

“O MAR”, DISSE ELA: MEMÓRIA, ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

JULIA SIMONE FERREIRA

“O MAR”, DISSE ELA: MEMÓRIA, ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

“THE SEA”, SHE SAID: MEMORY, ENGAGEMENT AND RESISTANCE IN MARGUERITE DURAS’ WRITING

JULIA SIMONE FERREIRA¹

juliasimonef@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4104-3029>

Resumo

Nascida em 1914 a Gia Dinh, antiga colônia francesa de Saigon e Indochina, atual Vietnã, Marguerite Duras fora profundamente marcada por tragédias e horrores da História, a primeira e principalmente a segunda guerra mundial. Não foi por acaso que se engajou em diversos combates coletivos: o comunismo, a luta pela independência da Argélia, o movimento de esquerda que foi determinante para maio de 68, o feminismo, a xenofobia, o racismo, dentre outros movimentos de militâncias. Contudo, para Duras é na escrita que manifesta o verdadeiro engajamento político. Se, no conjunto das obras, a autora aborda incessantemente ecos das tragédias de uma história individual: a Indochina colonizada, a miséria humana, as desigualdades sociais, os crimes da deportação nazista, o sofrimento judeu, a fome, a lepra, a miséria, a injustiça e a loucura simbólica, é porque sua história intensamente íntima, pessoal cruza com a História coletiva, na poética encantatória da existência mítica.

Palavras-chave: Corpo-território. Desenho. Educação nos terreiros.

Abstract

Born in 1914, in Gia Dinh, ancient French colony in Saigon, Indochina, actual Vietnã, Marguerite Duras was deeply marked by the tragedies and horrors of the History, the first war and mainly the second world war. That is why she has engaged to several collectiv fights: the communism, the fight for Argelia independence, the left movements that were determinant for May 68, the feminism, xenophobia, the racism, among several militancy movements.

¹ Júlia Ferreira é doutora pela Universidade de Nice-Sophia Antipolis. Sua tese intitulada *A noção do íntimo e do segredo nas escritas de Marguerite Duras* foi publicada na França pela Ed. Univ. Européia. É professora do PPG em Estudos Literários da UFJF Univ. Federal de Juiz de Fora. Atualmente realiza pós-doutorado sobre a escrita de combate, da autora guadalupense Gisèle Pineau.

Therefore, Duras' true engagement will be in her writing. If in the assemblage of her work, the author incessantly focuses echoes of her own history and individual tragedies: the colonized Indochina, the human misery, the social disparities, the crimes of nazi deportations, the jew suffering, the hunger, the leprosy, the misery, injustice and the symbolic madness, it is because her own history intensely intimate and personal crosses with the collective History in the enchantatory poetic of the mythic existence.

Keywords: Engagement. Resistance. Intimate. History.

Marguerite Duras, poetisa lírica do amor e da morte, da memória e do esquecimento, do individual e do coletivo, do silêncio e do grito existencial, temáticas durassianas por excelência, arte poética recheada de paroxismos, sua escrita simbólica toca territórios sensíveis da infância e da adolescência. Escritas essas cujas meditações profundas colocam em cena imagens latentes, ecos traumáticos da infância *sublime*, *forçosamente sublime*, num trabalho obsessivo de escrita e de reescrita.

Seus textos, mais do que simples meditações sobre o amor e a dor, sua poética buscam uma estética *niilista*, pois “a dor, [o vazio] é a manifestação essencial do ser” (Bajomé, 1999, p. 8).³ Com efeito, sua obra “emerge das eternas questões da poesia lírica – da angústia humana, – por que do sofrimento, por que das guerras, a morte, o amor, as crianças mal-amadas, a fome que mata...” (Cerasi, 1993, p. 129).⁴ Nesse sentido, Duras nos esclarece: “só se escreve, sempre, sobre o corpo morto do mundo e sobre o corpo morto do amor” (DURAS, 1980, p. 67).⁵

Nessa perspectiva, existe na escrita durassiana uma necessidade íntima de expor sentimentos, de despertar comoção para chegar o mais próximo possível do sofrimento pessoal. Sentimento esse indissociável do sofrimento coletivo, pois para Duras, “a tristeza coletiva é paralela à infelicidade pessoal” (Cerasi, 1993, p. 7).⁶ Em suas obras, é impossível separar a experiência íntima e a coletiva, territórios incondicionais para denunciar e combater as grandes tragédias da História. Christiane Blot-Labarrère (Blot-Labarrère, 1992, p. 59) já destacava justamente que “é sempre através da escrita mediadora que Duras conduz o seu combate

² « [...] J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie ». Quando não indicados, os textos em Francês serão por nós traduzidos.

