

ESCREVER PARA PASSAR: A PELE POSSÍVEL DE MARGUERITE DURAS

Tatiane de Souza França Rangel*

RESUMO: O artigo se propõe a fazer uma leitura do processo de escrita do primeiro dos cinco cadernos de Marguerite Duras publicados em 1985 sob o título *La douleur*. O caderno contempla o período em que Marguerite espera notícias de seu marido Robert Antelme, membro da resistência deportado pelos alemães, até seu retorno. Buscamos perceber como a escrita do relato de Duras se constrói, e como se ressignifica como a ancoragem que possibilita a esse corpo que espera não só narrar, mas sobretudo sobreviver ao horror e à dor aos quais é exposto.

Palavras chave: Escrita. Sobrevivência. Memória. Testemunho.

Em prefácio ao primeiro caderno do conjunto *La douleur* [A dor], Duras diz não ter lembrança alguma de tê-lo escrito (DURAS, 1985, p. 12). A história é que ela teria se deparado com os cadernos enquanto procurava um caderno de receitas. Na ocasião de uma publicação encomendada pela revista *Sorcières* em 1976, a autora teria então publicado, anonimamente, um texto que coincide também com as últimas páginas do caderno, mais precisamente com sua última dezena de parágrafos. Em republicação no conjunto de textos *Outside* em 1981, a escritora acrescenta alguns parágrafos antes do trecho, e em um deles lê-se o seguinte:

Não se trata de um texto político, é apenas um texto. Sem qualquer qualificação. Creio tê-lo escrito para não mais me esquecer do seu conteúdo. Não esquecer aquilo em que um homem se pode tornar, o que é possível lhe infligir. E o amor que permanentemente é possível dedicar-lhe. Aqui, era esse o caso. (1983, p. 259)

Chamar de “apenas um texto” as páginas que descrevem o retorno assombroso do corpo vivo-morto de Robert Antelme, seu então marido deportado pelos alemães no fim da Segunda Guerra, em oposição a um texto político, traça um risco que será caro à leitura proposta neste artigo: a separação de uma memória individual, ou ainda, de um *olhar único*, o de Marguerite, para um *corpo único*, o de Antelme, em contraposição a um texto que queira se colocar politicamente ao descrever um corpo sobrevivente da guerra. E por isso mesmo, um texto sobre o amor “que é possível dedicar-lhe”.

Dizê-lo “sem qualquer qualificação” não exime, contudo, esse texto de seu cunho político. Ainda que a entendamos como uma tentativa de Duras no sentido de, em alguma maneira, singularizar sua experiência, ou ainda de descaracterizá-la como típica de texto-manifesto ou de literatura engajada, a descrição de um corpo que retorna dos campos de concentração nunca seria apolítica. E não o é: a escrita desse caderno configura uma tomada de posição, talvez não intencional – se considerarmos sua escrita como contemporânea aos fatos narrados –, mas ainda assim uma tomada de posição.

A dor – compreendidos nessa palavra tanto o título do caderno quanto o sentimento experienciado – é insuperável e se sustenta ao longo da obra durassiana. É nesse sentido que lemos, em um de seus últimos livros, o seguinte:

Estar sozinha com o livro ainda não escrito significa estar ainda no primeiro sono da humanidade. É assim. É também estar sozinha com a escrita ainda não semeada. Tentar não morrer por isso. Estar sozinha em um abrigo durante a guerra. Mas sem preces, sem Deus, sem qualquer pensamento salvo o louco desejo de matar a nação alemã até o último dos nazistas. (DURAS, 1994, p. 29)

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Atualmente é doutoranda no mesmo programa, e bolsista CNPq. Professora de língua francesa e literatura, tradutora e membro do Laboratório de Poéticas Contemporâneas em Língua Francesa (LAPOFRAN). Fez parte da organização e da publicação do livro *Não se pode e se escreve*: ensaios sobre Marguerite Duras. E-mail: tatiangfrn@gmail.com

Em 1994, ano da publicação de *Escrever* no Brasil, onde se encontra o trecho acima, a descrição da escrita segue vinculada ao “desejo de matar a nação alemã até o último dos nazistas.” Diferentemente de Robert Antelme, que responsabiliza inerentemente a espécie humana, o massacre dos anos 1940 sempre teve nacionalidade para Marguerite. E esse é um pensamento que consome até a possibilidade de outros pensamentos. Um pensamento que, quando se encontra na espera interminável, quando tudo que lhe aparece é a visão do corpo do marido numa vala, ocupa o espaço vazio. A dor, a escrita e o ódio andam juntos, costuram-se. E permanecem.

