhas ideias, seguir uma sem perceber outra que chega” (DURAS, 1977a, s/d, p. 40).

Há uma impossibilidade latente, na mulher do caminhão, em dizer quem ela é, em subjetivar-se. À moda de Lol V. Stein, que enlouquece no momento em que se vê a sós com Jacques Hold, a mulher do caminhão encontra uma impossibilidade em dizer-se:

M.D.: Ele diz a ela: Ei, você é mesmo do asilo psiquiátrico de Gouchy? (*Pausa*) Ela não responde.  
 G.D.: Ele diz: De onde a senhora vem, afinal?  
 M.D.: Isso... Ela não responde. [...] Ele diz: não havia nada lá onde a senhora subiu, nada a perder de vista. E então? Quem é a senhora?  
 [...]  
 M.D.: Sim. Ela responde: Eu não sei lhe responder. Sua lógica me escapa. Se me pergunta quem sou, fico perturbada. (DURAS, 1977a, s/d, p. 47-48)

O motorista e a mulher fazem um percurso juntos, olham na mesma direção, mas não se encontram e são revestidos de um não-saber. Ela tem as certezas, é categórica, profere afirmações categóricas, mas nada pode responder quando lhe perguntam quem é ela. Ele, por sua vez, não sabe o que

transporta, leva consigo algo pronto para ser embarcado, para ser entregue a outrem, mas não sabe do que se trata, nem para onde vai. Ele apenas transporta:

*Voz em off de M.D.:*  
Ela ainda fala. Pergunta:  
O senhor transporta o quê?  
*Voz em off de G.D.:*  
(*Pausa*)  
Não sei. Fardos prontos.  
(*Pausa*)  
É para ser embarcado.  
*Voz em off de M.D.:*  
Para onde?  
*Voz em off de G.D.:*  
(*Pausa*)  
Não sei. (DURAS, 1977a, s/d, p. 29)

Tanto a mulher do caminhão quanto o motorista, aquele que transporta ou aquela que é transportada prescindem de um saber. Ele, não sabe o que carrega, sabe apenas que deve cumprir um percurso. Ela conta, a cada vez, a sua mesma história. Escreve uma história que não é sua, na medida em que não sabe quem é. Esse encontro entre o motorista e a mulher do caminhão pode ser esse encontro entre o narrador e o autor, que alheiam, um ao outro no processo da escrita.

## CONCLUSÃO

*Marguerite Duras: no ravinamento da escrita* desenhou um percurso por algumas obras da autora e destas leituras pudemos destacar como núcleo problemático a escrita durassiana que, acima de tudo, privilegia a literalidade, toma tudo ao pé da letra.

Escrita de si, escrita do Outro. A vida de Duras foi a escrita e, se vemos em seus escritos algo de autobiográfico, de autoficcional, podemos dizer que os temas de que trata em seus enredos convergem, invariavelmente, para algum aspecto que problematiza a escrita e nos convoca a pensar sobre a escrita. É quase como se toda a obra de Duras circunscrevesse, enquanto enigma, a escrita. O tema pode ser o amor, o desencontro, a dissonância, a incompreensão, o destino, a angústia, a imobilidade, enfim, os argumentos diegéticos corroboram para questões que são caras à Teoria Literária e, por que não dizer, também à Psicanálise no que diz respeito à letra.

A problematização abordada no primeiro capítulo circunscreve uma identidade narrativa que não é forjada na lembrança. O que se inscreve como “memória sem lembranças” surge a partir do que é perdido; e o que é perdido, nunca houve, mas, mesmo assim se instaura como uma falta. Em *Barragem contra o Pacífico* e em *O amante* essa inscrição se mostra diferentemente. Tanto em um romance como em outro, abordamos como núcleo central, os encontros da protagonista com o amante chinês. Esses encontros mostram que há desejo; no primeiro romance, esse desejo é rechaçado e, no segundo, o sujeito é atravessado pelo desejo, por algo que escapa e que lhe é desconhecido. Em *Barragem contra o Pacífico*, como vimos, trata-se de um que tem e de outro que quer o que esse um tem, o que estaria ligado à dialética do *erômenos* e do *érastes*, assim como está trabalhado por Lacan (1992) a respeito das formulações que são feitas a partir de *O banquete*. Em *O amante*, o encontro com o amante chinês se dá a partir de uma travessia, que nomeamos como travessia do desejo. Essa diferença marcada na abordagem dos dois romances, que insistem na mesma temática, aponta para momentos ímpares do manejo da escrita.



