



TEMATHIS

Lugares perpassados: música e loucura como paradigmas da escrita no imaginário material de Marguerite Duras

Crossed Places: Music and Madness as Paradigms of Writing in Marguerite Duras's Material Imagination

Maurício Ayer

orcid.org/0000-0002-8814-3377
mauayer@gmail.com

Recebido em: 16 nov. 2019.

Aprovado em: 7 jan. 2020.

Publicado em: 20 jul. 2020.

Resumo: No momento de sua trajetória em que se dedica prioritariamente ao cinema, Marguerite Duras propõe, em um livro elaborado a partir de entrevistas com Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), uma série de figuras que, à maneira do que Gaston Bachelard (2001b) chamou de "imaginação material", formam o que poderíamos identificar como uma mitologia pessoal da autora. Esse conjunto de signos-imagens reaparece com relativa estabilidade ao longo de sua obra, o que permite a Duras referir-se a obras de sua autoria bastante distantes temporalmente, mas com elementos em comum aos quais ela busca dar uma formulação. Nesse contexto, a invenção mítica da escrita feminina relaciona-se com noções como a música e a loucura, que se mostram como paradigmas imaginários de uma poética da porosidade. Uma leitura cerrada desse livro de Duras e Porte permitirá revelar a trama conceitual que atravessa essas formulações e iluminar aspectos centrais da poética literária, teatral e fílmica de Duras.

Palavras-chave: Imaginação material. Escrita feminina. Música e escrita. Loucura e escrita.

Abstract: In a book elaborated from interviews given by Marguerite Duras to Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), published in a moment of Duras's trajectory in which she is mainly dedicated to making films, the French author proposes a series of figures that constitute a kind of a personal mythology, in a process that can be recognized as similar to what Gaston Bachelard (2001b) called "material imagination". This set of image-signs reappears with relative stability all along Duras's work, and this allows the writer to refer to some of her works whose dates of publication are quite distant in time, but with some shared elements to which she gives a formulation. In this context, the mythical invention of female writing is closely related to notions such as music and madness, which are shown as imaginary paradigms of a poetics of porosity. A close reading of Duras & Porte's book will allow to reveal the conceptual network that interweaves these formulations and to illuminate some central aspects of Duras's poetics.

Keywords: Material imagination. Female writing. Music and writing. Madness and writing.

Introdução

Ao longo da trajetória de Marguerite Duras, a música sempre foi um elemento de grande relevância, seja em sua relação pessoal com essa arte – como apreciadora/ouvinte e pianista amadora –, seja pelas múltiplas formas como ela aparece em sua obra. Em um levantamento sucinto, podemos recordar alguns exemplos representativos da diversidade de papéis que a música exerce em suas criações literárias, teatrais e fílmicas. Entre os romances, lembramos da canção de "Ramona", tocada



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

um sem número de vezes no bangalô da família como trilha sonora de *Barragem contra o Pacífico* (DURAS, 2003); a cena da aula de piano que abre *Moderato cantabile* (DURAS, 1958), composta em polifonia com os sons da rua e com o crime que acontece no café logo abaixo da janela e, a partir daí, o próprio ritmo estrutural do romance, com a reiteração dos mesmos elementos que parecem conduzir à presumível repetição desse crime, num andamento que lembra aquele aludido no título do livro; o baile de T. Beach em *O deslumbramento* (DURAS, 1986), com sua música e seu silêncio; ou ainda a orquestração de ruídos, gritos, ventos etc. em *Dix heures et demie du soir en été* (DURAS, 1993), tal como analisado por Christian Doumet (2001). No teatro, as canções e os temas instrumentais têm um peso enorme em obras como *Savannah Bay* (DURAS, 1983), com "Les mots d'amour", na voz de Edith Piaf, ou *La Musica Deuxième* (DURAS, 1985), e o tema de Duke Ellington. Finalmente, no cinema, pode-se destacar o papel central das *Variações Diabelli* de Beethoven na montagem de *Le camion* (DURAS, 1977), que define a construção discursiva do filme como um todo; ou ainda o som rústico do violino solo a criar um campo intermediário entre o discurso das imagens e o discurso da voz recitativa em *Les mains négatives* (DURAS, 2007a).

