

SÓ OS LOUCOS ESCREVEM COMPLETAMENTE

Recebido em 27/01/2010

Aceito em: 26/02/2010

Paulo de ANDRADE *

Resumo: *A obra de Marguerite Duras é reconhecidamente marcada por um traço autobiográfico, retornando insistentemente a imagens que revelam, direta ou indiretamente, a difícil relação da autora com sua mãe. Articulando diferentes textos da escritora francesa, sejam ficcionais ou depoimentos, buscamos compreender aqui como se inscreve e se produz em sua obra uma transformação da escrita rumo ao testemunho e ao atravessamento da perda.*

Palavras-chave: *escrita; amor; loucura; tradução; Marguerite Duras.*

“Vem aqui” – eu disse a ele – “é apenas isto e nada mais”. Mas não. Antes era preciso que eu lhe mostrasse o poço. Sim, o poço de palavras mortas. Mãe foi uma delas – a primeira. E, em torno dessa palavra, estivemos juntos – eu e ele – a tecê-la como se a destruíssemos, a comê-la como se a vomitássemos. “Os mornos, eu os vomitarei pela boca” – ele não me disse. Mas bastou que ele não o dissesse para que eu compreendesse, sim, para que compreendesse que aquele não seria nunca um morno amor.

Lucia Castello Branco

O direito de dizer

Talvez tanto quanto o ponto jamais localizável da origem da escrita, somente o seu itinerário – a sua metamorfose, a força atratora que a movimenta e em função da qual ela se transforma – seja tão fascinante ao leitor e igualmente tão insondável ao escritor. Por isso mesmo ele é sempre perseguido, sempre questionado em sua ilegibilidade.

Marguerite Duras, ao longo do percurso de construção de sua obra, abriu um espaço que a princípio pode parecer-nos uma tentativa de compreensão, de apreensão, por parte da autora, desse ponto fugidio da escrita que é o próprio escrever. São entrevistas, depoimentos, textos sobre sua própria

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: oluapfr@yahoo.com.br.

obra, são livros e filmes que retomam livros e filmes anteriores num processo de reescrita que não esconde sua face de leitura.

Notemos como, entre os textos de Duras, até mesmo aqueles mais facilmente enquadrados em gêneros tradicionais do comentário – como *Les parleuses*, que é uma longa entrevista concedida à psicanalista Xavière Gauthier, ou *Les lieux de Marguerite Duras*, composto a partir de dois documentários televisivos, realizados por Michelle Porte – passam a compor, indiscriminadamente (digamos assim), a obra da autora, figurando em sua lista de livros. Isso sem falar nas coletâneas de textos inéditos e artigos escritos para jornais e revistas – como *Outside* e *Le monde extérieur* –, nos tipos *testemunhos* – como *La pute de la côte normande* e o primeiro texto de *Écrire* – ou em gêneros completamente híbridos – como *Les yeux verts* e *La vie matérielle* –, todos marcados por essa abertura, essa inflexão do escritor sobre seu próprio ofício.

A inclusão, na obra de Duras, dessa gama variada de textos que procuram comentar a obra não lhe institui apenas um caráter metalinguístico, não faz desse traço um simples espaço paralelo de autocomentário (a obra “em si” *versus* os textos que falam dessa obra). Eles indicam que o dispositivo autobiográfico aí implicado é acionado pela escritora como forma de produzir um pensamento sobre a escrita, convidando o leitor a articular vida e obra de modo incomum e a tomar essa outra fala, essa outra voz (a voz da autora?) como algo que não se exclui – embora possa se diferenciar – do mundo da *criação*. Aliás, se nos debruçarmos sobre essa parte da obra, a dita “ficcional”, iremos nos deparar também com esse traço de autocomentário, arranjado e rearranjado de múltiplas maneiras.

Mas o que aqui nos interessa é como esse exercício de reflexão conduz a obra de Duras a caminhos limites e imprevistos, como ele próprio já é uma transformação da escrita, pois “foi preciso escrever muitos livros para chegar a esse ponto” (DURAS, GAUTHIER, s.d., p. 12.), em que um campo até então desconhecido por sua literatura é abordado. Uma curva, uma virada assim se opera na relação do escritor com a escrita:

M. D. – (...) Eu escrevia como quem vai ao escritório, todos os dias, tranquilamente. Levava alguns meses para fazer um livro e então, de repente, veio a virada. Com *Moderato* foi menos tranquilo. E depois, após maio de 68, com *Détruire*, então já não era mais nem um pouco assim; quer dizer, o livro se escrevia em alguns dias e ainda por cima foi a primeira vez que abordei o medo. Sim, enfim, havia começado com *Le Ravissement de Lol V. Stein*. A essa altura houve um período em que eu estava saindo de uma desintoxicação alcoólica, então não sei se esse medo... pensei muito nisso, mas nunca consegui elucidar... se esse medo que conheci ao escrevê-lo também não era o outro medo de ficar sem álcool; se era ou não uma seqüela da desintoxicação, não sei. (...) O medo começou com *Lol V. Stein*, e, a bem da verdade, um pouco com *Moderato*. Foi muito grande no caso de *Détruire*, e até um pouco perigoso. (DURAS, GAUTHIER, s.d., p. 13.)

Poderíamos destacar nesse depoimento, a fim de melhor compreendermos a “virada” da escrita, os fatores contextuais, político-sociais aí implicados (maio de 68) ou os psicossomáticos (o medo, em função do álcool ou de sua abstinência), que teriam promovido uma tal mudança. Poderíamos ainda seguir de perto os livros citados como marcos da transformação. Mas essa virada, que marca o surgimento da “experimentação” na obra (assim diz a autora), parece estar ligada, sobretudo, a um outro evento e, a partir dele, configura uma espécie de divisor de águas da escrita durasiana. Entre a primeira escrita – caracterizada pela facilidade, pelo trabalho mecânico e cotidiano, “vulgar”, como ela a qualifica – e a segunda – em que se perde a tranquilidade e acontece o embate com o medo, o perigo – há “uma ruptura em profundidade”. Essa *ruptura* – e é ainda a própria Duras quem o sugere – parece estar associada a uma “história de amor”:

M.D. – (...) e então, uma vez, vivi uma história de amor e acho que foi ali que começou. (...) Uma experiência erótica muito, muitíssimo violenta e – como dizer – passei por uma crise que foi... suicida, quer dizer... o que conto em *Moderato Cantabile*, aquela mulher que quer ser morta, eu vivi isso... e a partir daí os livros mudaram... (...) penso que a virada, a curva em direção a... em direção à sinceridade aconteceu ali. (DURAS, GAUTHIER, s.d., p. 45)

Uma história de amor ou, talvez mais propriamente, como ela ratifica, uma história erótica, “sexual”, situa-se nesse instante da vida (da obra) em que a escrita “vira”. Mas o amor vem acompanhado da violência e da experiência da morte – e é nesse sentido que devemos atentar para a ratificação, como um esclarecimento de que, aí, o amor não se confunde em absoluto com sua versão romântica, isto é, idílica. Então uma curva produz-se, uma virada: algo se quebra, solta-se e a escrita abre-se à “sinceridade”. De quê? Da violência do amor e da morte?