Concluimos que em *Barragem contra o Pacífico* a repetição encontra-se apoiada em uma ordem simbólica, na medida em que os significantes se repetem a fim de dar uma significação ao sexual, que é sempre traumático. Em *O amante*, por sua vez, a repetição se dá por isso que é impossível de ser simbolizado, a via inevitável do desejo. E, nesse eixo, a escrita mantém o buraco aberto, obedecendo a função de regência da repetição.

“As memórias sem lembrança” em *Barragem contra o Pacífico* constroem um texto que encontra uma significação, a simbolização de uma falta. Em *O amante* e “as memórias sem lembrança” trabalham dispersamente, construindo uma ficção que circunscreve os vazios daquilo não é apreensível.

No segundo capítulo, as figuras de exílio foram delimitadas e caracterizadas por “um certo esquecimento de si mesmas”. “O esquecimento de si” encaminhou-se metonimicamente para o “exílio de si” e, finalmente, para o “exílio do olhar”. Essas figuras, designadas por Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, a mendiga do Ganges e o Vice-cônsul encontram, nos diversos romances, o seu duplo, um encontro com o *Unheimlich* que desemboca em um espelhamento. Esse espelhamento, em alguns momentos é evidenciado, como vimos em *Destruir, diz ela*, objeto de estudo do terceiro capítulo, no enodamento da imagem de Alissa e Élisabeth Alione, o que nos é dito textualmente que elas se encontram “as duas presas num espelho” (Duras, [1969], 1988, p. 94); e em outros momentos, o espelhamento é sutil, como no mimodrama que encenam Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul, quando dançam na festa da Embaixada em Calcutá em *O vice-cônsul*. Em outros momentos, é necessário reunir frases esparsas para estabelecer o espelhamento entre os personagens. Mas, invariavelmente, ele comparece entre os personagens.

A condição de exílio, própria aos personagens e que os caracteriza, ganha um embasamento suplementar na medida em que sua construção não é somente temática, mas sintática também. A sintaxe imprecisa, o entrecruzamento das vozes narrativas, os turnos dialógicos mal delimitados, as frases inconclusas, desdobramentos e o *mise en abyme* corroboram para a construção não só dos personagens em espelho, mas de uma narrativa que se dá estruturalmente em espelho. Encontramos em Duras narrativas dentro de narrativas, como em *O vice-cônsul*, na qual Peter Morgan narra a história da mendiga do Ganges que, por sua vez, é personagem secundária da história

que se dá em primeiro plano nesse romance: ficção, dentro da ficção. Há também um espelhamento entre a mendiga do Ganges e a mulher do Ganges, Anne-Marie Stretter. Supõe-se, não somente em *O vice-cônsul*, que essa mendiga que perambulou pela planície do Tonlé-Sap tenha se encontrado com Anne-Marie Stretter e lhe dado a criança que carregava. Essa mesma mendiga tem as características da mendiga que aparece em *Barragem contra o Pacífico* e entrega a criança à mãe de Suzanne. As personagens duplicam-se, espelham-se, se tornam vozes presentes que se sobrepõem à narrativa principal, transitam de um romance a outro como memórias perdidas, como lembranças que se fazem ouvir em uma conexão desconexa, atropelada, presente.

Um segundo ponto nodal abordado no capítulo 2 é a condição que as figuras de exílio assumem: encontram-se em um exílio de si e, concomitantemente, em posição de regência. O que se configurou como núcleo problemático foi que elas são marcadas por uma ausência e é dessa ausência presente que algo se movimenta. Literariamente, esse exílio é marcado por um esquecimento e é desse esquecimento de si que uma força de atração emana e catalisa a narrativa. Dos brancos, dos vazios, dos esquecimentos nasce a narrativa durassiana, uma narrativa sem centro, enigmática, em perpétuo escrever-se. Nesse ponto, vimos que o papel do narrador nos romances e das vozes externas na peça de teatro têm a maior relevância na construção narrativa. É de um não-saber do narrador, sempre embananado com o saber-fazer, sempre prestes a desmoronar, que ele busca auxílio na letra. Assim é com Jacques Hold em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, com Peter Morgan em *O vice-cônsul*, com Max Thor em *Destruir, diz ela*. São narradores arrebatados pela ausência que circunscreve as personagens que os fazem narrar. É da ausência presente que marca as personagens que a narrativa nasce, na medida em que essa ausência convoca o saber do narrador; e é assim, também, que nasce a escrita para aquele que é por ela arrebatado.