³ « La douleur est la manifestation essentielle de l'être ».

⁴ « Elle pose en poète les éternelles questions de la poésie lyrique – de l'angoisse humaine, – pourquoi la souffrance, la mort, l'amour malheureux, les enfants mal aimés, la faim qui tue... »

⁵ « Qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et [...] sur le corps mort de l'amour ».

⁶ « Le malheur collectif est parallèle au malheur personnel ».

quando esta a confronta com os combates da História, quando à tristeza de todos se soma a um sofrimento que não pode ser partilhado”.⁷

Segundo Claude Burgelin (2020, p. 7) a obra poética durassiana se constrói sob as *ruínas da poesia*, arte que traduz os horrores da humanidade, quando estes estão associados ao trágico da História, aos traumas, à perda e ou à dor da separação. Assim, tanto no individual quanto no coletivo tenta-se resistir, suportar o insuportável, a ausência do ser, a miséria, as desigualdades, as injustiças, por exemplos. Entender as *ruínas* do mundo é tentar reconstruir, apesar de tudo, os acontecimentos trágicos do ser, na vida cotidiana. Imagem simbólica de difícil reconstrução, diante das atrocidades que o mundo lhe apresenta. Com efeito, Claude Burgelin destaca que a escrita durassiana só se constrói:

sob as ruínas da poesia – e na energia da fúria poética [...]. Ela inventou uma prosa que dá [...] lugar à insistência rítmica, à repetição sonora, à reescritura, mas também às elipses, a uma espécie de encantamento sem encantamento, a um lirismo que nasce da impossibilidade do lirismo. Muita raiva, [muita revolta] ou ironia, muita necessidade de crueldade, muito fascínio pelo assassinato, muita atração pelo niilismo para que a poesia tome forma. (Burgelin, 2000, p. 7).⁸

Com efeito, Marguerite Duras através do personagem o vice-cônsul, do texto-filme *Índia Song*, sua escrita fascinada, pela *Maladie de la mort*, traduz um desejo de matar. A imagem é simbólica, pois ela associa “ao horror, à fome e à lepra” (Duras, 1973, p. 148).⁹ Nesse sentido, a Índia é simbolizada por país, um estado, uma nação ou qualquer outro lugar do mundo, no limite extremo da miséria humana, pois a miséria no texto-filme está associada às garras do *vampirismo colonial* dos anos 30 (Duras, 1950, p. 25).

⁷ « C'est toujours au travers de l'écriture médiatrice qu'elle mène son combat lorsque celui-ci la confronte aux combats de l'Histoire, lorsque à la tristesse de tous, s'ajoute une souffrance qui ne se partage pas ».

⁸ « Sur les ruines de la poésie – et dans l'énergie de la fureur poétique [...]. Elle a inventé une prose qui donne toute sa place à l'insistance rythmique, à la reprise sonore, au ressassement, mais aussi à l'ellipse, à une sorte d'incantation sans envoûtement, à un lyrisme qui naît de l'impossibilité du lyrisme. Trop de colère ou d'ironie, trop besoin de cruauté, trop de fascination pour le meurtre [...] pour que la poésie prenne forme ? »

⁹ « À l'horreur, la famine et la lèpre »

Nesse sentido, no filme *India Song*, o personagem que, diante da imagem, traduz o desespero e o horror, atira do seu jardim sobre os animais e os leprosos que gritam e clamam a morte. O personagem atira a esmo para matar. Nessa cena repleta de simbolismos, ele não somente associa à miséria, à pobreza, à lepra, à fome e à injustiça social, representada pelos animais errantes, que ele deseja matar, como também está associada a toda sociedade branca, rica, ociosa e omissa. Uma Índia colonizada e explorada dos anos trinta. Segundo Duras, *a ideia* da imagem é transmitir uma sociedade que caminha para as atrocidades da segunda guerra mundial, pois cenas de destruição se multiplicam em Calcutá ou em qualquer lugar do mundo: Imagens de Auschwitz? De Hiroshima? Ecos do texto *A dor?* Ou *A espécie humana?* Ou ainda ecos de imagens da *morte do jovem aviador inglês?* A Índia, através de representações simbólicas, traz como pano de fundo o horror, a pobreza e a fome, no âmago da miséria humana. E o personagem vice-cônsul simboliza a loucura humana, diante da dor absoluta e íntima, daquilo que não se consegue matar. A dor se transforma em raiva, em revolta e impotência, diante das injustiças e misérias sociais do mundo.

