

Q_AMANIE DE MARGUERITE DURAS
OU O CORPO CRIPTOGRÁFICO

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO

Ler Marguerite Duras: tarefa difícil e até mesmo desconfortável. Mergulhamos em águas muito densas, densas demais, nos perdemos na ambigüidade da escrita, na tênue identidade de seus personagens, na profusão de seus fantasmas obsessivos-subtraídos de nós mesmos e de nossos pontos de referência, flutuamos num espaço limite entre a vida e a morte.

Quando em 1984, Marguerite Duras publica *Q_Amanie*(1), o sucesso de vendas confirma a ânsia de seus leitores: finalmente uma obra onde a autora se mostra narrando as passagens mais significativas de sua vida. Para um século ávido de

confissões, como diz Foucault, essa obra autobiográfica teve o efeito de um repouso: sabemos enfim quem foi e quem é Marguerite Duras. Estava selado o "pacto autobiográfico", na expressão de Lejeune, e a partir daí ficava assegurada a categoria de verdade em torno de um nome que já então era quase um mito.

Resta-nos, entretanto, desconfiar dessa "verdade" e não nos deixarmos levar pela ingênua alegria de conhecer a pessoa Marguerite Duras. O Amante é antes de tudo a autobiografia de uma escritora, a arqueologia de uma escrita, a possível terra natal de seus fantasmas. E mais ainda: a obra não tem autonomia, ela só pode ser compreendida no entrecruzamento de mais duas também autobiográficas: Un Barrage Contre le Pacifique e Eden Cinéma. Outras podiam se juntar a essas, como La Douleur, La Vie Malétrieuse. Limitamos, porém, nosso estudo, àquelas que julgamos mais especificamente autobiográficas, sabendo que de uma forma ou de outra, toda a obra de Marguerite Duras tem como estrato mais profundo um mesmo eu que se despedaça em vários personagens, um mesmo fantasma materno que se faz presente no mar à beira do qual se passam quase todas as suas ficções, o mesmo verão de uma menina no Vietnã inundando de suor os corpos que vivenciam a mais fundamental experiência durasiana: o amor. Toda a produção de Duras, literária e cinematográfica, constitui aquele "espaço autobiográfico" de que nos fala ainda Lejeune.

Pretendemos estudar aqui apenas um ponto - o corpo criptográfico - como fundamento de uma escrita, fundamento que, passando pelos textos autobiográficos, estrutura igualmente

os ficcionais.

No limiar de O Amante, o eu enunciador propõe o seu próprio rosto como texto a ser lido. Um rosto envelhecido aos dezoito anos, já então marcado por um tempo subjetivo de experiências fortes: "Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura" (8).

Nenhuma descrição em torno desse rosto, apenas o dado da passagem do tempo sobre ele: "Tenho um rosto destruído" (8). É essa a primeira imagem que o eu oferece a seu leitor.

A palavra "imagem" entra também no limiar do discurso memorialístico carregada de significações. No segundo parágrafo, encontramos: "Penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém" (7). Essa imagem reminiscência se desdobra em outra: a visual, a fotográfica. É extremamente significativo o seu relato: "Minha mãe nos fazia fotografar para poder nos ver, ver se crescíamos normalmente" (103). O olhar materno se desvia do filho para a foto. Onde estaria então situado esse rosto de menina?

Impossível vê-lo no espelho do olhar materno porque esse olhar se deslocou para a foto. Impossível também identificá-lo na foto que é reprodução distorcida. Esse rosto não tem lugar próprio, situa-se no entrelugar, no intervalo, entre o olhar materno e a foto. Se a foto é que é olhada pela mãe, e é representação, então é preciso que o eu se construa, ou construa o próprio rosto como representação para existir diante do olhar

materno. Assim, esse desvio do olhar materno está na origem mais profunda da escritora: era preciso representar-se, construir-se na ordem da representação - a escrita. Nesse processo, o eu memorialístico se desdobra muitas vezes num ela, torna-se personagem de sua própria história para, por sua vez, poder se olhar num gesto narcísico.

A escrita de Duras é toda ela atravessada por esse olhar materno ausente, faltoso. Escrita que percorre indefinidamente as bordas das órbitas vazias do olhar materno. Escrita como construção obsessiva de uma imagem especular que nunca chegou a se formar, da única foto de que ela precisava para constituir a própria imago: o reflexo de si mesma nos olhos da mãe. No álbum de família, o lugar dessa foto está vazio e a escrita é o processo que tenta obturá-lo. Referimo-nos à foto da menina aos quinze anos, no momento da travessia do rio Mekong, foto que não foi tirada.