Podemos situar melhor a história à qual Duras refere-se, tanto no espaço da vida quanto no da literatura. Ela já o diz: está escrito em *Moderato cantabile*. E os biógrafos tratarão de dizer: é a história de amor (erótica) com o também escritor Gérard Jarlot (a quem *Moderato cantabile* é dedicado), em que os dois entregam-se aos deslimites do álcool e da sexualidade. Mas essa identificação biográfica não nos leva muito longe. Importante mesmo é como esse acontecimento inscreve-se na obra, mas não exatamente na aparente simetria com a história de álcool, amor e crime entre as personagens Anne Desbaresdes e Chauvin.

Mais pontualmente, é preciso conduzir nosso olhar para um dos fragmentos de *La vie matérielle*, intitulado “O último cliente da noite”, onde lemos a narrativa de uma viagem da autora em companhia de um amante. Trata-se da mesma história referida em *Les parleuses*, podemos identificá-la pela referência a *Moderato cantabile* e pela violência que caracteriza o desejo dos amantes: “Já não conseguíamos conversar. Bebíamos. A sangue-frio, ele ba-

tia. No rosto. E em certos lugares do corpo. Já não conseguíamos chegar perto um do outro sem ter medo, sem tremer.” (DURAS, 1989, p. 16). Entretanto, ainda não é exatamente a crueza do relato da violência – sua “sinceridade”? – que nos interessa, mas a história – uma outra história – que atravessa o relato e o desejo dos amantes. Afinal, de que desejo se trata? Ele é referido muito vagamente no texto:

Acho que foi ali, naquela viagem, que essa vontade surgiu nitidamente em minha cabeça. Através dele. Acho. Mas não tenho tanta certeza. Mas foi através dele, sem dúvida, é, visto que ele se unia a mim nesse desejo. Mas ele, como um outro, como o último cliente da noite. (DURAS, 1989, p. 16)

Vontade, desejo de levar o desejo para além do limite do corpo, da sanidade mental? Não é tão claro como parece, pois a viagem dos amantes, que a todo o momento fazem amor nos hotéis da estrada, não é exatamente um passeio amoroso.¹ A estrada, “muito bela e terrível, interminável, com uma curva a cada cem metros”, conduz a um outro e preciso destino: o funeral da mãe.

Ele me levou até o alto do parque, até a entrada do castelo. Lá estava o pessoal da funerária, os caseiros do castelo, a governanta de minha mãe e meu irmão mais velho. Minha mãe ainda não fora posta no caixão. Todo mundo esperava por mim. Minha mãe. Beije a fronte gelada. Meu irmão chorava. Éramos três na igreja de Onzain, os caseiros tinham ficado no castelo. Eu pensava naquele homem esperando por mim no hotel junto ao rio. Não sentia pesar por aquela mulher morta e aquele homem que chorava, seu filho. Nunca mais voltei a sentir. Depois houve aquela reunião com o notário. Aceitei as disposições testamentárias de minha mãe, deserdei-me. (DURAS, 1989, p. 16-7)

Assombroso relato, assombroso cruzamento de histórias, de corpos: o corpo desmesurado dos amantes, o corpo distanciado (em fuga?) da filha, o corpo morto da mãe. Parece-nos no mínimo curioso não apenas que esses eventos relacionem-se de alguma forma, mas também que sejam contemporâneos de uma transformação da escrita durasiana. Contudo, se nos apegarmos mais detidamente à imagem da mãe morta, iremos constatar que ela encontra-se inscrita na obra desde seu início.

¹ O título do fragmento, referindo-se ao amante, já nos introduz na dimensão obscura desse amor, ao aludir para um dos fantasmas da obra de Duras: o da *prostituição*. As leituras de *Un barrage...* e de *L'amant* deixam bastante claro o quanto essa questão está intimamente associada à relação com a mãe. Sem irmos muito longe (pois, de maneira mais ou menos direta, o amor sempre encontrará o dinheiro nessa obra), vale a pena lembrar que a jovem de *L'amant* usa “roupas de prostituta infantil” e um de seus epítetos no livro é “a pequena prostituta branca do posto de Sade”. Cf. DURAS, 1986, p. 29 e 40.

Un barrage contre le Pacifique, terceiro livro de Duras, em que ela conta a “saga” de sua mãe na Indochina, lutando contra o mar que invade e queima as plantações de arroz, aflui para esta imagem, este acontecimento (a morte é um dos *leitmotifs* do livro: ele inicia-se com a morte do cavalo de Joseph e fecha-se com a morte da mãe), numa estranha clarividência. E mais ainda: já aí esse evento é imediatamente precedido de um outro – a iniciação sexual da jovem Suzanne, não sem a anuência silenciosa da mãe e todo um contexto que alude à prostituição.