Com efeito, se as obras de Duras se concentram no problema da miséria humana, simbolizada pela Índia imaginária, esse *topos* “intensamente fantasmático” (Borgomano, 1985, p. 7)¹⁰ é porque a imagem pertence à sua existência pessoal, íntima e coletiva, a Indochina colonizada. E se o tema da injustiça social está presente em toda obra durassiana é porque ele faz parte integrante da sua infância, da sua adolescência, enfim da existência íntima, pois ele é “o seu despertar para a vida” (Cerasi, 1993, p. 27)¹¹ e da vida para a escrita política.

Duras conhece muito bem o colonialismo francês, pois todos da família foram vítimas do *vampirismo colossal*. Com efeito, tanto o individual como o coletivo do sistema imperialista, capitalista e patriarcal deixaram marcas traumatizantes no ser. Já conhecemos *la musica* durassiana: a mãe, a maré e o mar e o “mito da sua tragédia” (Pagès-

¹⁰ « Intensément fantasmatique »

¹¹ « Et de son réveil à la vie »

Pindon, 2012, p. 12), pois na compra desastrosa de um terreno para o plantio, apesar das barragens de proteção contra o oceano, toda a plantação feita pela mãe e colonizados fora destruída pelas águas do mar, do oceano Pacífico.

A mãe solitária e abandonada na luta contra a injustiça social ignorava a velha álgebra da política colonial imperialista: “exploração de um povo por outro, o desprezo de uma raça por outra raça”, (Cerasi, 1993, p. 8)¹² cujo horror universal vai além do que as palavras podem revelar: o genocídio judaico e a destruição de Hiroshima e Nagasaki, como exemplos.

Nessa perspectiva, sabemos que Duras não só fora testemunha das atrocidades do sistema colonial indochinês, como também do destino trágico dos judeus: os horrores e os crimes contra a humanidade associados às grandes tragédias da História. Assim, sua escrita é tomada de consciência, de reflexão política sobre a miséria humana. Sua escrita se torna então meditações da realidade, pois “amor, memória, [...] poesia da angústia e da morte” (Cerasi, 1993, p. 29)¹³ traduzem inquietações da alma: os crimes do nazismo, os de Auschwitz, os campos de mortes, Hiroshima, as desigualdades sociais, a violência, a exploração e opressão da mulher pelo homem ou do homem pelo homem, enfim o verdadeiro horror do regime imperialista, capitalista e patriarcal.

Nesse sentido, a escrita durassiana se perde no labirinto do imaginário onde o presente não exclui nada do passado. A escrita se faz então “*bloc noir*”, elementos da “sombra interna” onde o trágico, a perda e o amor e a morte, essa “massa do vivido”¹⁴ durassiano (Duras, 1994 p. 33 e 34) (Duras, 1977, p. 105) se associam aos acontecimentos do mundo exterior e interior, enfim, o *Outside*.

A escrita durassiana tenta manter viva essa *massa do vivido*, ou seja, manter vivo um acontecimento íntimo, “já assassinado pelo esquecimento, assim a escrita se conjuga com a perda” (Alazet, 1992, p.181)

¹² « L'exploitation d'un peuple par un autre, le mépris d'une race par une autre race »

¹³ « L'amour, mémoire [...] poésie de l'angoisse et de la mort »

¹⁴ « Bloc noir qu'il se répand sur le blanc du papier, [...] masse du vécu [...] sombre interne »

nos meandros da memória e do esquecimento, na consagração da escrita.

A pergunta que se faz talvez seja: Por que a autora escolhe construir através dos grandes acontecimentos trágicos da História, dos destinos individuais, das vidas privadas, o processo da sua escrita? É porque as obras *Índia Song*, *A dor*, *A morte do Jovem aviador* e *Hiroshima meu amor*, dentre outras, são próximas das existências íntimas e coletivas em que o interior e exterior associam vestígios e traumas de histórias emotivas pertencentes à vida íntima de Duras. Não é por acaso que a emoção para ela “é sem dúvida, este retorno à confusão mental da infância” (Duras, 1993, p. 20). Nesse sentido, Calcutá, Sadek, Auschwitz, Vauville, Paris, Hiroshima, Nagasaki e Nevers não seriam esses *topos* para a autora a melhor forma de se pensar nas histórias íntimas e coletivas, ou seja, imagens emotivas repletas de destruição, *pêle mêle*, de ruínas da *Barragem contra o Pacífico* da infância?

Bernard Alazet, (1992, p.171) já apontava justamente que a escrita durassiana só se constrói na perda de “uma história já morta [onde vestígios] permanecem nos rastros enlutados”¹⁵ de acontecimentos vivenciados, através de uma inconsolável memória *de sombras e de pedras* (Duras, 1960, p. 24).