É ilícito perguntar ainda se as órbitas vazias do olhar materno não seriam a fonte de violência que surge como tema reiterativo em várias obras de ficção durasiana, sobretudo a fantasia do corpo despedaçado - não constituído em imagem: despedaçado por uma mina em Les Petits Chevaux de Targuinia; ou pelas rodas de um trem em La Vie Tranquille; esquartejado em L'Amante Anglaise.

A fantasia do corpo despedaçado tem sua expressão no corpo da escrita: ela se faz fragmentada, retalhada, pulsando num ritmo nervoso, repetindo até a obsessão os estilhaços da

reminiscência do eu memorialístico, o mesmo eu que na obra ficcional rompe sua unidade e vive em vários corpos que são sempre o mesmo: Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, Anne Desbaresdes, Aurélie Steiner... desfile infindável de mulheres, tentativa de reconstituição da imagem primordial, procura do júbilo diante do espelho, desse grito que não foi emitido e se repete na ficção ou se transforma no silêncio que marca a escrita durasiana.

A figura da mãe domina a infância e a adolescência de Suzanne, no romance Un Barrage Contre le Pacifique, numa relação de amor e ódio, uma mãe a quem se quer embalar e assassinar. Tendo adquirido a concessão de terras às margens do Pacífico, na planície oeste do Camboja, a mãe verifica, estarecida, que lhe venderam terras incultiváveis. Quando a maré de julho subia, inundava tudo, arrasava as plantações. E ela decide lutar contra o Pacífico, construindo uma barragem que detivesse suas águas. A infância de Suzanne gira em torno dessa luta exaustiva da mãe contra as marés do Pacífico. O mesmo dado autobiográfico é reescrito em Eden Cinéma, peça de teatro que conta a vida da mãe, de Suzanne e Joseph, o irmão. É nesta peça que de maneira mais explícita surge o relacionamento mãe-filha. A indicação de cena determina que a mãe deve estar sentada numa cadeira e Joseph e Suzanne beijam suas mãos, seu corpo, escorregam sobre ela, colados a seu corpo e a mãe permanece imóvel, muda, inexpressiva. Colados a seu corpo. Quer seja para Suzanne, quer seja para o enunciador de O Amante, essa cena

teatraliza uma outra mais primitiva: a fusão dos dois corpos, mãe e filha, ou o desejo de "um corpo para dois" na expressão de Joyce Mac Dougal (2).

Retomando então a narrativa da construção da barragem, em O Amante, percebemos a pluralidade de significações contidas nesse fato. A escrita de Duras não é outra coisa senão a construção de uma barragem que a separasse da mãe, uma escrita na qual ela existisse por si mesma, fizesse corpo próprio, se colocasse do outro lado, ao abrigo de uma mãe invasora, ameaçadora. Muito mais que uma comparação entre a mãe e as águas do Pacífico, o texto instaura entre os dois elementos uma unidade que se manifesta no nível do significante: em francês "la mère" (a mãe) e "la mer" (o mar).

Ultrapassando ainda o dado referencial geográfico, se jogarmos com o significante "Pacífico" enquanto metáfora do ventre materno, veremos que essa luta é também a expressão do desejo de deixar o lugar da paz simbiótica com o corpo materno. Se ao nível do enunciado a luta contra as marés pertence à mãe, no nível da enunciação essa luta se desloca para a filha na medida em que se enunciar é construir o seu próprio lugar: de Barrage a O Amante, foi este o itinerário: a menina Suzanne, objeto da narrativa é agora, em O Amante, o sujeito de um discurso, sua construção narcísica surge dos efeitos da enunciação e não do conteúdo do enunciado.

A metáfora da barragem leva-nos ainda a um outro aspecto, consequência do que acabamos de esboçar. Observe-se que

a obra de caráter autobiográfico tem como título O Amante. A primeira experiência sexual da jovem branca com o homem de Cholen está fundada na relação mãe-filha. Numa vida quase monástica entre a família, o trabalho, os administradores da concessão, a mãe é "este desencorajamento para viver", figura destruída pela miséria, pela revolta, pelo amor desmesurado pelo filho mais velho. Quando a menina de quinze anos, em sua roupa de jovem prostituta, encontra-se com o amante, o homem de Cholen, e se deixa levar pela força do desejo, ela está resgatando em seu corpo o corpo da mãe, resgatando-o à vida, ao prazer sexual.