Como vimos em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, Jacques Hold, “para aplanar o terreno, escavá-lo, abrir sepulturas onde Lol se finge de morta [...]” (DURAS, [1964], 1986, p. 27), inventa os elos necessários que lhe faltam em sua história e, nesse momento, o narrador nos oferece o seu saber para construir, a seu modo, as suposições que dão suporte à narrativa. É dessa

ausência, desse esquecimento que marca a personagem na narrativa, que nasce a possibilidade de escrita, a possibilidade de narrar. Nesse caso, Lol não é apenas uma personagem, mas a ausência que a marca é a possibilidade de configuração da escrita; marcada por uma ausência, um exílio, um esquecimento de si, é o buraco aberto o que configura a possibilidade de, a partir dessa *mot-trou*, circunscrever a narrativa. À Lol, falta. Lol falta. Não há lembrança, nada ressoa, e é por isso mesmo que Jacques Hold pode narrar, ela lhe abre as vias para o ficcional.

Por fim, neste segundo capítulo, vimos que as articulações se encaminharam para uma relação entre as figuras de exílio e o olhar. Esse núcleo problemático foi abordado a partir duas indicações de Chalonge (2005): a primeira diz respeito a circunscrição da dimensão especular na configuração da cena. Não há descrição da cena, na medida em que o olhar decreta a sentença. É o olhar que configura a cena com uma certeza que não pede confirmação. O que é visto é inexoravelmente assertivo. O que é visto não passa pela palavra, configura-se como uma cena. A segunda indicação é que o olhar e a voz são excludentes. O olhar está privado da voz e a voz está privada do olhar. Ver e saber dissociam-se. Nesse ponto, é importante afirmar a função do narrador, que precisa tomar uma determinada posição diante das figuras de exílio, quase a emprestar-lhe um saber. Em *O arrebatamento de Lol V. Stein* Jacques Hold conjuga o seu saber ao olhar de Lol para construção da representação da cena do baile.

O olhar, função privilegiada nas figuras de exílio, é assertivo; diante do real, para essas figuras de exílio, não há possibilidade de simbolização. Esse “eu sem imagem” não encontra possibilidade de circunscrição da falta. Há essa *mot-trou* que falta, não há uma *Spaltung* do sujeito. Diante do real, há algo que sempre escapole, isso é que é traumático nos diz Lacan ([1964], 2008b) não é o trauma em si, mas o encontro com o real, com isso que escapole sempre. Lol nada pode simbolizar porque há uma palavra que lhe falta. Assim caminham as demais personagens que “derivam de Lol”. Elas não se marcam pelo significante. A construção narrativa prescinde de um narrador ou de vozes sobrepostas que possam emprestar o seu saber, a sua possibilidade de significação para que essas figuras de exílio ganhem uma dimensão ficcional possível. Na verdade, elas se repetem, se coagulam e cristalizam um momento

fugaz que as determinam e do qual elas estão, desde sempre, apartadas. A elas, a falta falta.

O terceiro capítulo foi trabalhado a partir da análise de *A pracinha*, *Destruir, diz ela* e *O caminhão* que trazem marcas de uma literatura que privilegia o divórcio do sentido. Em relação a *Destruir, diz ela*, vimos que há três elementos que trabalham a favor da opacidade narrativa: a primeira seria a construção dos personagens em espelho, que é corroborada pelo segundo elemento: a destruição do sentido pela assunção do significante. A construção narrativa e a sintaxe escorregadia imbricam-se sem que possamos afirmar se é o primeiro que trabalha a favor do segundo ou vice-versa. Podemos apenas constatar que esses dois elementos comandam a estrutura narrativa e se apoiam um no outro para circunscrevê-la. O terceiro elemento é designado pela “floresta”, elemento catalisador. A floresta, como vimos, é para Duras a infância, é lugar designado como proibido, censurado, onde não se deveria ir. Mas, sabemos com Freud, que somente um desejo infantil coloca em movimento o aparelho anímico e que isso só é possível pela via da regressão. O infantil, aqui representado pela floresta, é esse lugar que é impossível de ser acessado pelas vias do progresso; é só a partir de um retorno, de um *détour* que esse desejo infantil é acessado e é isso que nos move e nos coloca para frente. Vimos, então, que *Destruir, diz ela* tem relação com o campo do desejo e que a floresta é esse lugar obscuro por onde o desejo escorre. Assim, essa narrativa durassiana constrói-se com a opacidade própria daquilo que nos constitui, o desejo.

