



A SOLIDÃO E O GRITO DO ESCREVER

Nara Marques Soares¹

Em uma conversa com Michel Foucault, em 1975, Hélène Cixous comentou:

De início, não li Marguerite Duras com facilidade. Eu a li resistindo, porque me desagrava a posição na qual ela me colocava. Pois a posição à qual ela conduz, na qual “coloca” as pessoas, não me disponho a ocupá-la sem um certo desprazer.²

Os dois autores continuam o debate afirmando que isto acontece por que Marguerite Duras apresenta personagens para serem “olhadas”, passíveis de olhar. Não espiadas, não vigiadas, mas simplesmente olhadas – e muitas vezes a escritora as torna impotentes frente a este olhar, quando descritas em suas vidas banais e que se *dão a ver* justo no momento em que estão prestes a perder alguma coisa. A vida e a autonomia dos personagens passam por um círculo ine-vitável, que para Foucault equivale ao jogo de passa-anel. E neste jogo haverá sempre algo a se perder.

“Não quero que haja pessoas assim”, diz Hélène Cixous a Foucault.

Tanto os escritos quanto os filmes de Marguerite Duras parecem ter em comum esta ênfase na perda que traz à tona a vulnerabilidade dos personagens. Algo aconteceu que vai sendo contado; uma perda que transforma o personagem a ponto de deixar transparecer uma mudança em seu próprio corpo: a personagem muda, seu corpo também. Cada ruga e expressão de horror que o personagem Dorian Gray tanto se esforçou para esconder, Duras coloca em seus personagens para que sejam olhadas.

A história de *O amante* começa assim:

Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço há muito, muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado.”³

As pessoas olhadas e as circunstâncias que viveram destroem o sonho humanista de identidade. Qualquer um, aos olhos de Duras, se torna banal e vulnerável, e por isto mesmo belo.

¹ Doutoranda de Literatura da UFSC.

² FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras (entrevista com H. Cixous)”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 358.

³ DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 7.



Sua história de vida talvez tenha feito Marguerite Duras olhar para si mesma e concluir: “Eu pareço-me com toda a gente. Creio que nunca ninguém se virou na rua, para me ver. Sou a banalidade. O triunfo da banalidade.”⁴

Em suas histórias, esta ligação com o que há de mais banal possui relação direta também com o que há de mais importante em seus personagens: a capacidade de amar e odiar. Todos eles estão sempre diretamente ligados ao amor ou ao ódio a alguém. E é justamente em algum ponto desta ligação de amor ou ódio que *se dá a ver* a vulnerabilidade humana. Não apenas pensando que o amor ou o ódio as torna vulneráveis, mas que a vulnerabilidade se dá a ver, e deve ser destacada, através destes sentimentos.

Não é de hoje que muitos teóricos estão dando maior atenção em seus trabalhos para a vulnerabilidade. Para citar somente alguns dos autores mais recentes, lembro de Agamben, Jean-Luc Nancy, Judith Butler e Adriana Cavarero. Estas duas últimas pensam mais especificamente sobre a vulnerabilidade da mulher. Em entrevista a uma revista de estudos culturais feministas de 2008, Adriana Cavarero diz:

Nossa condição é de seres humanos corporais, únicos, vulneráveis, dependentes de outros e reciprocamente expostos. Isto é precisamente o contrário da posição defendida por várias ontologias na tradição filosófica. (...) A vulnerabilidade é a própria condição humana, ou podemos dizer que é um dos mais importantes aspectos da condição humana. (...) Assim, em minha perspectiva tem mais a ver com a de Judith Butler, que quando fala de vulnerabilidade esclarece imediatamente que a vulnerabilidade é parte de nossa relação material e corporal. (...) A vulnerabilidade é uma potencialidade. (...) O corpo vulnerável, sendo um corpo que pode ser ferido, expõe-se à ferida e, por esta mesma razão, é um corpo que também se expõe ao cuidado. Portanto, vejo a vulnerabilidade mais como o lugar onde a condição humana abre espaço à questão ética. Por questão ética, entendo uma questão que se enraíza em uma decisão.⁵