Não deixamos de estar, portanto, diante de uma escrita política, direcionada. Uma escrita de guerra. “Estar sozinha com o livro não escrito significa [...] estar sozinha em um abrigo durante a guerra.” Tal solidão atravessará as páginas do caderno, reforçada por um sentimento devastador trazido pela ausência de notícias e pela ausência física de Robert Antelme. Como consequência, vemos um corpo que não se sustenta, que se perde na imagem imaginada do corpo ausente do marido. Christiane Kègle, em seu estudo *Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme* [Escrever a dor do desaparecimento. Marguerite Duras a respeito de Robert Antelme], diz que existe em *La douleur* “[...] uma propensão a se refugiar no silêncio, a aninhar-se na dor amorosa do ausente, a enrolar-se em torno da imagem assustadora de sua decomposição” (2016, §28). Marguerite, enquanto sujeito da escrita, vive então um luto impossível, interminável, que, como mostrarei mais à frente, não se tornará findável com o retorno de Antelme dos campos. O que se lê é uma ausência jamais preenchida, e que faz com que o corpo daquela que escreve jamais retorne integralmente à sua imagem.

É curiosa a oposição que se estabelece entre a crença de ter escrito o caderno para não se esquecer do conteúdo, presente no trecho citado anteriormente, e a afirmação de Duras presente no prefácio de *La douleur*, em que diz não se lembrar de ter escrito aquelas páginas. Isso demonstra que algo da ordem da necessidade, de um imperativo da escrita que era contemporâneo à experiência da guerra se impôs no momento do preenchimento daquele caderno. Neste artigo, tratarei desse imperativo como aquilo que é necessário à sobrevivência, pois, se só é possível escrever com a força do corpo², o que acontece quando esse corpo é esvaziado e suspenso no tempo e na dor da espera? Que reflexos são vistos na escrita, e que efeitos essa escrita produz ao ressoar de volta nesse corpo que não se sustenta?

Svetlana Aleksievitch, escritora e jornalista que ganhou o Nobel de Literatura em 2015, reuniu testemunhos de mulheres soviéticas que viveram a Segunda Guerra, recolhidos nos anos pós-guerra e publicados sob o título *A guerra não tem rosto de mulher*. Em sua obra, Svetlana afirma que a memória do ser humano é guiada por algo mais forte do que a história, guardando os instantes em que ele foi “maior”, nos quais foi maior que a guerra. Quando toca nesse ponto, a autora faz menção a um esquecimento que de algum modo dá o fundo da experiência do pós-guerra, aquela que se volta para a frente, para os passos a percorrer, buscando se desvencilhar da sombra sangrenta dos dias passados. Em *La douleur* vemos esse esquecimento nascendo em figuras políticas como De Gaulle, em sua pressa de estabelecer um *avenir* para o povo da França que não cheirasse a deportados, a massacrados, a comunistas.

Há, no entanto, um esquecimento de outra ordem. O esquecimento que dialoga com aquilo que se torna impossível suportar, impossível *contar*, e que colide entre dois blocos, o da palavra e o do silêncio. Robert Antelme narra no início de *L'espèce humaine* a pressa que tinha em contar tudo que se passara com ele assim que foi resgatado dos campos, “um desejo frenético de contá-la [nossa experiência] tal como é” que se contrapõe a um sufocamento trazido pela escuta daquilo que ele próprio tentava narrar: “Mal começávamos a contar, sufocávamos. Até a nós mesmos, o que tínhamos a dizer começava então a parecer *inimaginável*.” (1957, p. 9, grifo do autor). Duras afirma que Antelme, após ter escrito *L'espèce humaine*, nunca mais pronunciou palavra a respeito do livro, sem nem mesmo mencionar seu

título. A operação de transposição do vivido para o narrado atravessa esse ponto conflituoso: “transformar isso em palavras, tem a sensação de uma catástrofe. A pessoa se cala. Ela quer contar, o resto queria entender, mas estão todos impotentes.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 17).

Marguerite não viveu os campos de concentração. Se viveu alguma coisa, foi talvez a completa ignorância deles, não podendo mesurar o que efetivamente se passava com seu então marido, a realidade cruel à qual ele estava subjugado. Ela não compõe a Literatura dos Sobreviventes³. Marguerite, no entanto, viveu a guerra. E por ela foi atravessada definitivamente, no cerne que entrelaça pessoa e escritora. Em relação a essas suas notas da guerra, ela afirma, ademais de não lembrar-se daquelas páginas, que a escrita daquilo tudo no contexto vivido à época parecia improvável: “O que é certo, evidente, é que esse texto, não me parece possível tê-lo escrito durante a espera por Robert L.” (DURAS, 1985, p. 12).