E agora, paradoxalmente, ela está destruindo a barragem da interdição, num jogo incestuoso onde Mr Jo, o amante, é o substituto de seu irmão Joseph (atente-se para a proximidade dos dois nomes: Joseph e Jo). A jovem goza então no seu corpo o amor incestuoso da mãe pelo filho mais velho, amor tão desesperado que nos perguntamos se não é contra ele que a mãe edifica sua barragem.

Ato de transgressão da jovem branca, mas também de compensação: "a mãe não conheceu o gozo": ato pelo qual a filha substitui a mãe, de maneira a preencher um vazio que vislumbrava naquela mulher de cabelos amarrados em coque, de meias remendadas e saia plissada. No momento do encontro amoroso, "a imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto" (44). O corpo da jovem falava o silêncio da mãe, traduzia em carícias as pancadas da mãe, gritava no amor o grito do ódio e revolta da mãe. No gozo erótico, os cuidados que o amante dispensa à menina

de quinze anos são aqueles que seu corpo pede às mãos maternas: lavar, enxugar, acariciar, embalar: "minha filha", dizia ele no quarto onde o amor fazia. Mas na presença do irmão Joseph, todo o desejo da menina pelo amante se desviava para o irmão: "Meu desejo obedece ao do irmão mais velho, ele rejeita meu amante" (59).

A menina leva, pois, para o amante, um corpo marcado pela mãe e pelo irmão, marcado de um desejo que ela já conhecia antes mesmo do "experimento". Esse desejo "era a percepção imediata de um relacionamento de sexualidade ou não era nada. Na verdade soube disso antes da experiência" (24).

Numa das passagens em que ela narra o encontro com o amante, nesses pequenos parágrafos separados por um espaço como o ritmo de uma respiração, ela termina a cena da relação sexual com a frase: "O mar, sem forma, simplesmente incomparável" (44). No parágrafo seguinte, depois de confessar que a imagem da mãe atravessara o quarto, termina dizendo: "A mãe não conheceu o prazer" (44). Aproximando as duas frases, em francês: "La mer, sans forme, simplement incomparable" e "La mère n'a pas connu la jouissance". O gozo é esse mergulho no mar-mãe, sem forma, incomparável, retorno ao Pacífico, desconstrução da barragem, da barreira, para deixar invadir seu ventre e conhecer no seu corpo o gozo do corpo materno.

Se a obra memorialística de Duras traz o nome de Amante, é porque o acontecimento erótico aí narrado tem suas raízes numa outra cena, arcaica e originária. Estreitamente

ligado à mãe e ao irmão, esse acontecimento assume dimensão especial para a escritora Duras: todo aprendizado de seus personagens passa pelo corpo: toda vivência é antes de tudo um contato da carne com o mundo toda dor é uma ferida na pele, todo amor passa pelos nervos. No corpo de cada personagem ela repete o gesto de resgate de seu próprio corpo, um corpo vazio de mãe, ausente de seu olhar.

A escrita de Duras conservou esse jogo primeiro e inaugural. Ela acaricia as palavras, demora-se nelas, volta a escrevê-las, repete uma frase, um parágrafo, uma expressão: toca a pele da palavra num arrepio, deixa-a vibrar no espaço do gozo, desta vez "o gozo de ser", como diz Lacan, do ser da linguagem.

O_Amante, a memória de uma escrita, é, pois, antes de tudo, a memória de um corpo de menina que sabe profundamente que só a escrita pode tirá-la do deserto em que vive o desejo feminino, que só a escrita pode resgatar do passado a fotografia que não foi tirada, o vazio da imagem da jovem durante a travessia do Mekong: "Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada (...) Mas não o foi" (14).

Gostaria de terminar acentuando, mais uma vez, que a ordem da escrita memorialística de O_Amante instaura no vivido do passado uma parte esgarçada por onde emergem os fantasmas mais arcaicos, um enunciado que na sua transparência de testemunha do vivido deixa vislumbrar zonas de densidade elaboradas pela enunciação, opacidade onde se aninham subterfúgios, desvios, metáforas - ali onde se encontra o eu como

desafio constante ao leitor.

NOTAS

1. DURAS, Marguerite. O_Amaria. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985. As indicações de páginas, entre parênteses, referem-se a essa edição.
2. Título de um capítulo de Conferências_Brasileiras. Rio, Xenon. 1987.