Os exemplos poderiam multiplicar-se. Gostaria, no entanto, de focar a atenção no período dos anos 1970, em que Duras dedicou-se prioritariamente (ou quase exclusivamente) ao cinema. É nesse momento que a música parece penetrar em todos os níveis de suas criações e com particular ubiquidade e densidade em uma obra como *India Song*. Em uma entrevista concedida a Jean-Louis Cavalier, para uma emissão da rádio *France Culture* em maio de 1975, Duras afirma o seguinte: "Já disseram muitas vezes que meus livros são feitos como a música é feita, e é sempre algo que me toca muito, tamanha a importância que dou à música. Eu acho, se posso ter uma opinião, que é verdade" (TURINE, 1997, CD 3, n. 7). Em seguida, restringe essa afirmação geral a um objeto específico, uma obra que acabava de ser lançada:

"Em todo caso, para *India Song* livro e *India Song* filme é verdade". Dyonis Mascolo – companheiro de Duras em uma fase de sua vida e um ator que empresta sua voz ao filme *India Song* – descreve essa obra como uma construção análoga a uma composição musical, em que a música é múltipla e feita não apenas de sons, mas de todos os elementos constitutivos do próprio cinema:

Essa tragédia cinematográfica é integralmente construída como uma composição musical [...]. Todo o filme, inclusive a imagem, é escrito como uma partitura. São tantas as partes dessa partitura: as imagens, seu enquadramento, os cenários onde são localizadas ou que deixam à margem; os movimentos de câmera (as alternâncias de mobilidade e de imobilidade); os movimentos no plano (coreografia); os gestos expressivos (andamento dos atores, dirigidos como músicos de orquestra); a própria música – as músicas na verdade, uma é exterior, a outra não; os sons (os pássaros, o ruído cósmico do mar) dos quais quaisquer ruídos realistas são excluídos: nesse aspecto o filme é mudo; as vozes por fim: as vozes "presentes" dos oficiais; vozes atemporais que tanto comentam o evento evocado na imagem à maneira de um recitativo, e cujos encantamentos permitem a passagem incessante das fronteiras do tempo, quanto meditam sobre a ação realizada; voz da "mendiga" enfim, presente-ausente – eterna, pois que é a inocência e a infelicidade sempre sobrevivente do mundo. Toda a parte central do filme ("a recepção") é uma sequência, agenciada com um prodigioso sangue-frio, de entradas, saídas, perguntas, respostas, olhares e gestos, de chamados e anúncios, de música e gritos, que faz crescer como um mar a inteligência sem remédio das coisas, assalto inquietante, marcado pela serenidade mortal com a qual se encadeiam algumas investidas fulminantes. É justamente de morte que se trata, mas definitiva e total: da própria esperança (MASCOLO, 1975, p. 143).

O intuito de elencar esse conjunto de referências é o de introduzir-nos à presença da música em Duras e dar uma primeira ideia de sua centralidade e profundidade.² Com isso, podemos chegar ao objetivo deste artigo, especificamente, que é o de colocar em foco um livro de teor documental, produzido a partir de entrevistas concedidas por Duras a Michelle Porte, que auxiliará a entender o campo de relações simbólicas que a música articula em torno de si nos livros, peças de teatro e filmes de Duras. Trata-se de uma publicação de 1977, que coincide, portanto, com a fase da

² Sobre o tema da música em Duras, ver também Ayer (2020) e Moreira de Mello (2014).

trajetória criativa de Duras em que ela produz *India Song* – livro publicado em 1973 e filme lançado em 1975. Mais que entender como a música participa desta ou daquela obra, vamos atentar para as tramas de relações que Duras traça entre alguns elementos figurais que constroem o seu imaginário, ao modo do que o filósofo Gaston Bachelard nomeou como *imaginação material*.

Duras e seus lugares

As entrevistas que permitiram a elaboração de *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) foram feitas para a realização de dois programas de televisão, que receberam este mesmo título, produzidos pelo Institut National de l'Audiovisuel (INA) e transmitidos em maio de 1976 pelo canal TF 1. Os programas de televisão e o livro são realizados, como dito anteriormente, em um momento da trajetória de Marguerite Duras em que ela se dedica sobretudo ao cinema, como roteirista e realizadora, e está de um modo geral afastada da escrita de romances.³ Neste artigo, o livro será objeto de uma leitura detida e próxima, com os *ouvidos* sintonizados para se reconhecer a maneira como a música aparece e forma uma teia conceitual/imagética com outros termos, como o escrever, a floresta, a mulher, o louco.

Desde o título, o ponto de partida do livro é o tema dos "lugares" de Marguerite Duras, noção que deve ser compreendida tanto no sentido geográfico e biográfico – isto é, os lugares do mundo físico/geográfico que têm um significado para a autora francesa – quanto no sentido simbólico, ou seja, como signos imagético-conceituais que participam da construção de suas obras. Por um lado, a abordagem biográfica e gerativa, por outro, a constituição de lugares entendidos como tópicos, que indicam a constituição de uma certa retórica pessoal durassiana a perpassar o conjunto de sua obra, fazendo surgir uma malha coesa, um campo significante em que algumas

noções mostram-se solidárias entre si e ressoam umas nas outras. Enunciado dessa maneira, pode parecer que estamos delineando algo como um *pensamento durassiano*. Não se trata disso, pois Duras não constrói uma rede de conceitos abstratos articulados em uma rede lógica, ao contrário, são constelações de imagens-signos que podem ser consideradas como algo da ordem da imaginação material bachelardiana.