Essa frase do caderno nos mostra o paradoxo que delimita o duplo no qual o livro é construído, uma vez que a afirmação da suspensão de todo pensamento vem justamente através de um exercício que implica o pensar: a escrita. As páginas que testemunham a experiência da guerra feita por Duras nos colocam diante de uma suspensão – do corpo, da razão, da vida – que se vê na escrita, e essa extração de um ser de si mesmo é o que traz à tona tal sensação de impossibilidade, e é o que funda o paradoxo, pois um corpo que não está presente – como se afirma no comentário de Duras – não poderia ter escrito nada. E, no entanto, nos limites do inimaginável, escreveu. O texto se constrói destarte nesse arremedo entre suspensão e ancoragem, e os ecos dessa escrita que de alguma maneira *finca* a suspensão em uma possibilidade de experiência aparecem em *La douleur* em diferentes instâncias da narrativa.

Quando começamos a leitura do caderno, o silêncio inicial através do qual penetramos nessa cena é rompido pelo toque de uma chamada. O tocar desse telefone é sempre seguido de um sofrimento ansioso de Marguerite, tendo sua primeira menção logo nas primeiras páginas (“O telefone toca: ‘Alô, alô, tem notícias?’) (1985, p. 13). Esse movimento, como alguns outros na narrativa, repete-se diversas vezes, algumas ao relatar ligações que efetivamente recebeu em algum dos dias, outras que acontecem apenas no imaginário de Marguerite, quando se imagina atendendo o telefone para ouvir as palavras “ele está morto”.

Marguerite vive na escrita de *La douleur* um ininterrupto exercício de imaginação. Imagina o telefone tocar com notícias sobre Robert vivo e Robert morto, imagina suas batidas na porta, imagina seu corpo assassinado numa vala escura. Entre a esperança e a descrença, ela segue ao lado do telefone, acompanhando o desenrolar dos dias e tendo ali naquele ente algo a que se agarrar: “Sempre no sofá perto do telefone. Hoje, sim, Berlim será tomada. Anunciam isso todos os dias, mas hoje será realmente o fim” (1985, p. 48). Está ao lado do telefone na primeira página do caderno, retornando a essa mesma posição ao longo do livro. Marguerite mantém seu posto ao lado do fim possível, não sobrando muito de si para se aplicar em outra tarefa. Em uma passagem perto da metade do livro, lemos:

De repente levantei a cabeça e o apartamento havia mudado, a claridade da lâmpada também, de repente amarela. E de repente a certeza, a certeza em rajadas: ele está morto. Morto. Morto. Dia 21 de abril, morto dia 21 de abril. Eu tinha me levantado e ido até o meio do quarto. Aconteceu em um segundo. (DURAS, 1985, p. 49)

As repetições do parágrafo são uma pequena demonstração da atividade de repetição que se inscreve no livro. Em apenas uma linha, quatro repetições da palavra *morto*. As palavras ressoam, uma cadeia em eco, tomando o espaço, inchando o vazio onde antes habitava a dúvida. *Morto, morto, morto, morto*: o fim da espera em quatro golpes, em quatro sopros do insuportável. No espaço de um segundo, a certeza avassaladora que ocupa todo o espaço. A repetição das palavras e também de outras estruturas (vemos como o *tout à coup* [de repente] se repete dando ainda mais intensidade a essas marteladas) constrói uma escrita de retorno, que

volta, por assim dizer, à palavra já dita, ao fato já narrado ou já imaginado, num movimento vicioso do qual não se pode escapar.

Nessa citação, o quarto descrito de forma seca no início do livro é tingido de amarelo pela certeza da morte. *Certeza* é a palavra a frisar, pois quando Marguerite imagina que Robert está morto, essa torna-se a realidade de seu presente, o que significa dizer que lemos uma Marguerite (re)vivendo inúmeras vezes a morte do marido, retornando sempre ao ponto impossível da dúvida, do corpo que pode ainda regressar mesmo já tendo sido por ela visto morto em muitas ocasiões. A primeira menção à sensação que a possível morte de Robert causa em si é a seguinte: “Nas têmporas escuto um batimento que aumenta. [...] O batimento das têmporas continua. Seria preciso que eu parasse esses batimentos nas têmporas. Sua morte está em mim. Ela bate em minhas têmporas.” (1985, p. 15). Uma primeira fusão entre Marguerite e Robert é traçada. A batida nas têmporas é como um som que vem de fora, de fora para dentro, perceptível aos ouvidos. A morte não só é capaz de tocar, mas ainda é capaz de bater.