“O texto é o desconhecido, é à noite, está fechado, é isso!”¹⁶

Na escrita durassiana, percebemos que há uma busca obsessiva de compreensão existencial, pois entre *continuidade* e *descontinuidade* nos diversos gêneros literários, há, por outro lado, questionamentos ao tentar escrever experiências *trágicas* do mundo. Assim, a autora se pergunta: “De onde vêm alguns livros? Não sei como começou. Não dá para explicar”. E conclui: “Tem que se soltar [deixar a imaginação], porque não se sabe tudo sobre si mesma (Duras, 1993, p. 24).¹⁷ Por um lado, existe na reescritura uma

¹⁵ « De l'histoire déjà morte subsistent les traces endeuillées »

¹⁶ « Un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça » (Duras, 1995, p. 28)

¹⁷ « D'où viennent certains livres? Je ne sais pas comment ça a commencé. On ne peut pas l'expliquer. Il faut laisser aller parce qu'on ne sait pas tout de soi »

fascinação do amor pelo amor, do amor pela morte, do amor pelo ausente, no mais profundo desespero, da vida. E as angústias existenciais só se constroem na reescritura da destruição. A pergunta que se faz talvez seja: Escrita do desastre? Provavelmente, pois para Maurice Blanchot desastre se refere, justamente, à impossibilidade de apreender uma visão absoluta do mundo, uma vez que é impossível descrever o silêncio, o grito, o vazio e a loucura simbólica, enfim um amor ausente “no desastre do pensamento” existencial (Blanchot, 1980, p. 71).

Sabe-se que em várias entrevistas, Duras declarou que foi por causa da mãe que ela adquiriu consciência política em suas obras. Com efeito, a mãe, o drama familiar, o colonialismo, *cena primitiva* da infância colonial, encarna a impotência e as injustiças sociais.

Nessa perspectiva, o tema judaico que reaparece nas obras, de forma obsessiva, se associa ao sentimento de rejeição e de revolta profunda, pois, *uma criança judaica*, ou uma criança judaica de Auschwitz, ou uma criança judaica de Nevers, ou de uma criança judaica de Gaza, ou de uma criança judaica de Israel, ou de uma criança judaica de Calcutá, ou de uma criança judaica de Vologne, o caso Grégory Villeman, enfim, qualquer *criança judaica* do mundo, ecos multiplicados que acontecem na vida, simbolizam o horror absoluto, traduzem “a aberração monstruosa [dos crimes] do nazismo. [E] o sofrimento judaico excede e contém todos os outros”, tudo ao mesmo tempo (Cerasi, p. 14).¹⁸

“A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida”.¹⁹

O texto *A dor*, cuja escrita se iniciou em abril de 1945 durante a segunda guerra mundial, só foi publicado em 1985, alguns anos antes da morte de Robert Antelme, marido de Marguerite Duras. Por outro lado, a publicação ocorreu depois que a autora faz confrontação de acontecimentos vividos com outro texto publicado pela primeira vez na

¹⁸ « L'aberration monstrueuse, [...] du nazisme, la souffrance juive dépasse et contient toutes les autres »

¹⁹ « La Douleur est une des choses les plus importantes dans ma vie » (Duras, 1993, p. 12)

revista *Sorcières* em 1976, texto intitulado *Não morreu na deportação*, pois o mesmo fora deixado ou esquecido no armário de sua casa em Neauphle-le-Château. A confrontação dos textos de 1945 e de 1976 foi fundamental para a publicação da obra *A dor* em 1985. Duras encontra nessa operação, fatos relevantes que na época, ela “não se lembrava de ter escrito” (*A dor*, 1993, p. 12). Com efeito, o texto *A dor* escrito como diário pessoal ou como testemunho revela fatos da vida cotidiana em que a personagem se identifica com Marguerite Duras. A narrativa escrita em primeira pessoa, ou seja, autora-narradora e personagem relatam *a dor*, a solidão e a angústia da longa espera do retorno de Robert L, marido que fora deportado para o campo de concentração em Dachau.

Sabemos que o fato de escrever com as iniciais L. em “Émily L. ou Hélène L. ou A.M.S., (personagens de outras obras de Duras), vem dos números matriculados que foram dados aos Judeus e aos deportados políticos dos campos de concentração²⁰ (Blot-Labarrère, 1992, p. 73).