Em uma série de obras,⁴ Bachelard coletou, organizou e analisou imagens poéticas produzidas a partir de uma base material, figurada nos quatro elementos legados pela tradição esotérica e alquímica – água, terra, fogo e ar. Conforme suas palavras, ele propôs "marcar os diferentes tipos de imaginação pelo signo dos elementos materiais que inspiraram as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas" (BACHELARD, 2001b, p. 3). Ao fazê-lo, produziu uma espécie de um inventário do imaginário material, que poderia ser entendido como um esforço de encontrar um substrato simbólico e mitológico do discurso poético do ocidente europeu, ou seja, um conjunto de imagens às quais o discurso poético periodicamente retorna, como se colhidas de um manancial comum ao qual se pode sempre recorrer.

"As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes", afirma Bachelard (2001b, p. 1), explicando que "umas encontram o seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. [...] As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno" (BACHELARD, 2001b, p. 1). A primeira seria a *imaginação formal* e a segunda, a *imaginação material*, que se refere a "imagens *diretas* da *matéria*" (BACHELARD, 2001b, p. 2, grifo do autor).

Em *A água e os sonhos*, por exemplo, Bachelard (2001b) procura caracterizar, analisando escritos de diversos poetas, certas qualidades associadas

³ Esta afirmação deve ser nuançada pelo fato de que Duras, nesse momento, e particularmente em *India Song*, está a borrar os limites entre as áreas de atuação artística e dos gêneros literários. À guisa de indicação de gênero, o livro *India Song* é caracterizado como um "texto teatro filme", logo um escrito que poderia ser lido como um romance, uma peça de teatro ou um roteiro de cinema, a depender de uma decisão de leitura (AYER, 2020).

⁴ São estes livros, em suas edições brasileiras: *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria (BACHELARD, 1998); *A psicanálise do fogo* (BACHELARD, 1999); *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças (BACHELARD, 2001a); *O ar e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação do movimento (BACHELARD, 2001b).

à água nas diferentes formas segundo as quais ela é figurada. Assim, as águas claras, primaveris e correntes diferem das águas profundas ou das águas mortas (a “água pesada”); há, no entanto, certa estabilidade no campo conotativo dessas figuras, mesmo entre autores deveras distintos. A aproximação desse tipo de leitura com a escrita durassiana torna-se possível a partir do momento em que Duras, ao longo dos diálogos com Porte, percorre uma espécie de mitologia pessoal – sem qualquer pretensão universalizante, no que se distingue de Bachelard –, certamente reveladora de figuras recorrentes e relativamente estáveis de seu imaginário. Por essa razão, é possível à autora, ao falar, por exemplo, da floresta, exemplificar com obras suas temporalmente distantes, como o romance *Barragem sobre o Pacífico* (DURAS, 2003), publicado originalmente em 1950 – em que aparece a floresta indochinesa que visitava quando criança –, e os filmes *Détruire dit-elle* (DURAS, 2008) e *Nathalie Granger* (DURAS, 2007b), lançados respectivamente em 1969 e 1972 – em que a floresta é o lugar da supressão da lei, da violência e do risco. A análise nos autoriza a aproximar esse mesmo discurso de um filme realizado e lançado pouco tempo depois, como *Les mains négatives* (2007a), em que aparecem as “florestas das Europa” em largas extensões acima das cavernas onde estão as pinturas rupestres das mãos negativas referidas pelo título, a simbolizar o testemunho vivo de um tempo pré-histórico, que precede o homem em milhões de anos.

Em Bachelard, como em Duras, busca-se reconhecer e formular arquétipos materiais capazes de conotar características da experiência humana, no primeiro, com o intuito de identificar certos universais dentro de uma civilização cultural, na segunda, com pretensões circunscritas a um universo pessoal, embora não hermético. Nesse sentido, cada um a seu modo e com a sua intencionalidade própria, ambos procuram colocar em palavras o que reconhecem como transcendente, formular uma metafísica. Transcendente esse, no entanto, formulado a partir da imanência, com forte enraizamento na

experiência dos lugares, da matéria, das coisas.