Para projetar o fim possível Marguerite usa seu corpo, espelhando em si própria o corpo ausente de Robert L., presentificando-o e ao mesmo tempo tornando-o definitivamente inalcançável. Seu corpo detém assim uma verdade imaginada de um Robert imaginado, mas que não deixa de engendrar uma *verdade*, um *saber*. “Tudo o que se pode saber quando não se sabe nada, eu sei. Começaram por libertá-los, depois, no último minuto, os mataram.” (1985, p. 16). Marguerite sabe que Robert foi morto, e naquele instante, através do reflexo projetado em si própria, ele o foi. A certeza está no verbo: “os mataram”. No último minuto. Svetlana, ao recolher os relatos das mulheres que viveram a guerra, escreve que essas últimas “têm o conhecimento de algo que os outros não têm, e só é possível conquistá-lo ali, perto da morte.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 17). O saber de Marguerite provém de um jogo estabelecido com a morte, através do qual, dentro da *verdade* da morte imaginada que suplanta qualquer outra realidade possível, conquista repetidamente uma certeza não compartilhável. Consequentemente, Marguerite vive uma projeção e personificação da imagem não vista de Robert, e sobre isso o pesquisador David Conte Imbert escreve:

De fato, o diário de Duras se entrega aos excessos de uma imaginação desatada: do outro lado do espelho jaz o cadáver de Robert Antelme abatido na vala de um caminho qualquer, suas últimas palavras, o rosto do carrasco. Não são unicamente medos e fantasmas: constituem o visível do espelho perante o qual só pode na verdade contemplar-se a si mesma. (2014, p.176)

Imbert sugere que Marguerite tem diante de si um espelho cuja imagem não corresponde ao reflexo do corpo que deveria enxergar-se ali. O que se vê é o “outro lado”, o lado *imaginado*, o lado da morte, mas de uma morte cujo saber só é acessado por Marguerite. O telefone que detém a verdade na ligação nunca recebida, o eco da morte que retumba em seu crânio, a certeza da morte de Robert L. que cinde paradoxalmente o sujeito que escreve. Essa espécie de desrazão momentânea – e ao mesmo tempo permanente – que acomete Marguerite ao ser “[I]teralmente engolida pelo não-acontecimento – o telefone que não toca, o nome de Robert L. que não aparece na lista de deportados [...], a nã-recepção de uma carta dele” é tratada por Christiane Kègle em seu artigo (2016, §24). Trata-se de uma desrazão nascida da perda. Marguerite, no instante curto e, contudo, infinito da certeza, *perde*: a imagem de seu corpo (pois está amalgamada a outro corpo, agora morto), o tempo (há uma suspensão absoluta ao imaginar o fim da espera) e o propósito (por que escrever, por que viver). No que tange ao corpo, essa perda se faz no nó de um encontro: o encontro entre as imagens dos corpos é o que surrupia o primeiro de si próprio.

O caderno é a linguagem de um sujeito excluído de sua própria imagem, e, portanto, a única escrita possível é aquela feita através desse corpo em suspensão. Sabemos que o ato performático da escrita é feito no lugar da lembrançã – Marguerite precisa ter vivido para narrar,

e lembrar para escrever. No entanto, a lembrança seria também parte dessa suspensão, contemporânea ao período da dor. A linguagem de *La douleur* é uma dobra, é a linguagem suspensa refletida sobre si própria, que emerge para narrar de um lugar outro, inacessível para o sujeito que sofre mas acessível para o corpo da página. É uma linguagem furada, insustentável, e que no entanto se sustenta pela única condição de se apoiar em um encadeamento outro, que escapa à própria escrita.

Ao pensar o processo de escrita de *La douleur*, Ana Paula Coutinho estabelece que

estamos diante de uma das modalidades da experiência exílica, de um exílio interno que afecta todo aquele (e em particular as mulheres) que tem consciência de que é uma forma de profundo banimento estar à margem dos campos de batalha e no exterior dos campos de concentração, desinformado e impotente, silencioso ou comprometido. Mas tão pouco se poderá esquecer que esta escrita da experiência, do trauma da guerra, assim como dos conflitos interiores do imediato pós- guerra, faz parte da necessidade intrínseca que Marguerite Duras sente de escrever quando tudo está arruinado, gasto [...]. (COUTINHO, 2015, p. 128)