Vinte e sete anos depois – vinte depois da morte de fato da mãe –, Duras publica *L'Éden Cinema*, reescrita de *Un barrage...* para o teatro. Apesar da evidente distância no tempo e das exigências relativas a cada gênero textual (o romance e o teatro), é interessante perceber como as escritas diferenciam-se. O segundo livro possui um estilo bem mais depurado, certamente em função da trajetória de Duras e, entre outras coisas, de sua incursão pelo cinema. Mas a depuração não diz respeito somente às frases curtas, ao ritmo sincopado, marcado pelas elipses. Ela é perceptível não só no estilo, mas também na forma narrativa, nos próprios fatos narrados e em seu encadeamento. Em *Un barrage...* a filha Suzanne tem uma primeira reação desesperada à morte da mãe:

Suzanne agarrou-se a ela e, por horas, quis morrer também. Queria ardorosamente, e nem Agosti, nem a lembrança ainda próxima do prazer que tinha tido com ele a impediu de voltar uma última vez à intemperança desordenada e trágica da infância. (DURAS, 2003, p. 351)

Esse regresso “à intemperança desordenada e trágica da infância”, que nada parece impedir (Joseph também o viverá), está completamente ausente em *L'Éden Cinema*. A descrição dos gestos das personagens, a música das palavras suplantam o horror da cena com a extrema beleza de uma cadência seca e de uma melancolia distante. Mesmo que a filha ainda insista em lembrar à mãe sua presença, nem a recusa materna nem a reação de Suzanne fazem-se desesperadas:

E depois ela ainda pareceu querer falar – uma última vez.
Eu disse a minha mãe que estava ali, disse meu nome, que era sua filha.
Ela não respondeu. Não pareceu lembrar-se.
Não devia ser conosco, seus filhos, que a mãe ainda iria querer falar, mas, muito antes de nós, com outros, a outros e ainda outros, quem sabe? aos povos, ao mundo.
Antes de morrer, um sorriso abriu-se em seus olhos fechados, tocou sua boca e se foi.
Quando Agosti voltou o coração da mãe estava morto. (DURAS, 1999, p. 194, tradução minha)

A palavra não dita da mãe não mais se endereça aos filhos, à filha. A morte aporta-lhe, talvez, o dom da impessoalidade, a morte que finalmente lhe atinge o coração. E esse coração precisava morrer (eis, afinal, o desejo secreto dessa escrita?). Sabe-se – por seus livros e depoimentos – que Duras sempre possuiu uma relação tumultuada com sua mãe, à qual era necessário fazer barragem.² Essa mãe, “louca por seus filhos”, “mártir de seu amor por nós”, era sem medida; como o Pacífico (ironia do nome), ela tudo invadia, derramava-se violentamente sobre as coisas, sobre todos.

As circunstâncias de sua vida talvez alimentassem a urgência do desespero: viúva, pobre, com três filhos pequenos, proprietária de uma concessão de terras incultiváveis na Indochina francesa (afinal, ela fora ludibriada pelos agentes do cadastro). Essa mãe, então, que quase enlouquece, que tem crises epileptiformes, não poupa a ninguém de sua cólera, de sua desrazão, de sua falta de ternura. Ela constitui uma “sorte primeira”, “uma espécie de terra selvagem. Dessa terra, nós nascemos”. (DURAS, 1995, p. 202)

Contudo, para a filha, na desmedida do amor da mãe há elementos claramente demarcados: o filho mais velho ocupa aí um lugar privilegiado, enquanto ela e o outro irmão são preteridos, além de serem vítimas do despotismo do primogênito. Em um texto do mesmo ano da publicação de *L'Éden Cinema*, intitulado “Mothers”, Duras retoma o relato da morte da mãe denunciando a relação preferencial com o filho mais velho e a sua condição de exclusão desse amor:

Não, ela não morreu ao regressar dessa última visita ao seu filho, dessa última viagem à Europa. Morreu muito mais tarde, expulsa pela guerra, longe dessa Indochina que havia se tornado sua pátria. Sozinha, aos oitenta anos. Suas últimas palavras foram para chamar o meu irmão mais velho. Não exigiu outra presença a não ser a desse filho. Eu estava no quarto, vi quando se beijaram chorando, desesperados pela separação. Eles não me viram ali. (DURAS, 1995, p. 204)

Imagem pungente do amor fusional entre mãe e filho, imagem dolorosa dessa que vê, que olha e não é vista, não é percebida, porque se encontra ausente nessa relação que não comporta mais ninguém: quinze anos mais tarde, morre o irmão mais velho, que é enterrado ao lado da mãe – segundo a vontade dela –, no mesmo túmulo, que só possuía dois lugares, e certamente não caberia à filha ocupá-lo: “Estão os dois no mesmo túmulo. Apenas os dois. É justo. A imagem tem um esplendor intolerável.” (DURAS, 1986, p. 89)

² Muitos são os críticos que sugerem uma leitura da metáfora da *barragem* como uma espécie de anteparo, de limite necessário à escritora em relação à sua mãe. Acrescente-se aí o fato de que, em francês, mar (*la mer*) e mãe (*la mère*) possuem pronúncias idênticas e quase que a mesma grafia. A metáfora não podia ser mais óbvia e mais precisa. Cf. LESSANA, 1999, p. 78.

Talvez aí se encontre a loucura maior da mãe, da qual ela é uma das figuras na obra de Duras: nessa preferência, nessa “fantástica fascinação” que ela alimenta, louca de amor pelo filho. Antes, porém, do intolerável da imagem desse amor que se quer mais forte que a morte, a filha ainda saberia, no mesmo dia do funeral da mãe, que, de acordo com suas disposições testamentárias, ela deveria abrir mão de sua parte da herança em favor do irmão. E ela assim o faz: *deserda-se*.

Marie Donnadiou jamais escondeu da filha o quanto ela desprezava sua escolha pela literatura, pelo ofício de escritora. Nas ocasiões das publicações de *Un barrage contre le Pacifique* e de *Des journées entières dans les arbres* (de 1950 e 1954, respectivamente), livros em que a mãe figura como personagem de destaque, Duras pôde comprovar o equívoco que existia entre as duas: ali onde a filha lia a glória materna, a mãe entendia a denúncia de seu fracasso. Assim, chovem insultos: Marguerite é chamada de mentirosa, traidora, de valer-se sem pudor de uma intimidade que não lhe pertencia. A mãe recusa-se a falar com ela, evita tocá-la, não se deixa beijar, abraçar. Como ela “pudera inventar uma história daquelas, tão despida de fundamento”? Realmente, era de se lamentar que a filha escrevesse livros ao invés de dedicar-se ao comércio, à matemática. (DURAS, 1995, p. 201-13)

Toda essa recusa à compreensão, o desprezo por seus livros, a negação do amor e do carinho levarão Duras a tomar a mãe como “uma espécie de analfabeta da literatura”, essa mãe que, apesar de professora, não lia. Mas, ainda mais longe, a filha irá identificar a escrita como “a causa de nossa primeira separação”, e como na história com Gérard Jarlot também aqui ela localizará uma “ruptura”:

A essa altura, ela não queria mais me ver. Finalmente me deixou entrar em sua casa, dizendo: “Você devia estar esperando minha morte”. (...) Houve uma ruptura e não me esforcei mais para voltar a vê-la porque, depois disso, não via mais nenhuma possibilidade de entendimento com ela. (DURAS, 1995, p. 210-1)