Os escritos mais recentes desta filósofa italiana trazem uma especificidade apropriada para a leitura de Marguerite Duras: ela defende a teoria da unicidade [*uniqueness*] – de uma unicidade anterior às implicações históricas ou lingüísticas que buscam a identidade dos seres através da linguagem e do que se fala. Para a autora isto só é possível se pensamos naquilo que é anterior à fala: a voz. A voz é parte do corpo, possui uma corporeidade e é única. Até mesmo um bebê recém nascido é capaz de perceber a voz como unicidade, como parte do corpo da mãe. E mesmo um cachorro, por exemplo, percebe o medo, o carinho etc, pelo uso da voz e não, obviamente, pelos significados das palavras. Este pensamento substitui e faz perder a força do “o que” foi dito pela fala, e coloca o “quem” em um lugar de destaque numa ontologia e numa comunidade que

⁴ DURAS, M. *Escrever*. Lisboa: Difel, 2ª. edição. Tradução de Vanda Anastácio, 2001. p. 39.

⁵ Estes três fragmentos foram retirados das páginas 137, 141 e 142; entrevista de Adriana Cavarero com Elisabetta Bertolino, em: “Beyond Ontology and Sexual Difference: An Interview with the Italian Feminist Philosopher Adriana Cavarero”. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* Volume 19, Number 1. Brown University, 2008. (Tradução minha).



realmente se importa com os excluídos. “Quem” é este ser único que tem uma voz? (Pode não ter fala, mas voz ele sempre terá!). Voz da singularidade, da diferença, que foram deixadas de lado enquanto a tradição privilegiava a representação e a linguagem pela fala.

A voz tem um impacto emocional e afetivo imediato e provoca reações emocionais e afetivas. Basta dizer que a mesma palavra dita com um diferente tom pode ser, por exemplo, agradável ou um insulto. (...) O que mais me interessa na corporeidade da voz é que a voz é única, em outras palavras, a voz indica a singularidade do corpo.⁶

Quero apontar com isto que a obra de Marguerite Duras causa desconforto principalmente por não explicitar o “o que” dos acontecimentos. O texto nos exige uma capacidade de construirmos o “quem” pelo corpo e pela voz dos personagens. Muitas vezes na dor, na dor silenciosa, na exposição da vulnerabilidade, na vontade do grito que silencia. Pois na nossa cultura ocidental, desde Sócrates, apenas *ouvimos* aqueles que *falam*, que falaram durante todos estes séculos, e deixamos de lado justamente todos aqueles que foram silenciados por algum motivo. Com certeza, “não queremos que haja pessoas assim.”

Por isso, devemos olhar caso a caso, examinando não apenas as palavras ditas, mas também olhando o corpo e prestando atenção na voz, tanto de quem pronuncia estas palavras quanto de quem foi silenciado por elas. O que Adriana Cavarero nos diz é que não há na ontologia tradicional possibilidades de uma análise assim, por isto ela propõe uma ontologia da unicidade.

Vejo que esta possibilidade se dá nos escritos de Marguerite Duras. Trago agora um pequeno caso, de um conto autoficcional chamado “O Sr. X, aqui chamado Pierre Rabier”; de 1944, período da invasão nazista em Paris. Esta história poderia passar por insignificante ou até mesmo banal pela história tradicional, que na escrita de Duras torna-se exatamente um caso de análise de vulnerabilidade e da condição humana daquela época.

Seu marido Robert Antelme, no conto chamado de Robert L., havia sido preso, e ela levava comida e cigarro pra ele na prisão (antes de ele ser transferido para um campo de concentração na Alemanha). Em uma destas visitas, um agente francês da Gestapo se apresentou a ela. Disse que foi ele quem prendeu seu marido, que havia visto dois livros dela em cima da mesa durante a prisão e que os levou para casa. Passou então a procurá-la e marcar encontros com ela, sempre em lugares públicos. Ela avisou a seus amigos da resistência, que aconselharam-na a ir aos encontros para não levantar suspeitas de seu envolvimento na resistência, mas ela se sentia sempre em posição de vulnerabilidade – sentindo que a qualquer hora Rabier iria prendê-la também e que, justo por este medo, ele a tinha como uma refém. Ela odiava Rabier e aquela situação. Ele, por sua vez,