A linguagem de *La douleur* é uma linguagem em ruínas, que se gasta e desgasta à medida que a letra encontra a página, que a lembrança encontra o relato. Entre o tempo da experiência e o da escrita não há afastamento da dor, e a linguagem funciona como um remendo feito sobre uma ferida aberta. A experiência exílica da qual trata Coutinho, e que encapsula a experiência vivida pela autora de *O amante* nos anos da guerra, assim como por Mme Bordes, referida pouco acima, acrescenta ainda mais um véu de certo “banimento”. Banidas da experiência do combate, não estão no entanto banidas da experiência da guerra, e tampouco da experiência da escrita, essa última tecida a fios de ferro por Marguerite num estado de tamanha subtração que, ainda que metaforicamente, só poderá esquecer-se dela num fundo de armário, até que seja possível descobri-la e dar a ela uma espécie de segundo nascimento.

“Medo de viver, viver com medo, aliança inabalável”, disse Christian Jouvenot a respeito de Duras. “Desse medo, o sujeito não poderá se desfazer pois é através dele que obtém o sentimento de existir: o medo faz viver.” (2008, p. 21). Lemos em *Escrever* que para Duras a escrita era entre outras coisas o grito das feras da noite. Sabemos que Lol V. Stein foi uma personagem que a amedrontou, cuja escrita a fez ter medo de enlouquecer. Talvez *La douleur* represente o estágio primeiro da escrita durassiana, aquele que se faz pelo medo, em ambos os sentidos da frase: através do medo e, de certa forma, a ele dedicado. Pois não somente a dor da espera tortura Marguerite pelas páginas do primeiro caderno, mas com ela o horror. O horror não da morte, mas do fim da espera. Do fim, simplesmente. “Simplicidade dessa morte. Eu teria vivido. Isso me é indiferente, o momento em que morro é indiferente. Morrendo não me junto a ele, paro de esperá-lo.” (DURAS, 1985, p. 17).

Esse medo é, com a dor, motor de escrita, e sigo com Jouvenot ao dizer que para (tentar) salvar-se de ambos a escrita se faz necessária, ao mesmo tempo que a escrita só é possível se medo e dor existirem como essas figuras arrebatadoras. Em uma ausência de si, a imaginação e a escrita. Tentativas conjuntas de dar forma ao invisível. “Ao lado da vala, o parapeito da ponte das Artes, o Sena. Exatamente, à direita da vala. A escuridão os separa. Nada no mundo me pertence mais do que esse cadáver numa vala.” (DURAS, 1985, p. 17). Marguerite deita-se ao lado do cadáver de Robert L. todas as noites, imagem que lhe pertence, criada por ela com exatidão tamanha a clareza com que é capaz de enxergá-la. As imagens voltam como em bumerangue, atacando e deixando marcas dolorosas a cada retorno. A repetição, como já dito, é sintática, morfológica, imagética.

Quando tratam da representação da catástrofe, Seligmann-Silva e Nestrovki afirmam que “[o] que aconteceu deixou marcas. As marcas deixam que o acontecido retorne, presumivelmente num outro modo, não só traumático, nem reparatório” (2000, p. 8). Na

literatura durassiana, a dor personifica a experiência esquecida, e faz com que essa última retorne a cada representação, a cada texto, construindo sobre ruínas uma narrativa para ser ela também arruinada. É o movimento paradoxal de, segundo Jouvenot, escrever para sobreviver, e assim sobreviver para voltar à escrita. Duras afirma em *Escrever* que a escrita a salvou. Diante do naufrágio, é questão de sobrevivência, e a escrita vem fazer o papel desse abrigo possível, colocando-se entre o mergulho e o afogamento.

A escrita se torna, desde seu ato até aquilo que registra no nível semântico, um exercício de ancoragem, de resistência. Jouvenot diz que “Marguerite Duras sofre, esse é o ponto essencial. Ela não conhece seus limites, como o mar. Ela deve se agarrar àquilo que a pode salvar. Ela está mais na sobrevida do que na vida.” (2008, p. 9). Marguerite não conhece seus limites, traços em constante dissolução, não delineáveis, e a escrita se faz assim a forma que resiste ao ato final de dissolver-se. A escrita é o ponto que impedirá sua abolição, a inscrição na página será sua forma corpórea possível diante da dor absoluta. Se nos perguntarmos, assim, como pode acontecer de um corpo que não está – ou que só está enquanto espelho de um corpo que não está lá – escrever, responderemos que o corpo que se funda para ir à escrita é a própria letra. A letra torna-se o apoio material e imagético daquele corpo que falta, a página o espaço habitável possível, e a escrita faz o papel de conservá-los. A não lembrança de ter escrito essas páginas talvez seja sinal dessa forma que veio para dar suporte, para segurar o sujeito que não sabe mais onde se meter para poder se aguentar. O esquecimento é sinal daquele corpo temporariamente esquecido, do corpo da guerra que voltará como lembrança, carregado pela sensação inescapável de que será eixo de toda a empreitada literária de Duras, e que ressignificará mesmo seu passado.