Assim, o que faz Duras em *Les Lieux...*, em diálogo com Michelle Porte, é percorrer seu próprio imaginário para cartografá-lo, num exercício, a um só tempo, de encontro e estranhamento em relação a si mesma. Tratarei aqui de procurar identificar algumas dessas figuras, em particular as que se mostram relacionadas com a música. Haveria a possibilidade de dar a esse processo de resgate da alteridade para consigo mesma um tratamento de inspiração psicanalítica, mas aí seria simbolizar os símbolos e confrontar o bestiário durassiano a um outro bestiário. É um caminho possível, diverso, no entanto, do que pretendi aqui. Ao invés disso, procurarei encontrar os ecos e espelhos na própria obra de Duras.⁵

Essas aproximações, no entanto, não deveriam ser interpretadas como reveladoras de uma resposta interpretativa quanto ao texto durassiano, elas antes instauram uma diferença e provocam o problema. Nesse sentido, cabe colocar a questão quanto ao estatuto textual de *Les Lieux de Marguerite Duras*: qual o horizonte de sua intencionalidade? Trata-se de um texto reflexivo mais que ficcional, mas o que isso acarreta para a leitura? Que tipo de consideração ele tece e como devem ser lido? Para não responder simplesmente que se trata do gênero entrevista – o que é apenas parcialmente verdade, pois em diversos momentos a forma de entrevista se dilui em um discurso que descola do formato pergunta e resposta –, podemos recolocar a questão tendo já este elemento como pressuposto: essa entrevista, pelo modo como ela se constitui, o que ela permite entrever?

Percebemos que a escritura oral de Duras, feita de improviso, a um só tempo reflexiva e autorreflexiva, situa-se num lugar bastante próximo de sua escritura literária, partilhando com ela uma série de características sem, no entanto, confundir-se totalmente. A partir das questões propostas por Michelle Porte, Duras responde como quem teoriza, como quem busca formulações transcendentais sobre entes que participam tão bem de sua vida pragmática quanto de suas obras ficcionais: o

⁵ No artigo (AYER, 2014), essas questões são abordadas, de maneira menos detida do que aqui, a partir de uma leitura do aspecto político do cinema de Marguerite Duras, em particular em *India Song* e *Le Camion*.

homem, a mulher, a casa, o parque (ou o jardim), a floresta, o louco, o escritor etc. Todas essas categorias são tomadas em seu caráter típico e exemplificadas em uma obra ou outra. No entanto, no discurso durassiano essas categorias podem pertencer igualmente ao universo ficcional e ao mundo social, indicando um trânsito entre esses planos. Um texto que, a rigor, não é crítico, teórico, filosófico nem político – e que no entanto captura algo de cada uma dessas instâncias discursivas na produção de um discurso que, sem dúvida, diz algo que parece não ser possível dizer de outro modo. Duras em entrevista é ainda a escritora.

A esse propósito, esse trânsito entre planos discursivos será característica de mais de uma obra sua. Tomemos o exemplo de *O verão de 80* (DURAS, [198-?]) em que a crônica de jornal é francamente penetrada pelo discurso ficcional, que se mostra ao modo de uma obra em formação, uma espécie de *work in progress*. Assim, em meio a comentários sobre atualidades, que incluem desde a descrição da circulação dos turistas franceses numa praia da Normandia que ela tem diante de seus olhos até a movimentação política dos sindicalistas em Gdansk, na Polônia, vemos de repente surgir a fábula de um menino que conversa com um tubarão. Ou um filme como *O caminhão*, todo ele construído a partir da sobreposição de testemunho/documento e ficção, onde também em meio ao discurso ficcional aparecem reflexões de filosofia política. Ou o seu mais famoso romance, *O amante* (DURAS, 2007c), em que a própria economia do uso dos pronomes permite que ela passe de um plano discursivo a outro – deslizando, por exemplo, da primeira para a terceira pessoa para designar a mesma personagem em dois momentos distintos, criando assim um possível trânsito entre o plano elocutório (extradiegético) e o narrativo (diegético).

São apenas alguns exemplos de uma característica fartamente encontrada na obra de Duras: a

porosidade entre planos discursivos, entre as obras, entre biografia e ficção, entre artes, para citar apenas alguns exemplos. Ler o pensamento de Duras é aproximar-se de sua selvageria, não para nele encontrar o que ele não tem – sua não-racionalidade, sua resistência à abstração teórica totalizante –, mas para procurar sua positividade radical. Um escritor cria uma cosmologia minoritária – para evocar Deleuze e Guattari (2004) – no interior de uma cosmologia que necessariamente o ultrapassa, de uma coletividade da qual ele é membro.

Seria então possível pensar *com* Duras, desde que compreendamos que esse pensar é feito como produção de imagens-signos, como quem costura uma trama simbólica com o rigor não de quem define (termina), mas de quem bifurca (começa). Tomamos *Les Lieux de Marguerite Duras*, no contexto desta leitura, como um texto que revela um processo de pensamento voltado não à abstração, mas sim ao entranhamento da linguagem na experiência.