Talvez em toda a sua cegueira, em toda a sua ignorância de “analfabeta da literatura”, a mãe visse demais, lesse demais: a preparação, o desejo dessa ruptura, dessa morte que, enfim, devia-se cumprir. E se a escrita desempenha aí o papel de “causa” da separação, ela não é menos o seu instrumento, o meio, a possibilidade de sua realização, ou até mesmo, sendo causa e meio, ela constitui-se a própria separação: “Separei-me deles durante a vida. Separamo-nos das pessoas escrevendo”. (DURAS, 1995, p. 212) Contudo, e ainda, é também a separação – e necessariamente ela – que permitirá à escrita avançar, como uma espécie de condição, de fundamento. É o que nos deixa entrever Duras no fragmento “Um sonho”, de *Les yeux verts*:

L'Éden Cinéma estava em cartaz no teatro de Orsay. E uma noite, depois de acabadas as representações, sonhei que estava entrando numa casa com

colunatas, que lá havia algo como varandas internas, profundas, que davam para jardins. Ao entrar naquela casa, ouvi as árias de Carlos d'Alessio, a valsa de L'Éden Cinema e disse para mim mesma: olha só, o Carlos está aqui, está tocando. E chamei por ele. Ninguém respondeu. E do lugar de onde vinha a música saiu a minha mãe. Ela já estava tomada pela morte, já estava morta, seu rosto estava cheio de buracos, verdoso, já. Estava sorrindo bem de leve. Disse-me: "Era eu que estava tocando". Eu lhe disse: "Mas como é possível? Você estava morta". Ela me disse: "Eu fiz você acreditar nisso para deixar que você escrevesse tudo isso". (DURAS, 1988, p. 110, itálicos do original)

No sonho, a mãe sai de cena, finge sair de cena para "permitir", autorizar a escrita. Com a sua morte (mesmo reaparecendo viva, seu corpo já está putrefato), algo é permitido: a passagem à escrita ou a passagem à "experimentação" na escrita, como diz Duras, ou ainda a passagem da escrita. Contudo, se é verdade que a elaboração dessa morte (o seu "sonho" – isto é, o seu *desejo*) é legível na obra durasiana desde seu primeiro livro (*Les impudents*, de 1943, que originalmente intitulava-se *La famille Taneran*), se é verdade que paulatina e lentamente essa louca infância vai sendo retraçada, antes da "ruptura" a escrita apenas girava "em torno": "Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos, a mãe e os irmãos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas". (DURAS, 1986, p. 11)

Recapitulemos, então, três dos elementos que se encadeiam nesse momento da virada da escrita: a insólita história de amor, a morte da mãe, a privação da herança. Há algo na violência desses eventos que propicia um afastamento, uma distância em relação à própria violência, ao horror que dela emana. O livro que Duras extrai de sua história com Gérard Jarlot (livro que, relembremos, Duras pontua como possível marco na "curva" que sua escrita realizará) intitula-se, muito apropriadamente, *Moderato cantabile*, em que um crime passionnal é revivido através das palavras, *moderado* e *cantante*. Aí, nesse andamento, parece surgir a escrita, o que nos faz indagar se ela mesma já não é essa distância que é necessário tomar para a escrita advir. Algo semelhante se passa com a morte da mãe:

Já morreram, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais também para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. (DURAS, 1986, p. 33)

O coração da mãe foi atingido – por isso a escrita pode fluir com facilidade, abismar-se no esquecimento, ela é agora "escrita corrente". Mas é

justamente a escrita que se faz coração morto da mãe: então a filha pode agora lhe devolver o abandono, a negação do amor. E nessa insistência em dizer o esquecimento e o desamor, como não escutar aí a memória – dolorosa – refazendo-se (o corpo crivado de buracos da mãe), emanando da música melancólica das palavras? Porém essa dor se faz outra. Moderada e cantante? *Branca dor da escrita*, diz-nos Lucia Castello Branco, pois se trata de “uma dor depurada, elevada, decantada a seu ponto extremo” e que acaba por se constituir em uma forma de *resistência*. (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 30).³

Mas, se a dor é elevada à condição de canto branco da escrita, é porque uma estranha transformação efetua-se nessa relação da dor com a linguagem ou, antes mesmo, na relação do escritor com o seu sofrimento, que agora pode dizer: “não faço de minha infelicidade um problema pessoal” (DURAS, 1986, p. 51). Essa mudança, que Blanchot chamará – a partir da experiência de Kafka – de “passagem do *Eu* ao *Ele*”, implica uma “espécie de anulação de si mesmo” – *deserdo-me* –, de abandono da pessoalidade do *Eu* em favor da impessoalidade – melhor seria dizer, talvez, da neutralidade – do *Ele*. Contudo, é necessário que se perceba não apenas que essa passagem toma consistência exatamente na escrita, mas também que o *Eu* e o *Ele* estão aí não em relação de oposição, de exclusão, e sim de tensão ambígua:

A narrativa ficcional coloca, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais da sua narrativa. Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido. (BLANCHOT, 1997, p. 28.)

Tendo em vista essa ambiguidade, retomemos aqui o ponto do depoimento de Duras em que ela sinaliza para uma possível direção perseguida pela escrita após sua curva, sua virada: a “sinceridade”. Sinceridade do eu suprimido, daquele cujo sofrimento já não é um problema pessoal, e que só pode escrever-se, abrir-se à sinceridade no distanciamento, no limite que a escrita o convida a habitar. Esse limite – sabemos – é arriscado, mas, talvez devido a essa mesma ambiguidade que o rege, o risco pode converter-se em um “direito de dizer”:

³ Neste livro, bastante inspirador do percurso que ora procuramos traçar, Lucia Castello Branco, lendo a obra de Emily Dickinson, elabora a noção de “branca dor da escrita”, valendo-se do entrecruzamento dos conceitos de *sublimação* (segundo a psicanálise de Lacan) e de *desastre* (a partir de Blanchot). O segundo ensaio do livro, intitulado “I died for Beauty: Emily Dickinson e as resistências da escrita”, é por demais precioso às questões aqui tratadas ao propor uma articulação com o conceito de *resistência*. Além disso, é sabido que Emily Dickinson era uma referência importante para Duras, tanto que lhe inspirou a personagem título do romance *Emily L.*, podendo ser tomada como a figura-emblema do escritor, ou seja, como uma espécie de alter-ego da autora.

Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.” Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. (DURAS, 1994, p. 19)

Contrariamente ao que possa parecer, o comentário que Duras acrescenta à frase de Lacan (é importante, contudo, não perdermos de vista o fato de que é a própria Duras quem enuncia a frase, quem a rememora), extraindo dela a sua “identidade de princípio” como escritora, não a corrobora simplesmente, e sim a faz avançar. Em outras palavras, o sentido que Duras arranca à frase – ainda que de um modo aparentemente displicente – distancia-se de seu possível sentido mais superficial: o de que uma suposta ignorância do escritor garantiria sua imunidade (sua saúde) em relação à virulência do escrito. Ora, se essa ignorância permite que o escritor persista em escrever, entretanto ela nada garante. Na verdade, como veremos, para Duras o “direito de dizer” está em, ao ignorar o que se escreve, abraçar – *sinceramente* – o risco de perder-se.

A frase de Lacan, entretanto, pode levar-nos a escutar o eco de outras palavras, também suas, mais precisamente da lição “Deus e o gozo d’A Mulher”, que pertence ao *Seminário 20*. Aí ele diz: “(...) elas [as mulheres] não sabem o que dizem, é toda a diferença que há entre elas e eu.” (LACAN, 1985, p. 99) A proximidade entre as frases marca-se, de forma clara, por uma referência ao “não saber” da mulher (ou qualquer ser falante que “se alinh[e] sob a bandeira das mulheres”), uma vez que – conforme Lacan nos esclarece – “não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois (...) por sua essência ela não é toda”. (LACAN, 1985, p. 98) Ao situar, então, a mulher como não-toda na função fálica, Lacan diferencia também sua posição quanto ao gozo, qualificando-o de *suplementar* – ou seja, trata-se de um gozo para além do falo, *a mais*. E desse gozo – ele dirá – a mulher nada sabe, sabe apenas que o experimenta.

O não-saber refere-se, assim, a esse outro gozo d’A Mulher, que implica também uma outra posição em relação ao discurso e, por que não dizer, também em relação ao saber. Se esse gozo se localiza num além do falo, ele é também “da ordem do indizível, da ordem de um mais além da linguagem, e encontr[a] nos místicos a sua mais pura expressão, já que os místicos oferecem-nos um depoimento da ordem de uma experiência que as palavras não comportam” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 79).

Para irmos um pouco mais longe, convém lembrarmos ainda uma passagem do conhecido texto de Lacan, de 1965, a propósito do livro *Le ravisement de Lol V. Stein*: “(...) Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. (...) Que a prática da letra converge para o uso do inconsciente é tudo que testemunharei, rendendo-lhe homenagem.” (LACAN, 1984, p. 133) Ora, o saber aí comprometido – saber que concerne à “prática da letra”,

à escrita –, ao confluir para “o uso do inconsciente”, é deslocado, afastado de seu sentido corrente, aproximando-se pois de um “não-saber”, em que a negativa aí não indica a privação, o oposto do saber, mas justamente uma posição outra, que modifica – digamos – sua natureza.

Nesse sentido, Duras diz, desde sempre: “Se soubéssemos algo daquilo que se vai escrever, antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não ia valer a pena. // Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois (...)”. (DURAS, 1994, p. 48) Aqui voltamos, contudo, ao problema concernente à primeira frase de Lacan: ainda que o “não-saber” a que ele se refere (“Ela não deve saber que escreve isso...”) sublinhe o parentesco dessa escrita com “o uso do inconsciente”, o risco implicado (“... porque ela se perderia ...”) não parece de fato se retirar, uma vez que, na verdade, “só se pode saber depois”.

Assim, na obra de Duras, a escrita e o perder-se (leia-se aí: a loucura, ou seja, perder *uma certa razão*) estão intimamente ligados, de uma forma bastante singular: “Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. // A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez.” (DURAS, 1994, p. 47) A loucura de escrever talvez consista, então, nessa entrega à experiência radical do outro, do desconhecido, que é o próprio gesto de escrever. Essa entrega, lúcida, não é a perda da razão: a loucura da escrita não é a loucura do sujeito – “ao contrário”, nos diz Duras –, mas ela a comporta como risco necessário.

Uma indicação para se perder

As primeiras linhas de *Le vice-consul*, romance publicado em 1965, logo após *Le ravisement de Lol V. Stein*, tornaram-se famosas entre os leitores de Marguerite Duras não apenas pela impressionante força da cena que descrevem, mas sobretudo por serem emblemáticas da busca empreendida pela própria escrita durasiana:

Ela caminha, escreve Peter Morgan.

Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Você vai saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê. (DURAS, 1982, p. 7)

Como não perceber que a escrita já se anuncia, desde o início do livro, atada à jovem que caminha, uma vez que ela é – também – personagem da personagem Peter Morgan, que escreve? Detenhamos, pois, nosso olhar, ainda que brevemente, sobre a louca mendiga de Battambang, ela, que procura

“uma indicação para [se] perder”, para quem a perdição se impõe com a força de uma necessidade: “É preciso”.

Sua caminhada começa – saberemos logo em seguida – com sua expulsão da casa materna, devido a sua condição de “solteirona grávida”: “Se voltares, disse-lhe a mãe, porei veneno no teu arroz para te matar.” (DURAS, 1982, p. 8)⁴

Marcada por esse desamor, que lhe legará a miséria e a loucura, ela caminha – uma ferida se abre no pé –, entrega-se ao erro de um passo sem rumo, que a leve na direção de se perder, ou de perder sua dor: “Ela voltará para lhe dizer, a essa ignorante que a expulsou: Eu te esqueci.” Mas para se perder não basta querer, não é simplesmente atingir o desconhecido: o caminho não é qualquer um, ao contrário, ele se faz exato e único: “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. 16 e 22)

Eis a direção, o caminho: *o abandono definitivo da mãe*, essa “velha mãe do Tonlé-Sap, origem, causa de todos os males, de sua sina caprichosa, seu amor puro” (DURAS, 1982, p. 53). É preciso então empregar toda a força para converter o abandono em canto, ainda que doloroso, ainda que seja “o ponto mais hostil do horizonte”, onde os sentidos, todos possíveis, todos abertos, perdem o poder da direção.