Em *A dor*, a narradora, autora, personagem, descreve aterrorizada a chegada dos primeiros comboios libertados dos campos “fracos, delirando, morrendo” (Duras, 1985, p. 67)²¹ e observa o regresso dos jovens “de vinte anos [que aparentam] velhos e estão magros e doentes” (Duras, 1985, p. 31)²² Essa imagem traduz a dimensão trágica da deportação e o *horror* absoluto da Alemanha nazista. A chegada desses seres entre a vida e a morte, a narradora – autora, indignada pela cena vista, já imagina a chegada do marido do campo de concentração. Apavorada, ela sente “muito frio e range os dentes. Alguém se aproxima [e diz]: Não fique aí, não adianta, isso vai te deixar doente” (Duras, 1985, p. 31).²³ Perplexa, ela declara:

Os mortos são numerosos. Sete milhões de judeus foram exterminados, transportados em vagões para animais e depois gasificados nas câmaras de gás. [Consternada, conclui:] Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de

²⁰ « [...] des initiales, Émily L. ou Hélène L., ou A.M.S. elles viennent des numéros matriculaires que l'on donnait aux Juifs ou aux déportés politiques dans l'univers concentrationnaire »

²¹ « [...] faibles, mourant, délirant [...] »

²² « de vingt [...] des vieillards [...] ils sont maigres et malades »

²³ « très froid, elle claque des dents. Quelqu'un s'approche [...] Ne restez pas là, ce n'est pas utile, ça rend malade »

todos os tempos, acaba de assassinar onze milhões de seres humanos, de forma metódica perfeita de uma indústria de Estado (Duras, 1985, p. 64 e 65).²⁴

Segundo o filósofo Santo Agostinho, (VII, I, 1997, p. 173), o *olhar* é o mais espiritual de todos os sentidos. Assim, diante da cena vista, “[o] espírito protestava veementemente contra todos e se força, de um só golpe, para afastar o olhar da mente, o exame de imagens indignas e violentas a forma do corpo, como um nada absoluto, um vazio no espaço”.

O texto descreve o horror, a raiva e a revolta das mulheres de alguns prisioneiros de guerra, contra o “padre que trouxe um órfão alemão” (Duras, 1985, p. 34). Evidentemente, a criança é associada à inocência e à pureza espiritual dos fatos. A criança alemã, bem como as mulheres dos deportados são vítimas da guerra. Através de paralelismos, a criança alemã faz eco da criança abandonada pela *mendicante*, do texto *India Song*, personagem obsessiva durassiana que, de texto em texto, fora vítima do colonialismo, do capitalismo e da miséria humana, durante o período da colonização Indochinesa.

Sabe-se que a criança da *mendicante* fora acolhida e cuidada pela mãe de Marguerite Duras e cuja morte precoce ecoa profundamente, anos mais tarde, na própria morte do seu filho, recém-nascido e também na morte do seu irmãzinho, o *petit frère*, durante a guerra sino-japonesa. Essa onda sinistra, metáfora de destruição e de tragédias, deságua na escrita durassiana e traduz o horror e o inexplicável. Existe aí uma revolta profunda, íntima diante de uma realidade, cuja sociedade Branca se mostra negligente, ociosa e passiva. Assim, segundo Christiane Blot-Labarrère (1992, p. 151), “era preciso tornar [perceptível a] alucinação e o absurdo através da água, do sal e da repetição e da insistência, o emprego de elementos simples: a lama, a pedra e o pó”.²⁵

²⁴ « Les morts sont nombreux. Sept millions de juifs ont été exterminés, transportés en fourgons à bestiaux, et puis gazés dans les chambres à gaz. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps, vient d’assassiner onze millions d’êtres humains, à la façon méthodique, parfaite, d’une industrie d’État »

²⁵ « Il fallait rendre [...] l’hallucination et [l’] absurdité, par [...] l’eau, le sel, l’insistance, l’emploi d’éléments simples : la boue, la pierre, et la poussière »

Sabemos que a guerra provoca excesso de revolta, de raiva e de dor. A guerra endurece os corações dos mais fragilizados. Contudo, a cena do órfão alemão termina no reconhecimento da miséria humana e gera um sentimento de compaixão pelo gesto que salva, pois mesmo diante da raiva, do incompreensível e do “irreduzível, [aparece a] clemência dos homens que as mulheres não entendem” (Duras, 1985, p. 35),²⁶ inconscientes diante de suas fraquezas existenciais.