⁶ CAVARERO, Adriana. idem. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* Volume 19, Number 1. Brown University, 2008. p. 136.



demonstrava querer cuidar dela numa situação um tanto estranha, já que ela era a esposa de um preso, um inimigo do regime nazista. Para manter esta relação forçada, ele se fazia preocupado com ela – e isto lhe dava mais medo. Um medo estampado na voz e no corpo e que a certo ponto a fez parar de dormir e comer. Diz ela:

Rabier sofre porque não engordo. Diz: “Não posso ver você assim”. Ele pode prender, mandar para a morte, mas isso ele não agüenta: eu não engordar quando ele deseja. Ele me traz mantimentos. Dou-os para a zeladora ou jogo-os no esgoto.⁷

Marguerite Duras coloca nesta situação da personagem todo o desprezo pela guerra, não apenas de maneira passiva, como seria de se esperar de uma vítima. Ela conta exatamente um detalhe da guerra em que, como diz Cavarero, a exposição da vulnerabilidade pode ser vista como uma questão ética: como num caso de não comer para agradar ao carrasco. A resistência se dá (também) pelo corpo.

Mas o conto não apresenta a questão ética assim tão simplesmente, ele também enfatiza a relação contrária, da vulnerabilidade do próprio Rabier. Em determinado momento na história, ela percebe que Rabier tem medo, anda com várias armas e em certo encontro está com ferimentos no rosto e roupas rasgadas. Ele é um homem só e tem medo também dos alemães. Neste momento, a protagonista escreve para o chefe da resistência François Morland (leia-se François Mitterand) dizendo fazer o que for necessário para que a resistência mate Rabier. Vários de seus amigos cogitavam esta ideia. Ele também estava em suas mãos. Ela também poderia cuidar do agente ou feri-lo. Mas poucos dias depois veio a libertação de Paris. Rabier foi preso, e ela foi chamada para testemunhar contra o agente (que foi condenado à morte) e ficou sabendo que ele não era francês, tinha um nome francês roubado de um primo morto. Então ela diz:

Vivia sob um nome falso. Um nome francês. E isso torna um homem ainda mais só do que os outros homens. Apenas eu ouvia Rabier. Mas ele era inaudível. Falo de sua voz, da voz de Rabier. Era uma voz construída, calculada, uma prótese. Destimbrada, essa palavra pode ser usada para qualificá-la, mas era muito mais que isso, maior. Justamente por ser uma voz inaudível, eu a ouvia com tanta atenção. Volta e meia, percebiam-se traços de sotaque. Mas de que sotaque? No máximo se poderia perguntar: “traços de sotaque alemão?” Era aquilo que o destituía de qualquer identidade possível; aquela estranheza, filtrada pela memória e derramada na voz. Ninguém falava daquela maneira, ninguém que tivesse tido uma infância e colegas de escola num certo país natal.⁸

Rabier nunca falava algo importante para ela. Suas palavras eram encobertas por uma névoa de mentira e culpa (e medo também). A voz era o que ela ouvia: um ser inaudível, portanto falso. A voz denunciava-o como uma construção da guerra e apenas pela guerra, que lhe sancionava um poder que ele não tinha. Por trás do “sim, senhor” que ele provavelmente pronunciava aos seus

⁷ DURAS, M. “O Sr. X, aqui chamado Pierre Rabier”. In: DURAS, M. *A dor*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985. p. 84.

⁸ DURAS, M. *idem*, 1985. p. 92



colegas nazistas havia um vazio de sentimentos enorme – sentimentos perdidos, sabe-se lá onde, e que nem mesmo Marguerite Duras conseguiu compreender. Apenas o olhou por um momento e contou para nós que Rabier ao querer falsificar aquilo que o tornaria único, a voz, se transformou em uma prótese da guerra – alguém, o “quem”, fora de seu lugar original. Rabier já estava morto, havia sido reconstruído para atuar na Gestapo, e o que o denunciava era justamente a falta da voz própria.