Passo e palavra ganham assim uma estreita intimidade e a metáfora aí é bastante legível: “como a mendiga, a escrita durasiana caminha em direção ao esquecimento, ao vazio, ao nada; cada vez mais, ao longo dos textos e filmes, ela se despoja e perde seu ‘sentido’” (BORGOMANO citada por MOURÃO, 1991, p. 23). Ou talvez seja ainda melhor dizer que a escrita parece encontrar seu sentido no perder-se, arriscando-se no caminho que se desfaz em outros, infinitamente:

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 – a 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. (DURAS, 1982, p. 145-6)

⁴ A história da mendiga surge na obra de Duras desde *Un barrage...* e é retomada em *Le vice-consul* (versão aqui priorizada), além da personagem ressurgir também em *India song* e *L'amant*. Somente mais tarde, em entrevistas, Marguerite Duras contará a versão “original” da história, revelando o entrelaçamento entre a mendiga, a mãe (incluindo aí a de Duras) e a escrita. Para conferir o alcance dessa trama, ver LESSANA, 1999, p. 51-78.

A caminhada da mendiga, para a qual a personagem Peter Morgan insistentemente direciona nossa atenção, indissocia-se do próprio andamento da frase. Atentemos para o fato de como a descrição da caminhada – “muito longa, fragmentada em centenas de outras marchas animadas pela mesma oscilação” – cabe perfeitamente ao trecho citado, em que as frases atravessam uma o caminho da outra, algumas fragmentando literalmente o parágrafo, cortando-o com travessões, já animado pela cadência da enumeração dos nomes próprios e da sintaxe paratática.

“É preciso insistir para que afinal isto que te empurra te atraia amanhã, é o que ela julgou compreender que a mãe dizia ao expulsá-la” – eis talvez o sentido da caminhada, seja para a mendiga ou para o escritor Peter Morgan: operar um deslocamento em relação à dor. E o risco aí implicado – o de perder-se – é também o mesmo para os dois: Peter Morgan sabe que “não se pode falar desta dor sem assegurar sua respiração em nós”, assim sua angústia consiste em encontrar o meio de “capturar a dor”, escrever a loucura para a qual a mendiga vai progressivamente se dirigindo, sem, contudo, tornar-se sua presa. E eis aí a grande armadilha da escrita: “– Abandona-la-ei antes da loucura – diz Peter Morgan – isto é certo, mas ainda assim preciso conhecer essa loucura.” (DURAS, 1982, p. 8, 126 e 148)

A ingênua certeza de Peter Morgan – certeza que se mantém pela escandalosa e aparente distância entre o seu mundo e o da mendiga – pode, de certo modo, levar-nos a uma outra loucura, que concerne mais propriamente aos mecanismos da escrita. Essa loucura, próxima daquela que Duras nomeia de “loucura de escrever”, consiste no paradoxo de que “o desejo secreto da palavra é o de se perder, mas esse desejo é inútil e a palavra nunca se perde” (BLANCHOT, 1997, p. 22).

Se, como nos diz Blanchot, a literatura se faz cúmplice do que a ameaça, e vice-versa, convertendo sua própria desagregação em recurso, o que pensar da implicação do escritor nessa tarefa? Aqui, talvez por outra entrada, retornamos à questão posta pela frase de Lacan sobre Duras (“Ela não deve saber que escreve isso...”). Ou, melhor dizendo, retornamos ao texto de Duras onde a frase de Lacan é rememorada: “Écrire”. De fato, esse impressionante texto sobre o ofício da escrita pode ser lido todo ele como um “contraponto” – no sentido musical – à formulação lacaniana, à medida que, como já apontamos, escrever articula-se aí com perder-se.

Podemos dizer que o texto de Duras – que originalmente foi um filme realizado por Benoît Jacquot e depois “traduzido”, devolvido à escrita pela autora – gira em torno de quatro figuras principais: a casa, a solidão, o livro, a escrita – e em todas elas lê-se com clareza o atravessamento do perder-se, em algumas de suas formas: o medo, o alcoolismo, a loucura, a morte, o suicídio. A casa, lugar inviolável da solidão, espaço da escrita, é também onde o escritor se perde, e sua solidão abriga o perigo do suicídio, oscila para a desrazão, a loucura. Já enfrentar o livro é achar-se diante de sua “imensidão vazia”, o nada que o constitui, assim como a escrita é o arriscado encontro com o outro:

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida. (DURAS, 1994, p. 48)⁵

Esse risco, contudo – eis a “loucura” –, é marcado pela ambiguidade própria do escrever, que, mantendo o perigo sempre no lugar do perigo, faz dele – paradoxalmente – sua via de salvação. “Se eu não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável”, confessa Duras, sugerindo que a escrita sustenta, detém, de algum modo, o avanço da bebida, da doença.

Mas sabemos que ela bebeu até o ponto de colocar “a si mesma em risco de perder a vida”.⁶ E ela acrescenta: “Trata-se de um estado prático, achar-se perdido sem poder mais escrever... É aí que se bebe.” (DURAS, 1994, p. 48) Se o álcool vem confirmar um estado já de perdição, devido à privação da escrita, não podemos entretanto afirmar que a “presença” da escrita afastaria o álcool, evitaria o perder-se, pois – ela ainda dirá – “a partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve” (DURAS, 1994, p. 21). A escrita surge, então, como *possibilidade de travessia* quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se – “o ponto mais hostil do horizonte” –, que é também, em alguma medida, o ponto impossível da escrita.

A diferença interna

Retomemos aqui uma das frases de *Le vice-consul*: “É preciso insistir para que afinal isto que te empurra te atraia amanhã, é o que ela julgou compreender que a mãe dizia ao expulsá-la.” (DURAS, 1982, p. 8) A jovem mendiga esforça-se para ler o gesto violento da mãe: é-lhe necessário converter os sentidos das forças, transformar repulsa em atração. Ela tentará, com seu passo errante, construir um caminho para se perder dessa mãe. Mas a trajetória – a curva da dor – é por demais “hostil” e ela não consegue “operar a conversão”: acabará por reproduzir a atitude materna, abandonando também a sua filha, e se recolherá na loucura.

Para Duras, o esforço empreendido pela mendiga é semelhante ao do escritor e a proximidade está justamente nesta necessidade – sempre arrisca-

⁵ Cf. também p. 13, 21, 29, 34-5, 40, 41.

