

# “OU A MORTE, OU O LIVRO”: A ESCRITA EM MARGUERITE DURAS

RANGEL, Tatiane S. França<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nas primeiras páginas de *O Amante* (1984), livro que trouxe à Marguerite Duras o Prix Goncourt do mesmo ano, uma frase se repete: “Deixe-me contar de novo”. A obra durassiana, como um todo, parece funcionar nesse movimento de maré: um (re)contar que passeia por diferentes tipos de representação, desde a página até as telas do cinema. Uma questão começa a se desenhar: por que seria preciso contar e recontar inúmeras vezes, mudando a forma narrativa, mudando o aparato representativo, facetas de uma mesma – ou de várias mesmas – histórias? O que seria escrever para uma autora que, ao ensaiar sobre a escrita, diz que ao se achar no fundo de um buraco, numa solidão quase total, se descobre que só a escrita pode nos salvar? É no encaixe dessas interrogações que o presente artigo se desenrola. No encontro entre duas obras, *O amante* (1984) e *Agatha* (1981), busca-se pensar no que essa escrita, única salvadora, representa, e na relação que ela configura com o corpo de quem escreve quando se acha, só, no fundo de um buraco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita, corpo, noite, mar, sobrevivência.

## “OU LA MORT, OU LE LIVRE » L’ÉCRITURE CHEZ MARGUERITE DURAS

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, na mesma instituição. Pesquisa as relações entre representação, corpo e escrita na obra de Marguerite Duras. Endereço eletrônico: tatianefrn@gmail.com

**RÉSUMÉ:** Dans les premières pages de *L'amant* (1984), livre qui a rendu le Prix Goncourt à Marguerite Duras, une phrase se répète: "Que je vous dise encore.". D'une façon générale, l'oeuvre de Duras semble fonctionner dans un mouvement de marée: un "raconter encore" trouvé dans plusieurs types de représentation, dès les pages des livres aux grands écrans du cinéma. Alors, une question s'impose: pourquoi aurait-il ce besoin de raconter de nombreuses fois la même - ou bien des versions de la même - histoire, en changeant la forme narrative et les formes de représentation? Qu'est-ce que veut dire 'écrire' pour un écrivain qui, dans ses considérations sur l'écriture, affirme que quand on se trouve au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale, seulement l'écriture peut nous sauver? On suit ces interrogations pour développer cet article. La rencontre entre les textes *L'amant* (1984) et *Agatha* (1981) nous fera penser à ce que la seule salvatrice - l'écriture - représente et à la relation qu'elle établit avec le corps de celui qui écrit quand on se trouve, dans la solitude, au fond d'un trou.

**MOTS-CLÉS:** Écriture, corps, nuit, mer, survivance.

Não se pode escrever sem a força do corpo, defende Marguerite Duras. Sua obra passa por diferentes momentos de escrita e de representação, e em todos é possível sentir esse corpo que se lança, entregue ao movimento do desconhecido, em direção à página – ou à tela – branca. A obra durassiana aparece sob a frase que se repete em *O amante* (1984): "Deixe-me contar de novo". Nas marés de seu (re)contar e nas ondas de suas tentativas de representação, testemunhamos uma escrita de repetição que, a cada vez que se faz, instaura monumentos de diferença. Há algo que surge, que nasce em cada um de seus "a cada vez". Ora, por que seria preciso contar e recontar inúmeras vezes, mudando a forma narrativa, mudando o aparato representativo, facetas de uma mesma – ou de várias mesmas – histórias? O que significa *escrever* para uma autora de mais de quarenta livros, diretora de filmes e de peças de teatro, que afirma que a escrita "é o grito das bestas da noite"? (DURAS, 1993, p. 24).

Escrever – interrogação. Eis o norte para os pensamentos aqui colocados em jogo. Através da leitura de duas das obras de Marguerite, com os fios puxados do encontro dialético desses – e com esses – textos, costurarei um retorno a essa questão primeira. *Agatha* (1981), principalmente, e alguns pontos de *O amante* (1984) compõem uma tessitura que permita pensar o chamado pela escrita, ou ainda, a necessidade de a cada vez escrever e de retornar à página branca ao final de toda obra.