Na análise de *A pracinha* partimos do que Banchot ([1959], 2005a, p.222) nos dá a ver sobre a narrativa: “duas vozes quase abstratas, num lugar abstrato. É isso que nos atinge primeiramente, essa abstração”. Vimos quão difícil é se dirigir ao outro e como essas duas pessoas tão solitárias carregam a solidão para o diálogo que empreendem. Vimos, também, que há duas formas de se estar no diálogo e que essas duas formas apontam para uma impessoalidade e uma dessubjetivação. No primeiro caso, as vozes que se falam dialogam a partir daquilo que não as atravessam, estão no eixo discursivo denominado de discurso vazio. No segundo caso, há a possibilidade de o sujeito ser falado, de algo que é do sujeito escapar em sua fala e, nesse sentido, se a fala escapa ao sujeito, ele não está subjetivado no discurso. O

que nos chama a atenção nesse diálogo é a premência, que se coloca, da necessidade de narrar. Vimos que é necessário dirigir-se a um outro para narrar. Não basta a fantasia na qual encerramos os nossos desejos mais íntimos se isso não for passível de comparecer na fala. A necessidade de narrar está posta no diálogo – no qual esses personagens não se compreendem – e também na necessidade de escrever, que não pressupõe a compreensão do outro. A compreensão é algo que pode ficar à deriva, mas a necessidade de falar e de narrar, essas insistem. O que é brilhante nesse conto de Duras é que ela mostra, no diálogo banal, que o que importa não é o que se comunica, o que se entende de um diálogo, mas a necessidade de narrar que se estabelece num diálogo. Neste aspecto, a necessidade de falar se aproxima da necessidade de escrever.

O *caminhão* insere-se na trilogia do último capítulo configurando as seguintes questões: o uso do futuro do pretérito é um tempo verbal de modo indicativo empregado para marcar uma anterioridade em relação ao futuro, indicando uma ação que era esperada no passado, mas não aconteceu ou aconteceu; mantém-se essa equivocação. Esse tempo enigmático é, segundo Lacan, o tempo do inconsciente. O nascimento de *O caminhão* já perpassa por esse tempo verbal: “Poderia ser um filme?”. “É um filme”. Como vimos, esse tempo “do que seria, então é” é o tempo do inconsciente. O homem e a mulher na cabine do caminhão empreendem um diálogo que se encerra em cada um, não há significação que possa ser apreendida. Enquanto em *A pracinha* há uma insistência em narrar e em interpelar o outro, querer que o outro ratifique o sentido, *O caminhão* mostra que o entendimento, o alcance desse entendimento não chega, não vem; neste último, o diálogo não trabalha na construção de um sentido que seja partilhado pelos passageiros do caminhão. A língua é a mesma, nada de estrangeiro e, no entanto, não há entendimento. Mesmo assim, não se pode dizer que entre o homem e a mulher não há fala, não há diálogo. Eles prescindem de um saber e, por isso, narram, entram na narrativa alheia e alheios ficam. O motorista do caminhão nada sabe sobre o que transposta. A mulher é transportada e afirma, narra, tem um saber, mas esse só se configura na ordem ficcional, quando inventa uma história que não é sua. Nos perguntamos, aqui, se o que nos é mostrado em *O caminhão* não é o

mesmo que se dá no processo da escrita. Há um autor e um narrador que se alheiam um ao outro no processo da escrita.

Para finalizar, evocando as relações entre os diversos romances, conto e peças de teatro de Duras, vimos que há dois pontos comuns que mobilizaram a atenção deste trabalho: a construção dos enredos a partir de uma memória sem lembranças e a construção sintática imprecisa que trabalham, a cada tempo, para uma literatura de opacidade. Não há sentidos prontos e, à moda de Jacques Hold, temos que “abrir sepulturas” e dar vida às letras que nos perpassam como letras mortas, reinventá-las. Como segundo ponto, vimos que toda construção narrativa de Duras caminha para uma interrogação que subjaz aos seus escritos: escrever, o que é isso?