Quando Robert L. chega do campo de concentração, antes mesmo de saber pelos deportados de guerra que o marido ainda está vivo, a narradora, autora e personagem o descreve entre “a vida e a morte” (Duras, 1985, p. 72) como um quase morto, pois “ele devia pesar entre trinta e sete e trinta e oito quilos: os ossos, a pele, o fígado, os intestinos, o cérebro, o pulmão, tudo incluído: trinta e oito quilos distribuídos no corpo de um metro e setenta e oito, [só se via] pele e osso [...] o formato das vértebras” (Duras, 1985, p. 73).²⁷

O corpo de Robert L., é comparado a “alguma coisa” ou a “forma” (Duras, 1985, p.74). A narradora, personagem denomina de “forma”, metáfora associada ao corpo, recorrente nos textos durassianos, que simboliza uma quase morte. A “forma” ou o corpo de Robert L. traduz o “desumano”, (Duras, 1985, p. 73) na absoluta crueldade dos homens durante a guerra. A presença do vocábulo “forma” designa o sofrimento, a barbárie, o *horror* da Alemanha nazista, diante da imagem horripilante do corpo dos sobreviventes dos campos. Assim, a personagem declara: “[A] forma ainda não estava morta, ela flutuava entre a vida e a morte e o médico havia sido chamado, para tentar fazê-la viver novamente, [...] o médico foi até a forma e a forma lhe sorriu” (Duras, 1985, p. 70).²⁸

A “forma” vista escapa a toda representação da *espécie humana*. Assemelha-se à *coisa*, algo que amedronta e que repudia. Nesse sentido,

²⁶ « Irreductible [...] clémence [...] des hommes que les femmes ne comprenaient plus »

²⁷ « Il devait pesait entre trente-sept et trente-huit kilos: l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon tout compris: trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit [...] la peau était à vif [...] On voyait se dessiner les vertèbres».

²⁸ « [La] forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaye de la faire vivre encore, [...] le médecin est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri »

a narradora personagem declara no apêndice da obra: “essa coisa que eu ainda não sei nomear e que me apavora quando eu a releio” (Duras, 1985, p. 12).²⁹ Entre a vida e a morte, a *forma* atinge o paroxismo da escrita uma vez que a narradora, autora e personagem, após um longo período de convalescença, entre febres intensas e de “luta com a morte” (Duras, 1985, p. 71), compara a pele de Robert L., através de metáforas e associações “a papel de cigarros”. E sua alimentação a “mingau para recém-nascido, e a “merda, um verde sombra como a lama do pântano” (Duras, 1985, p. 73, 74).³⁰ Nesse sentido, a presença obsessiva das palavras “floresta, lama, pântano, água, maré e oceano”, dentre outras, tão incisivas e recorrentes, que circulam de obra em obra, traduzem as “profundezas aquáticas da infância”. Uma vez que, segundo Madeleine Borgomano, esse universo durassiano, “profundamente aquático”, é intensamente fantasmático” (1985, p. 7).³¹

À medida que o texto se alonga, depois de muita luta contra a morte, a vida de Robert L. “recomeça”, (Duras, 1985, p. 78) progressivamente. O corpo resiste, “a fome retornou, com a recaída da febre” (Duras, 1985, p. 75).³² A *dor* diante dos últimos dias sombrios de guerra traz, com o passar do tempo, dias ensolarados, outras lembranças, dias felizes no tempo que passa. É um “outro dia, outro verão” (Duras, 1985, p. 85), um sentimento de recomeço e de novas esperanças, pois outros dias virão. E a narradora, autora e personagem insiste: “eu sabia que ele sabia, [...] que a cada hora, de cada dia, eu pensava: *não morreu no campo de concentração*” (Duras, 1985, p. 85).³³

Enfim, a pergunta que se faz talvez seja: como explicar em palavras o tempo que passa? Aquilo que não existe mais e que cessou de existir? A ideia de futuro no texto torna-se o presente, saiu daquele lugar sombrio do passado, mas a imagem dele, quando se fala nas conversas, do dia a

²⁹ « Cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis »

³⁰ « [...] a du papier à cigarettes [...] une merde, un vert sombre comme de la vase de marécage »

³¹ « L'univers durassien est intensément fantasmatique »

³² « La faim revient [...] la fièvre retombe »

³³ « Je savais qu'il savait, [...] qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : « Il n'est pas mort au champ de concentration »

dia, se percebe que aquele vivido ainda está na memória e no esquecimento do tempo presente e o tempo que passa!