Um homem e uma mulher estão de pé, sem se olhar, no salão de uma casa inabitada. Pode-se vê-los sob o foco nevoento de uma luz de inverno que entra por uma janela, circundados por uma atmosfera brumosa e sombria. Ouve-se o barulho do mar. Perto deles, há duas bolsas de viagem. Supõe-se que falaram muito antes que os víssemos. Eles não sabem que os assistimos, não nos percebem perante eles. Ambos têm trinta anos, e diríamos que se parecem.

Assim nos situam as primeiras linhas de *Agatha*, texto de Marguerite Duras publicado em 1981, formatado como um roteiro. Após uma extensa didascália em que é desenhada essa cena, tem início um diálogo entre “Ele” e “Ela”, amantes que se encontram para dizer adeus, uma separação já prevista por eles desde o princípio de sua história juntos. Assim o sabemos logo de início por Ele encabeçar o diálogo dizendo, após um longo silêncio: “Você sempre falou dessa viagem. Sempre disse que um ou outro dia um de nós dois deveria partir.”. (DURAS, 1981, p. 8).

O desenho da separação que acompanhamos é de súbito rasurado quando emerge no diálogo a frase “nossa mãe”. De repente, nós, convocados a assistir de perto a cena, nos damos conta: presenciamos a tentativa de um adeus a um romance incestuoso. O desconforto se instaura e cresce a cada frase, por vermos irromper no tecido da relação desses corpos irmãos uma terceira integrante, um segundo “Ela”, permissiva à paixão proibida entre eles. “Ela”, a mãe. Um amor doloroso, proibido, triangulado, revelado a nós por um diálogo atravessado de silêncios angustiantes – eis a cena de *Agatha*.

Ao ler *Agatha*, três figuras saltam aos olhos: o silêncio, o mar, a noite. Cada uma delas ocupa um importante lugar na obra de Marguerite como um todo, e nesse livro não seria diferente. Para entender o que escrever um romance como *Agatha* - ou ainda, um romance durassiano -, representa, é preciso saber ouvir o que as suspensões silenciosas no diálogo trazem, saber ver o que a figura do mar vela sobre esses irmãos e o que a noite, já lançada na aura obscura da cena, guarda em sua escuridão.

O texto em questão é marcado por silêncios entre as falas dos irmãos. Pequenas marcas além dessas são feitas pelas didascálias entre os diálogos. Os dois parecem

transitar entre a violência e a dor, em um estado que passeia entre languidez e sofrimento. Longos e dolorosos silêncios marcam a suspensão de suas falas. Em *O amante*, Marguerite escreve o seguinte:

Nas histórias dos meus livros que se referem à minha infância, não sei mais o que evitei dizer, o que disse, [...] mas não sei se falei do ódio e do amor que havia entre todos nós, e do ódio também, terrível, nessa história comum de ruína e de morte que era a história daquela família. [...] É o limiar onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, esse lento trabalho de toda a minha vida. (DURAS, 1984, p. 30).

Segundo a narradora do romance, algumas linhas abaixo da citação supracitada, sua história familiar de ódio e amor, de ruína e de morte foge à sua compreensão. Entretanto, é a partir dessa história ambivalente que a escrita acontece, naquilo que se diz e também naquilo que se evita dizer. Justamente nas lacunas do que não é dito, ou ainda, “onde começa o silêncio”, é que o “lento trabalho” de uma escrita se desenrola, fazendo aparentes vazios transbordarem em significado.

Trazer esse trecho nos faz pensar no silêncio entre Ele e Ela em *Agatha*. Ela, mais do que Ele, parece transitar entre o amor que a prende à sua história de vida e o desejo de se descolar dessa mesma história. Os silêncios parecem traduzir aquilo que escapa às palavras. As dores e as angústias de um amor proibido e vexaminoso, ele também de ruína e de morte, parecem gritar no silêncio.

Uma das didascálias traz o seguinte: “Silêncio muito longo. Música. O tempo de distanciar aquilo que acabou de ser dito, esse episódio. Mas sempre, e ainda, nenhum movimento dos amantes.” (DURAS, 1981, p. 33). Nós, leitores e testemunhas, somos também suspensos por esse silêncio inquietante, vértice de angústias que traduz a violência da história de amor d’Ele e d’Ela. Envoltos pela mesma música, pela mesma aura, seguimos, como eles, sem fazer movimento algum, prendendo a respiração. Em seu diálogo, os amantes habitam dois tempos: o passado em que Ele e Ela se

amaram e o presente em que Ela parte. Tudo que é dito pelos dois é de tal modo insuportável, que não se pode prosseguir sem se deixar respirar longamente, sem se distanciar, em longos silêncios, para de novo, Tateando as memórias, se aproximar do que é dito. O silêncio é o narrador da angústia.