A Psicanálise modula a relação do homem com o mundo por uma via que não é a do conhecimento. Esse ponto é importante porque as vias que são abertas por esse campo cobram uma subjetivação que vai se escrever e se inscrever a cada vez. A Literatura, por sua vez, também modula uma relação do homem com o mundo por uma via que não é a do conhecimento científico. Embora entre a Psicanálise e a Literatura haja um mundo, foi caminhando pelos interstícios de cada uma que vimos que é a partir desses dois campos tão distintos que se entrevê que os efeitos da letra estão para além do que podemos apreender. Mas é mesmo a Literatura e, em especial a literatura durassiana que nos possibilita esse encontro, ainda que efêmero, com os restos do inconciliável.

Para terminar, recorro ao poema de Antoine Tual, evocado por Lacan em suas conferências na Capela de Sainte-Anne:

Entre o homem e a mulher  
Há o amor.  
Entre o homem e o amor  
Há um mundo.  
Entre o homem e o mundo  
Há o muro.

Lacan (2011, p. 91) afirma que é preciso ler o *entre* como algo que se interpõe. Quando diz que entre o homem e o amor há um mundo, “isso significa que vocês nunca chegarão lá”. Entre o homem e o mundo há um muro. Esse muro do qual nos fala Lacan, ouvimos, em francês, como “le mur”, que é

homofônico a “l’amour”. Entre o homem e o mundo há “le mur” e “l’amour”. Há castração, o muro é castração e há também, uma possibilidade de reverberação. Desse muro não ser somente “muroir”, o que Lacan equivocou com “mirroir”, espelho. Há a possibilidade desse “mur” ressoar algo da letra, do (a)mur, o que equivocou-se, mais uma vez, com “amour”. Entre o som e o sentido a razão (raison) escapa e a partir disso que é o ressoar (réson) a letra traz a comemoração da falta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALENCAR, Ana. Anotações sobre observações da Qualificação do Projeto de Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

ARMEL, Alette. *Marguerite Duras et l'autobiographie [1990]*. Paris: Le Castor Astral, 1996.

ATTIE, Jo. Raison et reson. In: *Ornicar?*  
[http://www.pileface.com/sollers/article.php?id\\_article=432](http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=432) página capturada em 10/12/2013.

BENOÎT, Claude. L'exil du regard. In: *Marguerite Duras: actes du colloque international, Universitat de València, 1987*. Valencia (Espagne). Col. Lecció Oberta Lletres. Elena Real, ed., 1990.

BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_. A dor do diálogo. In: *O livro por vir [1959]*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. A experiência em Proust. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. Détruire. in: *L'Amitié [1971]*. Paris: Gallimard, 2010.

BRUNEL, Pierre. Le revissement de Lol V. Stein: um roman de l'ambigüité. In: *Marguerite Duras: actes du colloque international, Universitat de València, 1987*. Valencia (Espagne). Col. Lecció Oberta Lletres. Elena Real, ed., 1990.



CHALONGE, Florence de. *Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras*. Collection Objet. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Du Septentrion, 2005.

CHEMAMA, Roland. VANDERMESCH, Bernard. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Francisco Setinerri e Mario Fleig. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2007.

CZERMARK, Marcel. Sobre o deslumbramento de Lol V. Stein por Marguerite Duras. In: *Paixões do objeto: estudo psicanalítico das psicoses*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico* [1950]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. *O jardim* [1955]. Trad. Tereza Coelho. Coleção Dois Mundos. Lisboa: Livros do Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. *O deslumbramento de Lol. V. Stein* [1964]. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *O vice-cônsul* [1965]. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. *Boas falas. Entrevista a Xavière Gauthier* [1974]. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, n/d.

\_\_\_\_\_. *India Song* [1973a]. Paris: Éditions Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nathalie Granger suivi de La femme du Gange* [1973]. Paris: Éditions Gallimard, 1973b.

\_\_\_\_\_. *O caminhão* [1977a]. Trad. José de Sanz. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Michelle Porte [1977b]. In: *O caminhão*. Trad. José de Sanz. Editora Record, s/d.

\_\_\_\_\_. *Olhos verdes: crônicas publicadas em Cahiers du Cinéma [1980 et 1987]*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

\_\_\_\_\_. *A vida material [1987]*. Trad. Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Outside [1981]*. Trad. Maria Filomena Duarte. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. *O amante [1984]*. Trad. Denise Bottmann. Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *O amante da China do Norte [1991]*. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Escrever [1993]*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dits à la television [1964]. Entretiens avec Pierre Dumayet*. Paris: Éditions et Publications de l'École Lacanienne: 1999.