No fim de seu *Escrever*, Duras diz que a “escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida.” (1994, p. 48). A escrita é tinta, *de l'encre*, e é em seu homônimo que encontra o ato de sua resistência, *l'ancre*, âncora. Pois se a escrita, como a vida, *passa*, ela permite também *passar*. A âncora feita pela escrita impede a submersão. Há, portanto, a necessidade de uma forma. Uma forma que sustente, que permita *passar*, atravessar, *resistir* à densidade e incompreensibilidade dos dias da ocupação, dos dias de Robert L. talvez vivo, talvez morto.

A *forma* em que pensamos é análoga à trazida por George Didi-Huberman em seu *Essayer voir* (2014) quando, ao analisar uma citação de Primo Levi, elabora que todo ato de resistência supõe uma arte e uma razão, em suma, a criação de uma forma. Toda sobrevida procura uma forma eficaz onde possa se aninhar. A arte unida à razão, no sentido de motivo, é o que permite rasgar em alguma instância o tecido da bolha da barbárie.

A forma assim compreendida seria um *lugar apesar de tudo*: uma passagem inventada, uma falha praticada nos impasses que os lugares totalitários desejam criar, esses *lugares apesar do homem* organizados para seu aniquilamento. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11)

Uma forma que para Didi-Huberman funda um lugar que resiste, apesar de tudo, aos avanços da barbárie, é o que a escrita moldará para Marguerite. Apesar de tudo, Marguerite escreve. Marguerite, quando diz que “tentamos ler, tentamos de tudo, mas o encadeamento de frases não se faz mais, imaginamos todavia que ele existe”, e ao completar dizendo que “por vezes acreditamos que não existe, que nunca existiu, que a verdade é agora” (DURAS, 1985, p. 47), demonstra a cisão entre o tempo da escrita e o tempo do acontecimento. O “agora” evocado pela escrita já faz parte de um passado, pois Marguerite só pode dizer dele uma vez que passou por ele. A suspensão de Marguerite é absoluta, e a escrita perfura a bolha da barbárie num lançamento temporal – de um passado escrito enquanto agora, lançado para o futuro de uma leitura.

“Como pude escrever essa coisa que ainda não sei nomear e que me apavora quando a releio?” (DURAS, 1985, p. 12). A pergunta colocada por Duras registra essa escrita em ausência da qual tratamos até aqui. O horror não deixará de ser atualizado nas páginas a cada releitura, pois se a ausência de Robert L. cria um caos sentimental ao mesmo tempo que uma dormência quase absoluta, seu retorno é encapsulado pelo horror que não findará o suplício, mas dará a ele uma temporalidade infundável: “Ao ouvir esse nome, Robert L., eu choro. Ainda choro. Chorarei a vida inteira.” (Ibid., *ibidem*, p. 84). Jouvenot dirá que Marguerite vive, com a chegada de Robert, “[u]ma outra espera, e ainda a mesma. Espera causada pela ausência. Espera causada pela presença.” (2008, p. 42). Seu retorno anuncia não o fim do suplício, mas um giro desse estado: o que retorna é Robert, porém irreconhecível, fantasma de si próprio, o que restou para ser resgatado. Sua imagem retorna em falta, e o corpo de Marguerite, ainda em amálgama, responderá a essa presença que falta diante de si.

Algumas páginas anteriores à notícia de seu retorno (para encontrar no volume do caderno uma unidade de medida) lemos: “Assim que voltar morrerei, impossível ser de outro jeito, é meu segredo.” (1985, p. 40). A afirmação da ausência de saída assinala o caráter inescapável de sua experiência. Se a imaginação em repetição da morte de Robert acaba por aproximá-la de uma “verdade” da morte, seu retorno dos campos virá intensificar essa proximidade. A escrita do caderno funciona como anúncio de si própria, pois efetivamente, desde o momento em que o vê até o instante da praia que será narrado nas últimas páginas de *La douleur*, Marguerite aninha-se à morte presente no corpo sobrevivente de Robert:

Em minha lembrança, em determinando momento, os barulhos cessam e eu o vejo. Imenso. Diante de mim. Não o reconheço. Ele me olha. Sorri. Se deixa ser olhado. Uma fadiga sobrenatural aparece em seu sorriso, fadiga de ter conseguido viver até esse momento. É nesse sorriso que de repente o reconheço, mas de longe, como se o visse no fim de um túnel. (1985, p. 69)

Como uma aparição, tomando o espaço diante dela, Marguerite não o reconhece em seus traços, mas essa imensidão é o saber a ser descoberto, que, sim, era ele. Os barulhos que cessam são seus berros, sua reação ao ver Robert pela primeira vez: “Gritei que não, que não queria ver. [...] Gritava, disso me lembro. A guerra saía aos berros. Seis anos sem gritar.” (1985, p. 69). Aquilo que falta em matéria – a magreza que o torna irreconhecível – é o que lhe foi tirado, e esse corpo é portanto o corpo faltante, surrupiado pela proximidade da morte que *não* o arrebatou. Os gritos são o encontro de Marguerite com o novo período de suplício, de morte (“assim que voltar, morrerei”) ao ver o corpo que volta mas que continua lá, ou ainda, que carrega em presença as marcas de sua ausência.

Robert é o fantasma da perda, é a perda encarnada em forma, em vazio. Um ano e quatro meses depois do retorno dos campos, em viagem ao mar, como já renunciado pelo anúncio que nos faz em narrativa, ela escreve: “Ele está aqui, na praia, assiste à chegada das pessoas. Não sei quem são. Como ele olha, como ele faz para ver, era isso que morria primeiro na imagem alemã de sua morte quando eu esperava por ele em Paris.” (DURAS, 1985, p. 81). Os traços do rosto do marido, os detalhes de sua forma de olhar, de ser, se misturam aos traços daqueles rostos perdidos ao longo da vida, que voltarão em eco ao longo da obra de Duras. A dor da espera, a do retorno, a da presença tão ausente, elas também se costuram, se permeiam. E talvez seja esse mais um ponto de separação entre as vidas até ali tão amalgamadas: “Ele nunca parecia ver nada, sempre em direção ao coração da bondade absoluta. Ela continua se apoiando no móvel da cozinha. Sempre em direção ao coração da dor absoluta do pensamento.” (DURAS, 1985, p. 52).

Em seu primeiro caderno, poderíamos dizer que Marguerite escreve sob o risco do esquecimento. Há uma distância que cinde o lugar daquele que testemunha e o lugar (ou o tempo) ao qual pertence o testemunho. Assim, se pensarmos mais uma vez com Seligmann-

Silva, a narração inerente ao testemunho parece contrariar uma lógica narrativa, pois a lembrança se modifica, os acontecimentos se distorcem. Em *La douleur*, lemos uma escrita que se instaura contra as perdas, para resistir a elas, para capturar os traços que restam ou que podem ser vistos. O caderno é preenchido para que não se perca a lembrança daquilo que já foi esquecido, que já se sabe esquecido, e que, no entanto, precisa ser registrado, reencontrado. No final do caderno, lemos:

A cada dia ela pensa que eu poderia falar dele, e eu ainda não posso. Mas naquele dia eu disse a ela que pensava poder falar dele um dia. E que já tinha escrito um pouco sobre seu retorno. Que tentei dizer algo sobre esse amor. Que foi ali, durante sua agonia, que eu mais conheci esse homem, Robert L. (...) (1985, p. 84)

A sensação de uma impossibilidade de contar da qual fala Marguerite, já tendo contado, vai de encontro ao fato de que, ainda que narre, que transforme em relato, aquilo que testemunha, aquilo de que dá testemunho, é sempre esburacado, faltante. E a sensação de ter sempre algo a ser contado surge então dessa impossibilidade de abarcar na linguagem o trauma. A dor latente impulsiona uma escrita que estará sempre a ser feita, a narrativa a ser dita porque nunca completa. E ao mesmo tempo, a linguagem que toma a via das palavras e da representação, que atualiza a catástrofe, aguça e mantém em ferida o trauma. Por isso, Marguerite não consegue contar. Mesmo já tendo contado, e registrando ali em escrita a ciência daquilo que escreveu.