Ela, descobrimos, é Agatha. Ele é o irmão de Agatha, apenas. Agatha nomeia também a pequena vila banhada pelo mar, onde os dois cresceram. Ela, portanto, duplamente capturada – atada pelo nome à pequena vila onde nasceu, atada pelo útero ao que entendemos ser seu gêmeo. Presa a uma infância sempre visitada pelo mar, pelo avanço das marés: “ELA. – [...] Me parece que tinha a ver com o mar, sempre essa imagem da infância de você que ia à frente das ondas.” (DURAS, 1981, p. 18). Ela, reconhecida sempre *no* outro – no irmão –, e *pelo* outro – pelo irmão e pela mãe. “ELE. – Você é Agatha. / ELA. – Sim.” (DURAS, 1981, p. 20).

Quando enfim conhecemos Agatha pelo nome, e assim também somos apresentados à cidade e à história às quais pertence, percebemos no texto o surgimento de um Ela outro, trazido nas falas dos irmãos. Ela, a mãe. Em francês, *la mère*, não por acaso homônimo de *la mer*, o mar. A segunda figura das três, invasiva. O mar, que lambe as areias das praias da vila, que se escuta ao longe do salão em que estão os irmãos, e que engolfa o amor deles até deixá-los nauseados.

ELA. – Eu falo com você, eu lhe peço, lhe suplico que não volte a se banhar porque o mar está muito forte. Então você abre os olhos e me olha sorrindo e depois volta a fechá-los. Eu grito que é preciso que você me prometa e você não me responde. Então me calo. Somente lhe observo, observo seus olhos sob as pálpebras fechadas, não sei ainda nomear esse desejo que tenho de tocá-las com minhas mãos. Caço a imagem de seu corpo perdido nas profundezas do mar, flutuando no fundo do mar. Não vejo nada além de seus olhos. (DURAS, 1981, p. 15).

Na súplica da irmã para que o irmão e amante não se banhe, a frase “o mar está muito forte” traz uma imagem violenta, poderosa. Há um medo de aprisionamento por esse movimento da água, um pavor que sai em forma de grito, seguido de um silêncio

de desespero vencido: “Eu grito que é preciso que você me prometa e você não me responde. Então me calo.” Ela teme que o mar, devastador como pode ser, capture aquele que ama, aquele cujos olhos a identificam como amante, irmã e como Agatha.

Do “corpo perdido nas profundezas do mar”, nada se vê além dos olhos. O mar engole o corpo do irmão de Agatha. Na imagem da infância, ela diz “me parece que tinha a ver com o mar”. Sempre algo do mar, sempre se escuta ao longe o quebrar das ondas. No encontro dos irmãos, cuja descrição abre o livro, o som do mar ao fundo dita a trilha sonora da cena. O mar [*la mer*] embebendo as praias de Agatha – a vila – é o mesmo mar [*la mère*] que engole o corpo do(s) irmão(s). No início do texto, Ela diz a seu irmão que “o mar está como que adormecido. Não há vento. Não há ninguém.” (DURAS, 1981, p. 9). No momento em que assistimos aos dois no salão, o mar dorme, a mãe já está morta. No entanto, o barulho e a presença do mar não se perdem, central e aurático na relação que fundou.

A mãe, o mar. O gozo, a náusea. Os silêncios entre suas confissões amorosas encapsulam também isso. O gozo no amor incestuoso, o desejo entre corpos formados pelo mesmo ventre, que partilharam da mesma carne. E de súbito o horror desse amor que cheira à morte, amargo e doído. A fala dos irmãos e o silêncio conseguinte, seguido de olhos que se fecham e não se cruzam, de uma espécie de medo do horror em que se ama, e do amor que se tem ao horrível. Gozo, culpa, gozo. A mãe, figura que consente o gozo, que o permite, e que condena a seus filhos à experiência de um amor eternamente nauseante e insuportável:

ELE. – Ele poderia morrer ao ser privado dela. [...] (*tempo longo*)

Nossa mãe escutava.