⁶ O álcool está presente na obra durasiana desde muito cedo, seja retratado nos livros, seja figurando em seus depoimentos pessoais a respeito de seus hábitos de escrita. Em *M. D.*, Yann Andréa, último companheiro de Duras, conta uma das hospitalizações da autora, em 1982, submetida urgentemente a um tratamento de desintoxicação alcoólica. “La nuit vous buvez de plus en plus souvent. Un verre de vin apaise le corps, diminue la peur. Vous en êtes à ne plus pouvoir rester une heure entière sans boire. La corbeille est pleine de bouteilles vides. Vous vous réveillez dans l'épouvante.” (ANDRÉA, 1984, p. 11-2).

da – de uma *tradução*. Refletindo sobre as relações entre a escrita e a vida, em que a experiência vivida deve submeter-se a uma expressão escrita, ou, melhor dizendo, traduzir-se em uma *experiência de escrita*, ela nos diz:

“Em minha sombra interna, onde a fomentação do eu pelo eu se faz, em minha região escrita, *leio* que aconteceu aquilo. Se for uma profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço, fazendo isso? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Retiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.” (...) “Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago. Ou então iluminamos totalmente e estamos loucos. Os loucos operam *fora* a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substitui. *Só os loucos escrevem completamente.*” (DURAS, GAUTHIER, s.d., p. 38, grifo e aspas do original)

Das palavras um tanto quanto enigmáticas de Duras, detenhamo-nos primeiramente na imagem da “sombra interna”. De que se trata? Esta “região”, “que todos temos dentro de nós”, parece referir-se a um *primeiro registro* da experiência vivida, ainda ligado, colado ao “eu”. Mas essa região – não nos enganemos –, apesar de “ilegível”, de constituir-se por um “silêncio essencial comum”, já é uma “região escrita” e “só pode sair, escorrer para fora, através da linguagem” – por isso é *onde se lê* o acontecimento. Ao escritor cabe, justamente, abordar “a integridade da sombra interna”, operar “a redutibilidade desse silêncio”, ou seja, “traduzir o ilegível” (DURAS, 1988a, p. 125). A linguagem deve realizar, portanto, uma passagem ao exterior, ou melhor, um *retorno*, já que se trata de uma “conversão da conversão”.

Essa passagem (atentemos para as palavras utilizadas por Duras: *conversão, tradução, redução*) faz-se por meio de perdas (*privação, afastamento, mutilação*) e deslocamentos (*dentro, fora*), mas aí reside, exatamente, a *diferença*: aquilo que *põe em jogo* – em risco e em relação – os campos do vivido e da escrita. Saltemos então para um outro livro de Duras, *Emily L.*, onde a personagem homônima, após sofrer a louca dor de perder a filha no parto, escreve um poema sobre a luz de certas tardes de inverno. Para horror de seu marido, que encontra e lê o poema, nada há sobre a filha morta, nem sobre ele ou suas vidas em comunhão. Apesar de inacabado o poema, eis sua impressionante descrição:

O Capitão lera o poema através das rasuras e das regiões claras da escrita. Esta região lhe parecia mais estranha do que aquelas em que ela hesitara. Através das rasuras, ela dizia que em certas tardes de inverno os raios de sol que se infiltravam nas naves das catedrais oprimiam tanto quanto o retumbar sonoro dos grandes órgãos.

Nas partes claras, dizia que as feridas que essas mesmas espadas de sol

nos causavam nos eram infligidas pelo céu. Que não deixavam vestígio nem cicatriz visível, nem na carne de nosso corpo nem em nosso pensamento. Que não nos feriam nem aliviavam. Que era outra coisa. Que era outro lugar. Em outro lugar e longe de onde se poderia supor. Que essas feridas não anunciavam nada, nem confirmavam nada que poderia ter-se constituído em objeto de ensinamento, de uma provocação no seio do reino de Deus. Não, era a percepção da diferença última: aquela, interna, no centro das significações.

Perto do fim do poema, as regiões da escrita ficavam obscuras, indecisas. Estava dito, ou quase dito, que essa diferença interna era alcançada através do desespero soberano do qual, de certa maneira, ela era o selo. Em seguida o poema se perdia em uma viagem aérea, nos últimos vales antes dos píncaros, na fria noite de verão, na aparição da morte. (DURAS, 1988b, p. 59-60)

Atingido pela evidência fulminante do poema, pela *conversão* que ele realiza, parecendo existir à revelia da vida e da dor, o Capitão atira o poema ao fogo, queima o que ele chama de “sujeira”. Em *Emily L.*, o evento do poema queimado constitui um dos núcleos do livro, ou ainda, como conta Duras a respeito de sua composição, é uma história, um livro à parte, que deslizou posteriormente para a história de Emily (DURAS, 1995, p. 225-6). O poema – na verdade da poeta norte-americana Emily Dickinson – oferece-nos alguns elementos importantes, ressaltados pela “transformação” em prosa, para compreendermos melhor a tarefa do escritor como uma *tradução do ilegível*.⁷

Como já dissemos, Duras cria para sua personagem Emily um contexto de dor que antecede a escrita do poema (a perda da filha), e apesar de seu tom branco (que tanto causa horror ao Capitão), o sofrimento encontra sua forma verbal na imagem das “feridas infligidas pelo céu”. Contudo, invisíveis, essas feridas não deixam traço ou cicatriz, não chegam sequer a ferir, tampouco aliviam, não portam mensagem ou ensinamento. O texto reitera que se trata de “outra coisa”, “em outro lugar”, “longe”. Trata-se justamente do *outro*, isto é, da “percepção da diferença última”, “interna”, que habita o “centro”, o “coração” das significações. Alcançada através do desespero, essa diferença é ao mesmo tempo aquilo que o sela: caminho e lacre da dor.