A música e a floresta

Na trama de *Les Lieux de Marguerite*, a música surge como um elemento de especial destaque, não tanto pela frequência com que aparece, mas pela importância e ênfase que lhe é dada. Diz Duras:

Estão ligadas, a floresta e a música, em algum ponto. Quando eu tenho medo da floresta, eu tenho medo de mim. Veja, eu tenho medo de mim desde a puberdade, não é mesmo. Na floresta, antes da puberdade, eu não tinha medo.

Acho que há na música uma completude, um tempo que não podemos conceber atualmente. Há uma espécie de anunciação na música de um tempo por vir em que se poderá ouvi-la. A música, ela... enfim, ela me atordoa e não posso escutá-la, embora eu pudesse quando era jovem, quando era ignorante, ainda, e ingênua, eu podia escutar música. Agora, é muito difícil para mim ouvi-la sem ficar... enfim... mexida... Claro, não se pode falar da música, eu não posso falar da música. Ela deixará de provocar medo a partir de um momento. Por enquanto, ela dá medo, assim como o futuro dá medo (DURAS; PORTE, 1977, p. 28-29, tradução nossa).⁶

⁶ Do original: C'est lié, la forêt et la musique, quelque part. Quand j'ai peur de la forêt, j'ai peur de moi, bien sûr, voyez-vous, j'ai peur de moi depuis la puberté, n'est-ce pas. Dans la forêt avant la puberté, je n'avais pas peur. Je pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, un temps que nous ne pouvons pas actuellement recevoir. Il y a une sorte d'annonciation dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre. La musique, ça me... enfin, ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante, encore, et naïve, je pouvais écouter. Maintenant, ça m'est très difficile d'en entendre sans être... enfin... bouleversée... Bien sûr, on ne peut pas parler de la musique, je ne peux pas parler de la musique. Elle ne fera plus peur à un moment donné. Pour le moment elle fait peur, comme le futur fait peur.

O trecho citado é longo e contém muitos elementos a serem considerados, elementos estes que se completam no fluxo do discurso. Gostaria de chamar atenção, primeiramente, para o início do segundo parágrafo citado. Duras identifica na música um acabamento, uma realização, uma perfeição – no sentido spinozano, como aquilo que é plenamente realizado (SPINOZA, 2008) – que a coloca em uma posição além da linguagem, algo que sequer pode ser plenamente captado atualmente. A música se perfaz em um *além* temporal, se ela é realização (*accomplissement*) isso só pode ser capturado como a anunciação de um porvir, um tempo que se poderá ouvi-la (ou apreendê-la, compreendê-la, capturando a sutil polissemia da palavra *entendre*, cujo significado primeiro diz respeito ao sentido da audição, mas que transita ao perceber com qualquer dos sentidos e, finalmente, perfazer um entendimento). Esse tocar o porvir sem apreendê-lo totalmente se mostra como perturbação/comoção (*bouleversement*) e, também, produz uma espécie de afasia discursiva: não se pode falar da música, Duras afirma como uma conclusão possível.

Há outros elementos mais incômodos de se compreender. Essa música, espécie de *linguagem por vir* – parafraseando a expressão de Blanchot (2005) –, que por enquanto provoca medo “assim como o futuro dá medo”, essa música está associada, conforme a percepção de Duras, à floresta. Ora, essa floresta também mete medo, como a música, só que, por uma espécie de paralelismo especular, as florestas ligam-se não ao porvir mas a um passado remoto: “todas as florestas, em princípio, datam da pré-história” (DURAS; PORTE, 1977, p. 27, tradução nossa).⁷ Teremos a oportunidade de conhecer mais elementos que compõem o imaginário desses lugares, mas de saída, a partir desse núcleo significativo que é a música, notamos que Duras desenha uma relação entre o lugar do presente e os lugares de outros tempos – inatuais, embora atualizados pela floresta e pela música – que provocam o sentimento do medo. O medo advém do tocar

um tempo outro que não o atual, de adentrar um lugar “assombrado” (*hanté*) – “[as florestas] são sem dúvida lugares assombrados, de uma certa maneira, não recuso essa palavra” (DURAS; PORTE, 1977, p. 27, tradução nossa).⁸

O advento do medo, no entanto, depende de um outro fator, também estruturado segundo um antes e um depois, que é a transformação do ser trazida com a puberdade. Neste caso, não é a floresta ou a música que mudaram, mas sim o ser que adentra a primeira ou que ouve a segunda. Antes da puberdade, ela não tinha medo ao entrar na floresta, assim como ela era capaz de ouvir a música sem se sentir perturbada quando era “jovem”, “ignorante” e “ingênuo”. Há, portanto, uma transformação que não podemos deixar de associar a um caráter de queda adâmica: após a puberdade, após o conhecimento, surge a consciência e com ela um medo, uma capacidade de perturbar-se com o desconhecido, com o inatural, com o lugar povoado pela alteridade temporal e espacial. Deixar de ser ignorante, neste caso, não é propriamente conhecer, mas sim ter a consciência dessa ignorância mesma, uma ignorância de si e do alheio, que gera o medo.