ELA. – Nossa mãe escutava, sim.

ELE. – Nós não sabíamos... ela escutava... ela escutava nossas conversas sobre Agatha.

ELE. – Ela entendia esse tratamento formal repentino entre seus filhos.

ELA. – Nós havíamos decidido nos tratar formalmente depois daquele dia de julho, lembra-se... naquela mesma noite.

ELE. – De brincadeira, nós dizíamos, e as pessoas achavam divertido... menos ela talvez, essa mãe encantadora agora morta... essa mulher... nosso amor.

ELA. – Nosso amor... nossa mãe.

*Silêncio.*

ELA. – Eu queria lhe dizer, ela falou no dia de sua morte. Ela disse naquele dia: “Minha criança, não se separe jamais dele, desse irmão que te dou.” (*tempo*) Ela disse também: “Um dia será preciso que tu digas a ele como te digo agora, que ele não se separe de Agatha.

*Silêncio.* (DURAS, 1981, p. 66).

“Ela escutava nossas conversas sobre Agatha”. Sobre a vila, sobre a irmã, sobre o amor que une ambas ao irmão. Ao decidirem tratar-se formalmente como uma suposta brincadeira, Ele e Ela tentam traçar entre si uma linha de separação, já que em francês tratar alguém por *vous* denota uma ausência de intimidade, um afastamento. A mãe, “encantadora agora morta”, a que sempre escutou as conversas entre Ele e Ela, lê a verdadeira conotação desse *vous* e não se diverte com ela, não legitima o afastamento. Ao contrário, “essa mulher... nosso amor” eterniza sua influência sobre os dois ao dizer no dia de sua morte seu último desejo, de vê-los sempre juntos, unidos, um como presente dela para o outro: “não se separe *jamais* dele, desse irmão *que te dou.*” (grifos meus).

“Nossa mãe escutava, sim.”. Nossa mãe, nosso mar informe de águas turvas. Em um primeiro momento, é evidente que a mãe é o terceiro ponto entre o encontro dos dois. No entanto e mais ainda, a mãe, nessa relação triangular, não ocupa qualquer ponto, mas sim o cume do triângulo, mais alto vértice sob o qual, enclausurados, vivem os dois irmãos. A linha que coze a união incestuosa é a linha materna. E é daí que se reconhece o amor, mas também o ódio, a ruína e a morte.

A figura do irmão, em *O amante*, se assemelha a figura do irmão em *Agatha* já de início pela ligação incestuosa com a irmã, no entanto inegavelmente distante de sua aura romântica do último romance. Em uma passagem de *O amante*, lemos:

Sei que o irmão mais velho está encostado na porta, à escuta, sabe o que minha mãe está fazendo, sabe que a menina está nua, maltratada, quer que isso perdure até o ponto do perigo. Minha mãe não ignora a intenção do irmão mais velho, obscura, apavorante. [...] Os dois possuem o mesmo dom da cólera, daquela cólera negra, assassina, que só vemos entre irmãos, irmãs e mães. (DURAS, 1984, p. 66).

Nesse trecho, diferentemente do trecho de *Agatha*, nem o irmão nem a mãe falam, sendo representados pelo que a irmã, e filha, narra. Se entre Ele e Ela vemos um amor nauseante, aqui vemos a outra faceta, a de um ódio violento, visto no prazer do irmão em saber do corpo nu maltratado da irmã e de querer “que isso perdure até o ponto do perigo”. A mãe, mais uma vez, é a linha que une os dois filhos nesse amálgama apavorante, já que “não ignora a intenção do irmão mais velho”. Nos dois livros, a mãe/o mar engolfa os filhos sob um véu de horror, abrigando ambos o amor e o ódio que os une.