A miséria humana aparece nas obras durassianas como a origem da dor, da incompreensão, do *horror* absoluto, do Holocausto, dos campos de concentração e dos massacres em massa cometidos pela Alemanha nazista. Percebe-se que há emoções profundas que traduzem traumatismos que, de texto em texto, liberta “os monstros que a habitam” (Duras, 1984, p. 307).³⁴ Nesse sentido, Duras se lembra durante a guerra, do *horror* absoluto, a morte do seu primeiro filho e a falta de medicamentos e de mantimentos para todos, em maio de 1942: Tudo acontece “como se [para ela] fosse impossível exprimir um sofrimento pessoal no âmago de um sofrimento coletivo” (Blot-Labarrère, 1992, p. 77).³⁵ No texto intitulado: *O horror de igual amor*,³⁶ publicado na revista *Sorcières* em 1976, a autora personagem relembra e descreve a perda incomensurável do primeiro filho, durante a guerra: “Nada. Não me restou nada. Esse vazio foi terrível. Eu não tive filho, nem por uma hora. [...] Obrigada a imaginar [...], seu sorriso no vento, foi insuportável. [...] Isso pode morrer. Eu meço todo o *horror de igual amor* (Duras, 1984, p. 305, 306).³⁷

E o *horror de igual amor* reaparece latente durante a guerra sino-japonesa, em dezembro de 1942, quando Duras perdeu o irmão caçula, conhecido por *petit frère*, alguns meses depois da morte do seu primeiro filho. O irmão caçula, figura mítica da infância, reaparece nos textos: *Uma barragem contra o Pacífico*, *O Amante*, *O Amante da China do Norte*, *Éden cinema*, *Agatha*, dentre outros. Duras o considera como o “único membro de sua família. [Esse irmão, companheiro inseparável dos jogos

³⁴ « Les monstres qui l’habitent »

³⁵ « Comme [...] s’il était impossible d’exprimer une souffrance trop personnelle au sein d’une souffrance collective »

³⁶ « L’horreur d’un amour pareil »

³⁷ « Rien. Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n’avais pas eu d’enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer [...] que ce rire était dispersé dans le vent, c’était insupportable. [...] Je sais que ça peut mourir. Je mesure toute l’horreur d’un pareil amour »

da infância] ágil e que subia nos manguezais gigantes e com catorze anos matava as panteras negras dos rios” (Duras, 1984, p. 301).³⁸

Numa entrevista concedida à Michelle Porte (1977b p. 46), a autora reafirma que o “*petit frère* morreu muito jovem durante a guerra”.³⁹ Esse irmão caçula, amado de paixão, reanima imagens indelévels da *dor*, do *amor* e da *morte*, a mesma “dor que escapa ao [seu] entendimento, ainda escondida no fundo de [sua] carne, cego como um recém-nascido do primeiro dia” (Duras, 1984, p. 34).⁴⁰ Ecos do texto *A morte do jovem aviador inglês?* Em que o narrador descreve a “atrocidade e a brutalidade da morte de um menino de vinte anos de idade” (DURAS, 1995 p. 64).⁴¹ Como não associar o jovem aviador do texto claramente identificado ao irmão caçula, o *petit frère*? Pois, segundo a narradora, autora, o jovem era “todo mundo e era também só ele. Era todo mundo e ele. Mas, todo mundo não faz a gente chorar” (Duras, 1995, p. 62).⁴²

O jovem aviador fora encontrado morto pelos habitantes do vilarejo de Vauville: “numa floresta negra, no alto de uma grande árvore, crucificado pela carcaça de seu avião” (DURAS, 1995, p. 74).⁴³ Com efeito, na incapacidade de compreender o *horror absoluto* e a morte, diante das atrocidades da vida, a guerra, a história da perda do irmão caçula, a escrita faz paralelismos e tenta buscar, na dor do *outro* ou no coletivo, uma plenitude para a dor pessoal e íntima. Nesse sentido, Sylvie Loignon (2003, p. 52) esclarece que a paixão-amorosa na obra durassiana “não cessa de jogar com a diferenciação e com a confrontação nas fronteiras textuais. A paixão não cessa de repetir a Paixão Crística, na medida em que qualquer

³⁸ « Mon seul parent. Ce petit frère agile, si mince, aux yeux bridés, fou, silencieux, qui à six ans monte dans les manguiers géants et à quatorze ans tue les panthères noires des rivières »

³⁹ « Il est mort très jeune pendant la guerre, faute de médicaments »

⁴⁰ « [...] une douleur qui échappe à [sa] compréhension, encore cachée au plus profond de [sa] chair, aveugle comme un nouveau-né dès le premier jour »

⁴¹ « L’atrocité et [...] la brutalité de la mort d’un enfant de vingt ans ».

⁴² « [...] Il était tout le monde et c’était aussi lui seul. C’était tout le monde et lui. Mais tout le monde ça ne fait pas pleurer ».