Mas nem sempre este lugar em que Marguerite Duras *nos coloca*, usando as palavras de Hélène Cixous, é desagradável. Pode tirar-nos do conforto, mas não desagradar, se nos damos o direito de sair da posição de vítimas da vulnerabilidade, se compreendermos, com Cavarero, que isto é o que há de humano em nós. Para isto é preciso predisposição em ouvir a voz como condição de vulnerabilidade, como algo humano e para todos. A vulnerabilidade é o que nos garante que o corpo pode ser ferido, mas também que pode ser cuidado. Sempre em *relação com*, sempre presente em um eu relacional. O impasse ético de uma decisão, de cuidar ou ferir, é isto que Duras apresenta em seus personagens.

Este exercício, Marguerite Duras também o fez através do cinema. Falo das experiências *amadoras*, no sentido literal desta palavra. Em *As mãos negativas*, Marguerite Duras vai muito mais além nesta relação de um eu atual, moderno, banalizado e até devastado, com um ser o mais original, primitivo e único: aquele homem que deixou marcas de suas mãos na caverna. Esse toque na pedra que desencadeia toda uma relação. Ele é aquele “quem”, o mais selvagem e o mais humano com que ela conseguiu ter contato.

Este filme é um curta de 14 minutos. Nele a própria Marguerite Duras lê um poema de sua autoria enquanto as imagens são de uma câmera fixada em um carro que passeia pelas ruas de Paris. Ela capta o alvorecer de Paris, as ruas no início, ainda vazias e escuras, que pouco a pouco vão sendo preenchidas por pessoas, carros e a luz do sol. O poema que ela lê, numa voz calma e forte, nada tem a ver com aquelas imagens.

Começa com:

Chamam-se mãos negativas/ As mãos encontradas nas paredes/das cavernas madalenianas/ da Europa/ do Atlântico Sul.
Aquelas mãos foram simplesmente/colocadas sobre a pedra,/ foram banhadas em cor.⁹

Marguerite Duras então passeia pelas ruas de Paris pensando neste homem que entrou em uma caverna próxima ao mar, sozinho, ouvindo o barulho das ondas, e em silêncio, gravou suas

⁹ DURAS, M. *As mãos negativas*. in: Filme: *Les Mains négatives* (título original), Direção e produção de Marguerite Duras. França, 1978.



mãos na parede. Ela não pergunta “o que” o terá levado a fazer isto – como vários historiadores da arte tentam responder. Ela já parte da pergunta “quem” terá sido ele? “Quem” ele estava tocando com aquelas mãos? “Quem” ele ama?

Assim só há um homem, que entra na caverna e deixa vestígios de sua existência. Essas mãos rompem o espaço e o tempo e tocam alguém; despertam o interesse e o amor de alguém, alguém que também se encontra sozinho, humano, vulnerável principalmente pela passagem do tempo que destrói a vida, mas que também é capaz de resgatar momentos únicos, de pessoas únicas, em gestos únicos.

A voz deste homem das cavernas é anterior à fala: ele nos grita, como diz no poema:

A palavra ainda não foi inventada.
Ele se voltou à imensidão das coisas
ao barulho das ondas,
à imensidão de sua força.
E depois gritou.

As mãos negativas também gritam – um grito solitário – que nos mostra o singular de uma só voz; mas é um grito que ecoa de uma caverna da França por 30 mil anos, e que Duras escuta. Um grito anterior à palavra, à fala. Um grito sem fala e também sem imagem, apenas a do toque das mãos, que se transforma pelo olhar de Marguerite Duras no grito e no toque mais primitivo, mais distante e nem por isto menos humano. Ao contrário, para ela é um grito de amor ainda completamente por fora dos sentidos instituídos. Depois de tantos anos ainda estão lá, aquelas mãos que fazem parte de uma comunidade – naquilo que ainda é comum a todos.