Em seu livro *Marguerite Duras et sa mère*, Christian Jovenot, após ler a defesa à mãe criminosa Christine V. feita por Marguerite, elabora o seguinte:

Ele sempre ali: Pierre, o irmão mais velho de Marguerite, ou então ela, a mãe sempre ali como uma faca revirando as feridas abertas da alma. [...] A partir da invasão da mãe e de sua ressaca por tanta presença e por tanta ausência, se impõe sempre à criança a urgência da sobrevivida na abolição do tempo. (JOUVENOT, 2008, p. 61)

Sob o mar, entre submersões e aparições, sob a sombra de um irmão que a ela se cola, úmido e salgado, oceânico, *Agatha* – e *Marguerite* – existem, e resistem. Face à invasão desse mar, Marguerite constrói sua barragem contra o movimento das ondas na “urgência da sobrevivida na abolição do tempo”, já que “escrever é um ato da sobrevivida”. (JOUVENOT, 2008, p. 58). Para me aproximar mais das questões presentes nessa citação de Jovenot, elenco a terceira figura: a noite.

Laure Adler escreve em sua biografia sobre a autora, intitulada *Marguerite Duras*, que a escrita de Marguerite pergunta “como sair da noite?” (ADLER, 1998, p.

385). Em seu *Écrire*, Marguerite afirma que um livro aberto é também a noite, e ainda que “um livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é isso.” (DURAS, 1993, p. 28). Em *O amante*, a vinda da noite é um terror crescente, com a chegada da “noite do caçador” (DURAS, 1984, p. 10), em que a invasão de seu irmão teria início. Por fim, Jouvenot indaga, a partir de uma citação de Marguerite: “É possível fazer as trevas falarem?”.

A noite é por onde entra o invasor. O invasor de fora, o irmão estuprador que invade o quarto, a mãe que acoberta a violência e que é ela própria faca de remoer feridas. A noite é a morte, o mergulho no mar e também o afogamento. Ainda, a noite é aquilo que para perante a página branca e que se perde no trânsito entre o escuro e a letra na página. É também, portanto, o desconhecido de si, o invasor de dentro. Marguerite, tal como elabora Jouvenot, está aí: entre seus invasores de fora e os seus próprios, em batalha, em movimento.

Também aí está Agatha. Sua partida, ainda que hesitante, é a partida em direção a si própria. Escapando do mar, da vila que a prende em nome, corpo e memória. Escapando do irmão, cuja presença e amor lhe negam seu corpo. “ELA. – Ela dizia: ‘Eles têm a mesma fragilidade, os olhos, a pele, a mesma brancura.’” (DURAS, 1981, p. 35). “ELE. (*tempo*) – Meu amor. Agatha... minha irmã Agatha... minha criança... meu corpo. Agatha.” (DURAS, 1981, p. 39). O corpo de Agatha encontra, assim, seu limite de identidade, o que se traduz nas palavras *mesma*, da “mesma fragilidade”, a “mesma brancura”, e nos pronomes possessivos, “*minha criança... meu corpo*”. Ela é aprisionada pela imagem que sua mãe e seu irmão constroem, é colada ao corpo d’Ele e eternamente capturada por sua presença. Dessa forma, o adeus é, para Agatha, o caminho para sair da noite:

ELA. – A princípio eu não havia previsto como possível de acontecer... eu falava disso mas sem jamais ver a forma de uma abominável data, de uma palavra dizendo a cidade estrangeira na qual você não estaria... (*tempo*) E depois uma vez me ocorreu que eu poderia fazer isso... dizer esse nome, essa palavra... que, tão distante que fosse essa data, esse destino, eu poderia no entanto considerá-lo... percebê-lo separado de minha morte. [...] De fato isso aconteceu.

(tempo) Durou alguns segundos. Como lhe dizia... foi o tempo de ver. O tempo de lhe ver morto. De me ver viva perto de você morto. (DURAS, 1981, p. 17)

O adeus, essa “palavra” que marca uma “abominável data”, que estabelece um corte doloroso e impensável entre eles, é igualmente a saída para um destino outro, para um corpo outro. O corpo de Agatha, viva, perto do de seu irmão, morto. Ainda que por “alguns segundos”, Agatha funda a possibilidade de um corpo sem o outro, de uma respiração individual, de uma vida para além daquela que lhe determinam seus invasores. A oscilação de Agatha entre o amor e o ódio familiar que traz Marguerite em *O amante*, entre a atração e a repulsa que sente, é visível: “Diríamos que a razão retorna, mas ainda resta essa doçura anormal entre os amantes.” (DURAS, 1981, p. 23). Ela, a que deseja partir, mas que tem ainda como âncora sua vontade de ficar. A que anseia por um corpo só seu, onde não haja nem irmão, nem mãe, mas que ainda respira aglutinada, amalgamada ao Ele.