⁴³ « Dans une forêt noire, en haut de ce grand arbre, crucifié par la carcasse de son avion ».

história apaixonada se encontra [...] com o *petit frère*, como exemplo, o *jovem aviador inglês*”.⁴⁴

Diante das meditações profundas e íntimas, o trágico da vida em relação à guerra, o amor e a morte, a memória e o esquecimento, a revolta e o absurdo, Duras evoca os traumas individuais e os coletivos que se repetem de obra em obra. Enfim, para a autora, a *dor* de uma experiência íntima jamais deve ser dissociável da dor de uma experiência coletiva. Em outros termos, o sofrimento e ou a dor pessoal não compete com a dor coletiva, pelo contrário, elas se completam se cruzam e se mesclam, para formar apenas uma, tudo na mesma emoção. A *dor* para Duras é um absoluto, que não pode ser medido.

Assim, nesse movimento de absurdo e de revolta na escrita, Duras, no entanto, quer “acabar com a descrição do horror pelo horror, pois isso [já] foi feito pelos próprios Japoneses. [É preciso então fazer] renascer desse horror, repletos de cinzas, um amor que será inevitavelmente particular e *deslumbrante*”⁴⁵ (Duras, 1971, p. 11). Assim, no texto-filme *Hiroshima meu amor*, a escrita durassiana faz *renascer das cinzas*, uma esperança, “[...] uma história de amor, onde os dados universais do erotismo, do amor e da infelicidade, aparecerão sob uma luz implacável” (Duras, 1971, p. 12).⁴⁶

Finalmente, se Duras busca incansavelmente compreender a existência humana é porque sua escrita íntima coloca em cena as grandes tragédias da História, a guerra, o colonialismo e pós-colonialismo. É porque ela deseja uma tomada de consciência da miséria humana, do horror e das atrocidades que acontecem na vida. Sua escrita se torna então meditação filosófica, no desejo profundo de um mundo melhor e mais humano. Um mundo mais solidário e justo, onde a escrita busca

⁴⁴ « La passion durassienne ne cesse de jouer de l'indifférenciation et de la confrontation à des frontières textuelles. [...] en plus, la passion durassienne ne cesse de jouer la Passion christique, en ce que dans l'histoire passionnelle se retrouve le initial au petit frère, [à titre d'exemple] le jeune aviateur anglais ».

⁴⁵ « En finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a été fait par les Japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et *émerveillant* ».

⁴⁶ « [...] une histoire d'amour, [...] où les données universelles de l'érotisme, de l'amour et du malheur, apparaîtront sous une lumière implacable »

igualdade social, para os excluídos e os marginalizados. Assim, através de paralelismos simbólicos, a escrita política como fonte de água [e] fonte de vida, [fosse] “semelhante à árvore que dá frutos”, (Agostinho, 1997, p. 421), para aqueles que têm fome e sede de justiça. Com efeito, como declara justamente Christiane Blot-Labarrère, (1992, p. 115) “esse amor sempre foi [sua] política” de engajamento e [resistência]. E ao pronunciar: “Que o mundo vá à sua ruína”, (Duras, 1977a, p. 67)⁴⁷ esta será a forma de gritar à sua revolta e à sua raiva, diante do absurdo da vida. Combater às injustiças, às *fraquezas do mundo*, é para Duras um processo interminável e obsessivo de escrita e de reescrita.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Coll. Paulus, 1997.

ALAZET, Bernard. *Le navire night* de Marguerite Duras: *Écrire l'effacement*. Lille: PUL, 1992.

ARMEL, Alette. Marguerite Duras, *les trois lieux de l'écrit*. St-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot Éditeur, 1998.

BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. 2^e ed. Bruxelles: Duculot, 1999.

BORGOMANO, Madeleine. *Duras, une lecture des fantasmes*. Belgique: Cistre-Essais, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1981.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1992.

BURGELIN, Claude; GAULMYN, Pierre de. (orgs). *Lire Duras*. Lyon: PUF, 2000.

CÉRASI, Claire. *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Paris-Genève, Champion-Statkine, 1993.

⁴⁷ « Que le monde aille à sa perte »

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, [1950], 1978.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977a.

DURAS, Marguerite. *India Song*: texte, théâtre film. Paris: Gallimard, 1973.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michèle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977b.

DURAS, Marguerite. *L'ÉTÉ 80*. Paris: Minuit, 1980.

DURAS, Marguerite. *Outside*. Paris: P.O.L., 1984.

DURAS, Marguerite. *La douleur*. Paris: P.O.L., [1985], 1993.

DURAS, Marguerite. *Le monde extérieur: outside 2*. Paris: P.O.L., 1993.

DURAS, Marguerite. *La mer écrite*. Photographies d'Hélène Bamberger. Turin: Marval, 1996.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard, [1987], 1994.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, [1993], 1995.

LOIGON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2003.

Recebido em: 16 de junho de 2024

Aceito em: 20 de agosto de 2024