⁷ Apesar de Duras citar em seu livro apenas um dos versos originais do poema – “But internal difference, where the meanings are” –, a minuciosa descrição permite que identifiquemos o poema de número 258 de Emily Dickinson: “There’s a certain Slant of light,/ Winter Afternoons –/ That oppresses, like the Heft/ Of Cathedral Tunes – // Heavenly Hurt, it give us –/ We can find no scar,/ But internal difference,/ Where the Meanings, are // None may teach it – Any – / ‘Tis the Seal Despair –/ An imperial affliction/ Sent us of the Air – // When it comes, the Landscape listens –/ Shadows – hold their breath –/ When it goes, ‘tis like the Distance/ On the look of Death –”. Transcrevo ainda aqui a bela tradução de Fernanda Mourão: “Há uma certa Intenção de luz,/ Tardes Invernais –/ Que oprime, como o Peso/ Dos Tons das Catedrais // A Ferida Celeste, ela nos abre –/ Marcas não ficam,/ Apenas a diferença, dentro/ Onde os Sentidos habitam – // Ninguém pode explicar – Nada –/ É o Desespero Selado –/ Aflição imperativa/ Do Alto enviada – // Quando vem, a paisagem se atenta –/ Na respiração – um corte –/ Quando vai, é como a Distância/ Nos olhos da Morte –”. (MOURÃO, 2008, p. 86-7)

Assim como a “sombra interna” é já uma região escrita, a “diferença interna” situa-se no âmago das significações – ambas pressupõem passagens, travessias, deslocamentos, mas também pontos de irredutibilidade, de sombra, de diferença última, de opacidade ali onde eram esperados os significados. Podemos ainda pensar aqui no “quarto negro” de *Le camion*, espaço fechado onde se passa a leitura do filme (isto é, o filme) – também nomeado de “quarto de leitura” –, ou ainda no “quarto escuro” – que ecoa a “caverna negra” dos três textos intitulados *Aurélia Steiner*, onde as narradoras encontram-se a escrever.⁸

Digamos, portanto, que o escritor deve traduzir a “sombra interna” em “diferença interna”, mas ele deve fazê-lo servindo-se “de uma linguagem indiferenciada, igualitária”. Ora, se a linguagem esmaga as *diferenças* dessa primeira escrita da “sombra interna”, é porque, como nos diz Duras, ela opera um corte, uma “redução”, em sua integridade. Justamente aí há uma passagem, uma torção: o adjetivo *interna* que ainda ligava *sombra* ao campo do “eu” agora se refere a um fora, ao campo das “significações”.

Nisto consiste então a proximidade entre os loucos e os escritores: ambos “operam *fora* a conversão da vida vivida”. Por isso o equilíbrio do escritor oscila, ele se ilude, está em risco, a um passo de substituir por completo sua “sombra interna” pela “diferença interna”, onde o “eu” – despovoado, apagado – faz-se pura luz, puro exterior, raio de sol “Que oprime, como o Peso/ Dos Tons das Catedrais”. Por isso, num certo sentido, “só os loucos escrevem completamente”, pois rasuraram de forma perigosa o litoral entre dentro e fora: a tradução é total – seu dentro é agora exterior: “eu sou fora de mim”, dirá Clarice Lispector.

Entretanto esse *fora*, como de algum modo sugerem as palavras de Duras, “não se opõe ao interior, mas antes, como se pode demonstrar através da figura topológica da banda de Moëbius, é o próprio interior estendido à sua condição de exterioridade” (CASTELLO BRANCO, 2001, p. 148). Assim é que escrever, *a loucura de escrever* – “este jogo insensato de escrever”, palavras que Blanchot colhe em Mallarmé –, ao se situar neste perímetro de extremo risco, “o risco entre razão e desrazão” (BLANCHOT, 1995, p. VII e 623), acaba por encontrar sua saúde na “indicação para se perder”. Como bem formula Lucia Castello Branco,

a literatura é uma saúde na medida mesma de seu delírio. A literatura é uma saúde não só na medida em que arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, mas também na medida em que está “do lado do informe, do inacabamento”, como observa Deleuze. A literatura é uma saúde, na medida em que não se reduz à neurose – ao “papai e mamãe” –, mas também na

⁸ Cf. DURAS, s.d., p. 9. O tradutor brasileiro opta por “câmara escura”. Conferir ainda DURAS, 1984, p. 124, 131, 139, 146, 179, 199.

medida em que não se completa, em que não se precipita ao ponto de uma psicose. A literatura é uma saúde também, e principalmente, porque caminha em direção ao que ela é: seu desaparecimento. E, porque é não-toda, e inacabada, a literatura é sempre porvir. Nisso reside também sua saúde, que é também o seu delírio. Em não ser completa, em ser não-toda, em saber que “escrever: não se pode”. Mas em insistir, sempre, em avançar em direção à impossibilidade da escrita. Porque sabe que “só os loucos escrevem completamente”, a literatura, não-toda, é uma saúde. (CASTELLO BRANCO, 2001, p. 150)

Louca saúde, a literatura, a escrita constrói-se sob a égide do perder-se: delírio, inacabamento, desaparecimento, impossibilidade. Louca saúde, ela avança, como um negro navio na noite dos tempos, em direção ao que ela é, ou seja, a si mesma como seu próprio exterior. Assim, a escrita faz do limite entre dentro e fora, razão e desrazão, um *ponto de indecibilidade*. Ela permanece na “borda da loucura”, sendo que “o limite (...) considerado como a indecisão que não se decide, ou ainda como não-loucura, é mais essencialmente louco: seria abismo não o abismo, mas a borda do abismo” (BLANCHOT, 1995, p. 628).

E é justamente aí, nessa passagem que é também deriva, nessa loucura que é também saúde, que a escrita revela “a diferença última”: seu incrível poder de metamorfose, jogo insensato, tradução do ilegível.

ANDRADE, P. DE. ONLY FOOLS CAN WRITE COMPLETELY

Abstract: *Marguerite Duras's works are noticeably marked by their autobiographical feature, always bringing in images that reveal, in a direct or indirect way, the hard relationship with her mother. Connecting Duras's different texts – novels, interviews etc –, we aim to understand how a change in her writing is inscribed and produced in her works, towards a testimony and experience of loss.*

Keywords: *writing; love; madness; translation; Marguerite Duras.*

Referências

ANDRÉA, Yann. *M.D.* Paris: Minuit, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, 2003.

_____. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.147-59.

DURAS, Marguerite. *O caminhão*. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Record, s.d.

_____. *O vice-cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *Le Navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*. Paris: Mercure de France, 1984.

_____. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Os olhos verdes*. Trad. Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Globo, 1988a.

_____. *Emily L*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

_____. *A vida material*. Trad. Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O mundo exterior*. Outside II. Trad. Clarisse Tavares. Lisboa: Livros do Brasil, 1995.

_____. *Théâtre IV*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas*. Conversas sem compromisso. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, s.d.

LACAN, Jacques. Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. In: BLANCHOT, Maurice, DURAS, Marguerite, LACAN, Jacques et al. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1984. (Collection Ça/Cinema, 2)

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 20: mais, ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar*: uma leitura da memória em Marguerite Duras. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1991. (Tese de Doutorado)

MOURÃO, Fernanda. *117 e outros poemas*: à procura da palavra de Emily Dickinson. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, v.5: Amorte. (Tese de Doutorado)