A obra de Duras ilustra esses dois momentos dessa floresta, antes e depois de a sua transformação. Em *Barragem contra o Pacífico* (DURAS, 2003), romance de inspiração autobiográfica, há a narrativa das incursões de crianças dentro da floresta na Indochina, uma floresta habitada por feras – como tigres e crocodilos –, mas que nem por isso faz com que sintam medo. No outro extremo, há a floresta de *Détruire dit-elle* (DURAS, 2008), essencialmente o lugar da violência, do medo e da supressão da cultura e da lei, onde os personagens Alissa e Stein vão viver o seu amor adúltero.

Para bem compreendermos a passagem escolhida para o início das análises aqui apresentadas, é preciso lembrar que Duras menciona a música após um longo trecho discorrendo sobre a floresta. É que a floresta surge a partir de uma reflexão sobre a casa – e o jardim (ou parque), que faz as vezes de intermediário entre elas. Avancemos, pois, para esses lugares.

⁷ Do original: toutes les forêts en principe datent de la préhistoire.

⁸ Do original: [les forêts,] c'est des lieux sans doute hantés, d'une certaine façon, je ne refuse pas le mot.

Casa, jardim, floresta

É a partir de uma pergunta de Porte sobre o cinema que Duras chega ao primeiro lugar que é objeto de um discurso nesse livro: a casa. A casa pode ser o ponto de partida para a elaboração de um filme como *Nathalie Granger* (DURAS, 2007b), e Duras afirma que, no cinema, procurou tematizar um modo de habitar a casa, o modo da mulher. A casa onde Marguerite Duras vive e onde acontece a entrevista, a sua casa de Ne-auphle-le-Château, uma comunidade próxima de Paris, é habitada por ela e, também, pelas mulheres de seus livros e filmes:

Todas as mulheres de meus livros habitaram esta casa, todas. Só as mulheres habitam os lugares, os homens não. Esta casa foi habitada por Lol V. Stein, por Anne-Marie Stretter, por Isabelle Granger, por Nathalie Granger,⁹ mas também por todo tipo de mulheres; às vezes, quando eu entro nela tenho o sentimento, assim... de uma fusão de mulheres. Ela também foi habitada por mim, completamente. Eu acho que é o lugar do mundo que eu mais habite (DURAS; PORTE, 1977, p. 12, tradução nossa).¹⁰

É interessante que Duras estabelece uma espécie de intensidade ou gradação no habitar, como se fosse possível habitar mais ou menos um lugar: "creio que seja o lugar do mundo que eu mais habitei". Habitar é, portanto, algo distinto do morar, diz respeito à qualidade da presença com que se ocupa o lugar da casa. Mais adiante, ela contrasta o habitar feminino com a relação que um *homem* tem com a casa. Diz ela:

Só uma mulher pode ficar à vontade [na casa], pode aderir-lhe completamente, sim, sem se entediar. Acho que eu nunca atravesso essa casa sem observá-la. E eu acho que esse olhar é um olhar feminino. *Um homem retorna lá casual à noite, come nela, dorme nela, se aquece nela*

etc. Uma mulher é outra coisa, há uma espécie de olhar extático, de olhar em si da mulher para a casa, seja para o seu espaço, seja para as coisas, que são evidentemente o continente de sua vida, sua razão de ser, prática, mesmo, para a maior parte delas, que o homem não pode partilhar (DURAS; PORTE, 1977, p. 20-21, grifo nosso, tradução nossa).¹¹

Novamente, opto por reproduzir uma citação mais longa, para preservar um pouco do contexto em que aparece o trecho sobre o qual dirigiremos nossa atenção. Diferentemente da habitação da casa, a adesão completa a ela, o homem estabelece com a casa uma relação de uso. Na mulher, em contraste, Duras reconhece essa espécie de "olhar extático" ou de "olhar em si", uma espécie de intransitividade na relação com a casa, que se traduz também em expressões imperativas como "o continente de sua vida" ou "sua razão de ser".

Para captar essa presença, Duras parte de um silêncio – um silêncio discursivo, mas que para se produzir deve tocar também o silêncio acústico puro e simples.