Ela, que tem um nome, ainda que por ele mesmo seja capturada. Agatha, que oscilando entre partir ou ceder, vislumbra uma Agatha outra, viva para além de seu gêmeo, mesmo que por alguns segundos. Querer um corpo seu, querer partir em direção a ele, é o movimento dessa mulher que ilustra o que Boucher diz das personagens de Marguerite: “[...] essa maneira que as personagens durassianas, mulheres à margem por vezes caracterizadas pela dor e pela loucura, tem de *ficar e resistir*.” (BOUCHER, 2012, p. 71).

No começo de *O amante*, uma balsa cruza o Mekong e nela está uma menina que usa o vestido que foi de sua mãe, o cinto de seu irmão, e um chapéu que lhe foi presenteado, grande demais para sua cabeça. Seu corpo é montado por outros, desencaixado das roupas, estranho às peças que não lhe pertenciam. Ao comentar a relação de Marguerite com seu corpo nesse romance<sup>2</sup>, Laure Adler indaga: “Como considerar

---

<sup>2</sup> Laure Adler fala de Marguerite enquanto autora e narradora não só por ser *O Amante* sua autobiografia declarada, mas por acreditar, assim como Christian Jouvenot, que Marguerite é feita de sua obra tal qual sua obra é feita dela.

seu corpo, mesmo o possuir para que ele seja possivelmente oferecido a outro um dia?” (ADLER, 1998, p. 76). Com que corpo ir, se seu corpo é ditado de fora?

Após atravessar o silêncio, o mar e a noite, chego enfim ao corpo. Assim, retornamos ao norte da leitura aqui proposta. *Escrever – interrogação*. Pensamos no trecho de Marguerite trazido no princípio do texto, que diz que só se pode escrever com o corpo, para questionar: de que forma encontrar seu corpo para além de sua mãe, dessa aglutinação<sup>3</sup> que invade os territórios do eu? De que forma Ela, Agatha, pode destacar-se d’Ele e desse outro Ela, o mar informe? De que forma a menina na balsa pode se sentir em um corpo seu, e não em um que seus invasores lhe constroem?

Valère Novarina escreve em seu *Diante da palavra* que “as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento.” (NOVARINA, 2009, p. 14). Ao problematizar o ato de falar, diz ainda que se trata do “dom de abrir por nossa boca uma passagem na morte.” (NOVARINA, 2009, p. 19). Aproveitamos as palavras do dramaturgo para tentar responder à nossa interrogação primeira: a escrita é o que se faz com palavras da carne, e é por elas que se pode passar pela morte. É na escrita, em suas distintas repetições, que Marguerite encontra para si um corpo, que lhe permite atravessar as ruínas e a morte sem ali deixar, de todo, sua carne.

Jouvenot, a esse respeito, escreve: “[...] Reencontrada na regressão, induzida pelo caos, a possibilidade dessa apropriação para dominar o traumático é investida no ato de escrever como ato de posseção da desposseção de si.” (JOUVENOT, 2008, p. 45). Marguerite, na sobrevida que habita, abole o tempo e reconstrói a cada vez algo da memória de uma história que não existe<sup>4</sup>, revisitada todas as vezes que é representada. Ao passar pela dor, pelo amor, pelo ódio e pelas ruínas, a escrita de Marguerite é um movimento ecoante de um corpo que se perde e se encontra, para de novo se perder e buscar novamente, no retorno do “a cada vez”, à página branca. Mas é *por e nesse* encontro, por habitar mais na sobrevida, que é possível que se sobreviva.

---

3 “Le malheur de sa mère a tellement occupé Marguerite que, là où il est question d’identité, le mieux peut-être est de ne pas perdre de vue sa mère, de l’avoir toujours à l’oeil même lorsqu’il n’est pas question d’elle. C’est le couple de Marguerite et de sa mère dont Marguerite est faite. C’est ce couple qui est au coeur de l’oeuvre.” (JOUVENOT, 2008, p. 16.)