No último trecho do caderno, lemos:

Ou foi em outro ano. Em outro verão. Um outro dia sem vento. O mar estava azul, mesmo sob nossos olhos, e não havia ondas mas uma marola extremamente suave, como uma respiração num sono profundo. Os outros pararam de jogar e se reuniram em suas toalhas sobre a areia. Ele [Robert L.] se levantou e andou em direção ao mar. Eu fui para perto da borda. Olhei para ele. Ele viu que eu o olhava. Piscava os olhos por trás dos óculos e sorria para mim, mexia a cabeça em movimentos curtos, como fazemos para implicar com alguém. Eu sabia que ele sabia, que ele sabia que a cada hora de cada dia, eu pensava: “Ele não morreu no campo de concentração.” (1985, p. 85)

“Ou foi em outro ano. Em outro verão”. O compromisso dessa escrita está menos aliado à captura das datas do que com a tentativa de abarcar o vivido numa ancoragem necessária à sobrevivência do sujeito e do relato. O trecho fixa aquilo que foi perdido na ausência e na presença de Robert L., seus traços definidores. A última frase do livro encerra Robert no movimento pendular ininterrupto da escrita: Ele não morreu no campo de concentração. É impensável para Marguerite falar sobre Robert sem retornar ao ponto do trauma, já que Robert continua encerrado na lógica de um futuro agora anterior. Não mais o que poderá ser (o cadáver na vala, o fuzilado, o morto pela fome) mas o que poderia ter sido. Em uma passagem em que está deitada na praia, Marguerite escreve que

Junto com a luz que acompanha o vento, a ideia da morte para. Saímos do frescor do banho de mar [Ginetta e eu], o sol queima esse frescor sem alcançá-lo. A pele o protege bem. Na base das minhas costelas, numa concavidade, sob a pele, vejo meu coração bater. Estou com fome. (1985, p. 82)

Com aquilo que se permite ser representado, ainda que a linguagem tropece nessa tentativa de captura que acontece num movimento paradoxal de afastamento e aproximação, Marguerite preenche as páginas do caderno. Tal passagem, já no final de *La douleur*, traz um olhar e o reconhecimento de um corpo “para si” que falta em toda a narrativa. O reconhecimento

de suas próprias costelas, de seu coração que bate, é a leitura de seu próprio corpo, reconhecimento da vida em si, na imagem de si mesma.

Quando pesquisa o movimento de registro da literatura testemunhal, Beatriz Sarlo dirá que ela não resolve os problemas colocados por uma narrativa da memória (a distância entre relato e acontecimento, as distorções, os borrões do real). Todavia, o narrador que ali se insere pensa de fora da experiência, se afasta para contar, e esses passos para além do fato tomados por aquele que conta promovem um giro essencial para o aspecto subjetivo: contar seria “como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.” (SARLO, 2007, p. 119). Jovenot usa uma palavra ardilosa para ler o movimento de escrita de Duras ao dizer que ela “trapaceia a infelicidade” em toda a sua empreitada literária, por não poder dissociar-se dela. Marguerite não se apodera de seu pesadelo. Veste-se dele. Ela o encarna em seu próprio corpo, e essa pele se tornaria sua pele de escrita, sua passagem para um *ser* possível.

WRITING AND SURVIVING: *LA DOULEUR* OF MARGUERITE DURAS OR A SKIN TO LIVE IN

ABSTRACT: This article intends to perform an analysis of the writing process of Marguerite Duras' first of five notebooks published under the title *La douleur*. They were all published in 1985 while Duras waited for any news on her husband, Robert Antelme, who was arrested and deported by the Germans. It is in our interest to try to comprehend how the writing process of this notebook can not only constitute a testimony to the memory of those days but can also allow Duras to experience that period without succumbing under its horror and pain.

Keywords: Writing. Survivance. Memory. Testimony.

¹ As traduções dos originais são todas de nossa autoria.

² “Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita.” (DURAS, 1994, p. 23)

³ Aqui em caixa alta para referir-me a essa categoria de autores que sobreviveram aos campos de concentração, cujos relatos estão no cerne da maior linha teórica dos estudos de testemunho em Literatura.

REFERÊNCIAS

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

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

COUTINHO, Ana Paula. Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória. *Libretos*, n. 4, p. 121-136, abr. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer Voir*. Paris: Minuit, 2014.

DURAS, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet. Paris: P.O.L., 2006.

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

_____. *La douleur*. Paris: P.O.L., 1985.

_____. *Outside – Notas à margem*. Tradução Maria Filomena Duarte. São Paulo: DIFEL, 1983.

IMBERT, David Conte. La doble espera de Robert Antelme y Marguerite Duras (una ilustración) 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, n. 4, p. 169-199, 2014.
JOUVENOT, Christian. *La folie de Marguerite: Marguerite Duras et sa mère*. Paris: L'Harmattan, 2008.

KÈGLE, Christiane. Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme. *Frontières*, v. 27, n. 1-2, 2015, 2016. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/fr/2015-v27-n1-2-fr02596/1037078ar/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Data de submissão: 21/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021