Todas as mulheres que eu vejo aqui [na casa] se calam de início; depois, não sei o que vai acontecer, mas elas começam por se calar, longamente. Elas estão incrustadas no cômodo, como que inseridas nas paredes, nas coisas do cômodo. Quando estou neste cômodo, tenho o sentimento de não incomodar em nada uma certa ordem, como se o próprio cômodo, enfim, o lugar, não percebesse que eu estou lá, que uma mulher está ali. Ela já tinha seu lugar ali. Sem dúvida eu falo do silêncio dos lugares (DURAS; PORTE, 1977, p. 20-21, tradução nossa).¹²

A descrição da adesão – que podemos dizer *mútua* – entre a mulher e a casa, e os cômodos da casa, esse silêncio da pessoa e do lugar que se acolhem mutuamente, diz de uma experiência vivida, portanto, do singular, mas também

⁹ Duras refere-se a personagens femininas centrais de obras como *O deslumbramento* (1986), *Le Vice-consul* (1980), *India Song* (1975), *Nathalie Granger* (2007b), entre outras, pois algumas personagens transitam por mais de uma obra.

¹⁰ Do original: Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n'y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter, par Isabelle Granger, par Nathalie Granger, mais aussi par toutes sortes de femmes; quelquefois quand j'y entre j'ai le sentiment, comme ça... d'un foisonnement de femmes. Elle a été habitée par moi, aussi, complètement. Je pense que c'est le lieu du monde que j'ai le plus habité.

¹¹ Do original: Seule une femme peut y être à l'aise [à la maison], peut y adhérer complètement, oui, sans s'y ennuyer. Je pense que je ne traverse jamais cette maison sans la regarder. Et je crois que ce regard-là, c'est un regard féminin. *Un homme y rentre le soir, il y mange, il y dort, il s'y chauffe*, etc. Une femme, c'est autre chose, il y a une sorte de regard extatique, de regard en soi de la femme sur la maison, et sur sa demeure, et sur les choses, qui sont évidemment le contenant de sa vie, sa raison d'être, pratiquement, même, pour la plupart d'entre elles, que l'homme ne peut pas partager.

¹² Do original: Toutes les femmes que je vois ici [dans la maison] se taisent d'abord; après, je ne sais pas ce qu'il en adviendra, mais elles commencent par se taire, longuement. Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les choses de la pièce. Quand je suis dans cette pièce-là, j'ai le sentiment de ne rien déranger à un certain ordre, comme si la pièce elle-même, enfin, le lieu, ne s'apercevait pas que je suis là, qu'une femme est là: elle y avait déjà sa place. Sans doute je parle du silence des lieux."

de uma tentativa de tocar o transcendente, de enxergar algo que seria próprio da mulher, isto é, de qualquer mulher. A casa seria um espaço feminino. Seria talvez mistificador se neste momento Duras estivesse a construir a proposição a respeito do feminino que se propusesse a tocar uma essência, uma categoria a-histórica. É no conjunto do texto, no entanto, que as peças vão se somando. E percebemos que a construção de uma certa mitologia da casa e da mulher, da casa como um espaço de mulheres, parte de uma análise histórico-pragmática, constatando o fato de que a casa no Ocidente (e não só nele) é, como regra, uma construção da mulher:

[...] é sempre isso, pois a casa é feita pelas mulheres. É exatamente como o proletário: o trabalho do proletário lhe pertence, a ele, proletário. Os instrumentos do trabalho do proletário são o proletário. Da mesma maneira, a casa pertence à mulher, a mulher é um proletário, como você sabe, milenar. E a casa lhe pertence da mesma maneira que ao proletário, os instrumentos de trabalho (DURAS; PORTE, 1977, p. 21, tradução nossa).¹³

A casa, portanto, pertence à mulher, adere à mulher, não por ser este um destino traçado pela natureza, mas porque é o resultado de um processo histórico, a partir de uma formulação de inspiração marxista: a mulher é como um proletário, ou melhor, ela é de fato um proletário, mas o *proletário da casa*; se os meios pertencem ao proletário, então a casa pertence à mulher. Em nenhum momento Duras parece interessar-se por tecer uma crítica em que, assim como o trabalho alienado pode ser a prisão do proletário, também essa adesão à casa, se alienada, pode ser lida como um aprisionamento da mulher. Sem deixar de enxergar a ligação com a casa como uma forma de relação de um proletariado, em nenhum momento ela descreve isso como uma prisão, ao contrário,

a mulher está ligada à casa e vive uma espécie de plenitude nesse lugar. É, pois, de um silêncio e adesão que emerge uma “*durée*”, um tempo durativo no qual as mulheres estão imersas e do qual o homem não participa – pois o seu tempo é aquele dos eventos e não o da *duração*:

Quando eu falo das outras mulheres, acho que essas outras mulheres me contêm também; é como se, elas e eu, nós fôssemos dotadas de porosidade. A duração na qual elas estão imersas é uma duração de antes da fala, de antes do homem. O homem, quando ele não pode nomear as coisas, ele está em perdição, está em sofrimento, está desorientado. O homem é doente de falar, as mulheres, não (DURAS; PORTE, 1977, p. 12, tradução nossa).¹⁴