FELMAN, Shoshana. *What does a woman want?: reading and sexual difference*. Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manuel de Barros Motta. Trad. Inês Altran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

\_\_\_\_\_. Sobre Marguerite Duras: entrevista com H. Cixous. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manuel de Barros Motta. Trad. Inês Altran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos [1900]. Edições standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989a.

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. Edições standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*. Conferência XXIII: o caminho da formação dos sintomas. Edições standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989c.

\_\_\_\_\_. Luto e Melancolia. Edições standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989d.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. Tessituras sobre o deslumbramento de Lol. V. Stein, de Marguerite Duras. In: *Coletânea de artigos e ensaios lingüísticos e literários*. São Luís: Editora Uema Cogito, Ergo Sum, 2008.

\_\_\_\_\_. A literatura e sua iluminação profana. Revista Garrafa nº 25. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, setembro-dezembro de 2011. P. 1-16.

JEANNIOT, Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans*. Paris: Éditions au diable vauvert, 2001.

LACAN, Jacques. Seminário sobre 'A carta roubada'. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a.

\_\_\_\_\_. A instância da letra ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998b.

\_\_\_\_\_. Função e campo da fala e da linguagem. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998c.

\_\_\_\_\_. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998d.

\_\_\_\_\_. *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. *O saber do psicanalista. Seminário 1971-1972*. Centro de Estudos Freudianos do Recife. Recife, 1997.

\_\_\_\_\_. *De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003a.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein [1965]. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003b.

\_\_\_\_\_. *De um discurso que não fosse semblante* (Seminário de 1971). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LEBELLEY, Frédérique. *Uma vida por escrito: biografia de Marguerite Duras [1994]*. Trad. Uéliton de Oliveira e Vilma de Katinsky. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

LESSANA, Marie-Magdeleine. La raison de Lol. In: *Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet*. Paris, Éditions et Publications de l'École Lacanienne: 1999.

LISPECTOR, Clarice. Preciosidade. In: *Laços de família*. 22<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rocco, Rio de Janeiro: 1998.

MELMAN, Charles. *Como alguém se torna paranoico: de Schreber a nossos dias*. Trad. Telma Queiroz. Porto Alegre: CMC, 2008.

PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras [1977]*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

SAFATLE, Vladimir. Três protocolos de sublimação: a literalização. In: *A paixão do negativo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BORGOMANO, Madelaine. *Marguerite Duras: de la forme au sens. Textes réunis par Claude Borgomano et Bernard Alazer*. Paris: L'Harmattan, 2010.  
CASTELO BRANCO, Lúcia. *Não há literatura*. In: <http://www.tanto.com.br/luciacastelobranco.htm>. Página capturada em 06/06/2010.

CHATEL, Marie-Magdaleine. *Mal estar na procriação: as mulheres e a medicina da reprodução*. Rio de Janeiro: Editora Campo Matêmico, 1995.

CHEMAMA, Roland. O demônio da interpretação. In: *Elementos lacanianos para uma psicanálise do cotidiano*. Porto Alegre: CMC Editora, 2002a.

\_\_\_\_\_. Pós-escrito: escrita literária, alfabeto inconsciente. In: *Elementos lacanianos para uma psicanálise do cotidiano*. Porto Alegre: CMC Editora, 2002b.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éditions de Seuil, 2008.

KRISTEVA, Júlia. A doença da dor. In: *O sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEITE, Fernanda. *A questão da finitude em Heidegger - uma apropriação contemporânea de um conceito moderno*. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

PARAÍSO, Andréa Correa. *Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PIVOT, Bernard. Les grands entretiens de Bernard Pivot: Marguerite Duras. Paris: Gallimard, 2003. DVD. Entretien en 28 de septembre de 1984.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: *Contos extraordinários*.

SILVA, Flávia Trocoli Xavier da. *Molduras para o vazio: duas obras de Clarice Lispector*. Campinas (SP), 2004. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem.

VILAIN, Phillippe. "L'autofiction selon Doubrovsky". In: *Défense de narcissse*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2005a.

\_\_\_\_\_. "Entretien de Serge Doubrovsky a Philippe Vilain". In: *Défense de narcissse*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2005b.

\_\_\_\_\_. Un texte sans nom : L'amant. In: *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Phillippe Lejeune*. Paris : Les Éditions de La Transparence, setembre 2009.