Estas imagens e este poema falam muito daquilo que Duras deixou escrito em sua autobiografia *Escrever* e em várias entrevistas, sobre sua condição feminina de escritora que, na solidão, aprendeu a falar com a (sua) natureza.

Eu sei que quando escrevo há alguma coisa dentro de mim que para de funcionar, alguma coisa que silencia. Eu deixo algo me possuir que provavelmente flui do feminino. Mas tudo mantém distância da maneira analítica do pensamento, do pensamento apontado por escola, estudo, leitura, experiência. (...) É como se eu retornasse a um país selvagem. Nada é combinado. Talvez, e antes de tudo mais, antes de ser Duras, eu seja simplesmente uma mulher.¹⁰

Parece-me haver em seus escritos uma tentativa de atravessar os limites entre espaço e tempo, fala e escrita, imagem e voz, para tocar o humano, tomando principalmente a defesa da perspectiva feminina entre as escritoras, e contrariando outras perspectivas que estiveram historicamente comprometidas com políticas e poderes dominantes. Com aqueles que na sua grande

¹⁰ Entrevista com Marguerite Duras feita por Susan Husserl-Kapit, In: *Journal of Women in Culture and Society* 1975, Vol. I, n. 2. Chicago: The University of Chicago, 1975. p. 423-434. (tradução minha)



maioria sempre tiveram o poder da palavra, de uma palavra dominada e instituída. Diz ela, contrariando esta perspectiva, que “a escrita torna-nos selvagens.”¹¹

Em uma entrevista. Duras cita uma tese de Michelet sobre as bruxas.

Ele disse que na idade média, quando os senhores saíam para a guerra nas Cruzadas, quando as mulheres ficavam sozinhas por meses nas fazendas, no meio dos campos, famintas e solitárias, foi quando elas simplesmente começaram a falar. Com tudo o que estava ao redor delas: árvores, animais, florestas, rios. Talvez para não se aborrecerem, para esquecerem a fome e a solidão. Os homens as queimaram. Foi assim que as bruxas começaram. Os homens disseram: “Elas estão em conluio com a natureza.”¹²

Marguerite Duras não somente é alguém que fala à natureza, mas que sabe ouvir e olhar esta natureza como poucos. Em situações bastante diversas, a natureza está lá sempre, e é preciso sair do lugar de conforto para conseguir perceber a sutileza de uma voz ou de um toque. Este toque pode ser de um homem que grita “eu te amo” pelas mãos de uma caverna de granito, e que é muito diferente do toque de Rabier, do medo e do poder.

Foucault e Hélène Cixous concluem sua conversa *sobre Marguerite Duras* dizendo: “Ela tem bom ouvido, então é por ali que as coisas voltam, quer dizer que aquilo que está fora torna a entrar, a voz é justamente o que penetra.”¹³

Tudo em Marguerite Duras depende das relações e de como olhar para elas. Depende de extrair de algo banal sua força, capaz de tocar e penetrar. A partir daí, o mundo será visto de outra maneira.

Bibliografia

- DURAS, Marguerite. *A dor*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Lisboa: Difel, 2ª. edição. Tradução de Vanda Anastácio, 2001.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras (entrevista com H. Cixous)”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HILL, Leslie. *Marguerite Duras: apocalyptic desires*. London: Routledge, 1993.

¹¹ DURAS, M. *Escrever*. *op.cit.* 2001. p. 24,

¹² Entrevista com Marguerite Duras. *op. cit.*, 1975.

¹³ FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras (entrevista com H. Cixous)”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 365.



Entrevistas:

- Entrevista de Adriana Cavarero com Elisabetta Bertolino, em: “Beyond Ontology and Sexual Difference: An Interview with the Italian Feminist Philosopher Adriana Cavarero”. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* Volume 19, Number 1. Brown University, 2008
- Entrevista com Marguerite Duras feita por Susan Husserl-Kapit, In: *Journal of Women in Culture and Society* 1975, Vol. I, n. 2. Chicago: The University of Chicago, 1975. p. 423-434.

Filme:

Les Mains négatives (título original), Direção e produção de Marguerite Duras. França, 1978.