

ENTRE BARRAGEM CONTRA O PACÍFICO E O AMANTE: A TRAVESSIA E O DESEJO

Maria Sílvia Antunes Furtado (UEMA)

Flavia Trocoli (supervisora) (UFRJ)

RESUMO:

Este artigo coteja alguns aspectos do encontro da jovem francesa com o amante chinês nos romances *Barragem contra o Pacífico* (1950) e *O amante* (1984), ambos de Marguerite Duras, que trazem, em diferentes construções narrativas e perspectivas discursivas, uma insistência temática: de paisagem, de lugar, de personagens. As experiências existenciais de Marguerite Duras figuram nesses 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 sejam suas. Essa repetição temática, entretanto, não se mostra como a repetição do mesmo. Os dois romances mostram marcas narrativas peculiares que os colocam em diferentes eixos: simbólico e real. Essas diferenças serão analisadas a partir do diálogo entre a literatura e a psicanálise.

Palavras-chave: Marguerite Duras, romance, escrita, literatura, psicanálise.

ABSTRACT:

This article collates some aspects of the encounter between the young French girl and the Chinese lover in the novels *Dam against the Pacific* (1950) and *The Lover* (1984), both by Marguerite Duras that bring in different narrative construction and discursive perspectives, a thematic insistence: landscape, place, characters. The existential experiences of Marguerite Duras appear in these novels: biographical data, family composition, the traits of her mother and brothers, the romance with the Chinese, her foreign life in Indochina, among others, without being able to say that they are hers. The thematic repetition, however, does not seem like the repetition of the same. Both novels show marks of peculiar narratives that put them in different centerlines: symbolic and real. These differences will be analyzed from the dialogue between literature and psychoanalysis.

Keywords: Marguerite Duras, novel, writing, literature, psychoanalysis.

Considerando *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, ambos de Marguerite Duras, analisaremos alguns aspectos da construção narrativa desses romances, escritos respectivamente em 1950 e 1987, 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. Essa insistência, vale dizer, estabelece-se à revelia da autora e a leva a afirmar, em entrevista a Bernard Pivot (1984): “eu me plagio”.

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 significante. 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 diferentes estilos narrativos.

Vejamos: 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 alizar 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 nesse romance 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. Ela não segue esse fio invisível que diz que há desejo 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 seu irmão quer.

Ao ler esse episódio em *Barragem contra o Pacífico*, veio-me à lembrança o conto “Preciosidade”, de Lispector porque a sua protagonista participa de uma mesma vacilação que Suzanne, 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. Se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto tinha que aderir. 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. O desejo é o que há de mais íntimo e de 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.

Embora tenha cotejado a questão da vacilação no conto “Preciosidade”, de Lispector, com a vacilação que ocorre na cena com o amante chinês em *Barragem contra o Pacífico*, essa foi uma ação específica, pois o objetivo é cotejá-lo com as cenas que se sucedem em *O amante*. Vimos que em *Barragem contra o Pacífico* a narrativa mostra uma intimidação da personagem diante do desejo, um recolhimento que rapidamente a prostitui.

Já 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 esta 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).

Percebe-se que, nesse excerto, a narradora situa a protagonista, destacando que ela está sob a ação do desejo nessa cena. 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 de em *Barragem contra o Pacífico*, 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, em *O amante* é o desejo que a coloca 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, ensurdecedor. 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 pra 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)

Observa-se que no intervalo, ou melhor, na passagem da narrativa da primeira cena para a segunda cena do encontro com o amante chinês em *O amante*, há uma frase solta: “Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante” (DURAS, 2007, p. 32), que não deve ser ignorada. 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 cenas: “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. Essa frase solta 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).

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 auto ficcional. 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. Um 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* e 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 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, 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”.

Chama a atenção 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 ou destruído rebate-se na imagem de “memórias 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 são, a cada vez, refutadas no momento mesmo de sua elaboração. Elas não se 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, 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 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 – o lugar do alcoolizável e do alcoolátra, por exemplo – 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 o 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 cujo encontro só se dá enquanto faltoso, isso apresenta-se como a literatura durassiana; como o Real da escrita. E, não há como não recorrer a Blanchot (2011, p. 12), quando ele afirma: “[...] 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)

Talvez, agora, valha a retomada da frase destacada anteriormente em *O amante*: “Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante”, que quase boia entre as duas cenas; ela é seguida de um pequeno trecho, antes que a narrativa da segunda cena com o amante chinês tome vez:

A imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto. Finalmente aparece como criança. Os filhos já sabiam. A filha ainda não. Eles nunca falarão juntos sobre a mãe, sobre esse conhecimento que têm e que os separa dela, esse conhecimento decisivo, derradeiro, o da infância da mãe.
 A mãe não conheceu o gozo. (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”, que se trata da travessia da figura da mãe: minha mãe, meu amor seu incrível ar ridículo com suas meias de algodão cerzidas por Dô” (DURAS, 2007, p. 22); travessia do desejo, travessia da linguagem. 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*.

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”. De que ordem é essa repetição? Vimos, em Duras, que essa repetição ultrapassa o “eu”, não é fruto de um querer; ela se impõe ao narrador.

Comparando as duas 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* (1988) Lacan afirma que o automatismo da repetição (*Wiederholungszwang*) extrai seu princípio da insistência da cadeia significante. Esse aspecto teórico nos interessa. 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 significante está livre dessa inconsistência imaginária. E é justamente isso que permite a Lacan (1998, 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 D.; o Rei e a Rainha estão na alcova real e a Rainha recebe uma carta e mostra um embaraço diante da entrada do Ministro D. no recinto. Ela deixa a carta sobre a mesa, contando com a desatenção do Rei. Ao ministro D., 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 desenrola-se no gabinete do Ministro D. e é composta pela polícia, pelo Ministro D. e por Dupin. Quando o detetive visita o Ministro D., 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 D. e possibilita a Dupin apoderar-se da carta, substituindo-a pelo seu simulacro (semblante).

Os primeiros sujeitos das duas cenas são aqueles cujo 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 D. 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. Outro aspecto que pode ser relevante, é que Lacan equivocou, durante o seu seminário, a significação de *carta*, em francês, *lettre*, que tem o valor de *carta* e, também, de *letra*. *La lettre vollée* tanto pode ser lida como “a carta roubada” como “a letra que voa”.

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. 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, pela 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 (1988, 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 se mostra 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, na travessia a que nos referimos, pode-se dizer, o sujeito é atravessado por um objeto. Ele se mostra dividido. 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 para que essa diferença narrativa se constituísse.

Em *Barragem contra o Pacífico* a repetição mostra-se em um eixo simbólico, apoiada em uma ordem simbólica; os significantes se 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.

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 que de se simbolizar nesse encontro faltoso que se dá com 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. **Escrever [1993]**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

_____. **Barragem contra o Pacífico [1950]**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

_____. **O amante [1984]**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. 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. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LACAN, Jacques. Seminário sobre 'A carta roubada'. In: **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Preciosidade. In: **Laços de família**. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

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: **Histórias extraordinárias**. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1993.