4 Marguerite diz em *O Amante* que a história de sua vida não existe. Podemos pensar na inexistência de uma história com H, ou seja, de uma história que não exista em fatos enquanto uma história única, mas que exista no “a cada vez” em que se narra. Ou ainda, de uma história que exista mas que não seja possuída por ela, que lhe escape: “A história da *minha* vida não existe.”

Agatha diz a seu irmão que “Cada vez não sabemos mais nada, cada vez... diante dessa partida, por exemplo... não se sabe mais nada.” (DURAS, 1981, p. 10). A cada encontro, o que se conhece escapa. Assim é Marguerite em seus movimentos de eco por sua obra. Mergulha no que não conhece, escreve livros que não reconhece, para voltar de novo ao *antes* da escrita, à página branca que é início e também fim. O anseio que atravessa Agatha é o mesmo que interpela Marguerite à escrita, que a convoca, segundo ela, desde que possa se lembrar. É sempre um processo de dor e de morte, uma escrita na noite, para que assim se sobreviva a ela. “Escrever mesmo assim, apesar do desespero. Não: *com* o desespero”. (DURAS, 1993, p. 29).

Christian Prigent defende que a escrita “nunca é uma experiência de clareza. É, antes, a de um caos, de uma opacidade, de uma mistura inarrazoável de delícias e de horrores, de gozo e de angústia.” (PRIGENT, 2017, p. 78). A escrita de Marguerite é uma luta implacável<sup>5</sup> contra a invasão do mar, é, a cada livro, um pedaço de sua barragem e um encontro com um corpo duro, que resiste: *Duras*. Não por acaso, como traz Jouvenot, Marguerite precisou de um nome seu para que moldasse na escrita um corpo que escapasse de Donnadieu e de Legrand-Obscur.<sup>6</sup> Marguerite Duras, no eterno reencontro com sua inarrazoável mistura de delícias e horrores. Ainda em Jouvenot:

Marguerite *Duras* por necessidade e para sobreviver, essencialmente sozinha, expert na arte de trapacear a infelicidade, sempre soube jogar com a realidade. Era isso ou ainda mais sofrimento. [...] Marguerite cresceu num excesso de sofrimento. Por conseguinte, ela não conseguiu fazer o luto desse excesso do qual guarda, como uma queimadura na alma, cicatrizes eternas. (JOUVENOT, 2008, p. 8 – grifos meus).

Escrever para viver, para sobreviver apesar de: apesar da dor e do horror. A escrita como o mergulho no abismo, no se deixar circundar pelo abismo, na sala sombria<sup>7</sup>. É na escrita que a menina da balsa pode encontrar seu corpo, e é pelo romance

---

5 Em JOUVENOT (2008) o autor discorre longamente sobre a luta contra a identificação com a mãe.

6 Sobrenomes de seu pai e de sua mãe, respectivamente.

7 MD: La chambre noire...

que Agatha pode ser para além de. O livro é o que permite a Marguerite, a cada vez, possuir a si própria, e ainda mais: é o livro que se coloca perante o incesto e permite que seu horror seja olhado de esguelha, e que a ele se sobreviva. Imersos na noite no salão de uma casa desabitada, a escrita é justamente o que permite que a penumbra que circunda Ele e Ela seja rasgada pelo facho de luz que entra pela janela. Escrever - o mergulho na noite, a barragem perante o horror, que possibilita, a cada vez, o raiar do dia.

*Escrever.  
Eu não posso.  
É preciso que se diga: não se pode.  
E escrevemos.  
Marguerite Duras, 1993.*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

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

BOUCHER, Marie-Hélène; MIHELAKIS, Eftihia; DELVAUX, Martine. *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. Québec: UQAM, 2012.

CETON, Jean Pierre. *Entretiens avec Marguerite Duras*. Paris: François Bourin Éditeur, 2012.

DURAS, Marguerite. *Agatha*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_. *Écrire*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Amante*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

---

JPC: Ce n'est pas uniquement un lieu, la chambre noire?

MD: C'est un lieu qui peut se transporter, qui peut changer, c'est le lieu où on écrit, où il y a une table. Là, où il arrive. (CETON, 2012)

JOUVENOT, Christian. *La Folie de Marguerite: Marguerite Duras et sa mère*. Paris: L'Harmattan, 2008.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Editora Cultura e Barbárie, 2017.