Na citação acima ressurgem os elementos que nos permitirão retomar a discussão do ponto em que havíamos deixado, envolvendo o imaginário da música e da floresta. A “*duração*” feminina à qual ela se refere pertence a uma ordem de “antes da fala” (“*d’avant la parole*”), de antes do homem. O que isso significa? Em que a “fala”, ou a linguagem, corresponde ao homem? Essa *anterioridade*, de todo modo, remete à figura da floresta, tal como pudemos ver pouco acima. Em seguida, Duras introduz uma referência ao célebre historiador francês oitocentista, Jules Michelet, de seu livro sobre as bruxas, uma espécie de mito de origem da fala feminina:

Michelet diz que as bruxas surgiram assim. Durante a Idade Média, os homens iam à guerra ou à cruzada, e as mulheres no interior ficavam completamente sós, isoladas, durante meses e meses, em suas cabanas, e foi assim, a partir da solidão, de uma solidão inimaginável para nós hoje em dia, que elas começaram a falar às árvores, às plantas, aos animais selvagens, ou seja, a entrar... como dizer?... a inventar a inteligência com a natureza, reatá-la. Uma inteligência que devia remontar à pré-história, reatá-la. E as chamaram de bruxas, e as queimaram (DURAS; PORTE, 1977, p. 12-13, tradução nossa).¹⁵

¹³ Do original : [...] c'est toujours ça, puisque la maison est faite par les femmes. C'est exactement comme le prolétaire : le travail du prolétaire lui appartient, au prolétaire. Les instruments de travail du prolétaire sont le prolétaire. De la même façon, la maison appartient à la femme, la femme est un prolétariat, comme vous le savez, millénaire. Et la maison lui appartient de la même façon qu'au prolétaire les instruments de travail.

¹⁴ Do original: Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. La durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme. L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perdition, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes, non.

¹⁵ Do original: Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Age, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à comment dirais-je ? à inventer l'intelligence avec la nature, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées.

Assim como em seus filmes, essa história do surgimento de uma fala feminina também tem como ponto de partida o silêncio, que aqui tem a forma de uma "solidão inimaginável para nós hoje". Dessa solidão absoluta, as mulheres teriam inventado uma inteligência *com* a natureza, um compartilhamento de um *cogito* selvagem, por meio do qual elas começam a se comunicar com as árvores, as plantas e os animais, que estaria na origem de uma fala própria feminina. Este trecho é complementado, algumas páginas mais adiante, pelo seguinte:

Sim, você sabe, foi na floresta que nós, as mulheres, falamos pela primeira vez, que proferimos uma fala livre, uma fala inventada; tudo isso que eu lhe dizia de Michelet, que as mulheres começaram a falar aos animais, às plantas, é uma fala delas, que elas não tinham aprendido. É porque era uma fala livre que ela foi punida. É que, por causa dessa fala, a mulher desistia de seus deveres para com o homem, para com a casa, justamente. É a voz da liberdade, é normal que ela provoque medo (DURAS; PORTE, 1977, p. 27-28, tradução nossa).¹⁶

Duras enfatiza o fato de que essa fala feminina, essa fala livre, inventada, não aprendida dos homens, aconteceu *na floresta*. É certo que há uma casa (uma cabana), mas essa casa está inserida na floresta e não separada dela. Essa *anterioridade* em relação ao homem é a mesma da floresta: a mulher descobre uma intimidade com a floresta, esse lugar pré-histórico, pré-cultural, pré-discurso masculino que nomeia a tudo e que entra em sofrimento quando nomear não é possível. E é essa mesma fala que, assim como a floresta e a música, provoca medo. Trata-se, pois, de uma fala que adentra um campo desconhecido, que é também o território da liberdade, onde "é normal que ela provoque medo".

Temos então que, neste campo imaginário desenhado por Duras, a mulher, no momento

em que produz sua expressão mais autêntica, participa do campo semântico da floresta. Vimos também que o medo – que Duras identifica com um medo "de si mesma" – associado tanto à floresta quanto à música surge para ela no momento da puberdade, em que simbólica e pragmaticamente ela perde sua inocência, sua ingenuidade, a ignorância. Podemos desdobrar um pouco mais a figura da floresta, ela é "o proibido", como se lê no trecho a seguir:

A floresta se comunica com o parque. O parque é a prévia da floresta. O parque a anuncia. Há um parque em *Détruire* [dit-elle]. Há um parque em *India Song*, em *Nathalie Granger*. Em *Jaune le soleil*, há um parque negro onde há cães e judeus. A floresta é o proibido. Quer dizer, eu não sei exatamente o que é essa floresta de *Jaune le soleil*, que eu chamo de floresta do nomadismo, a floresta dos judeus, e não sei qual é a ligação entre essa floresta e a floresta de *Détruire*, da qual as pessoas têm medo. Da qual uma certa burguesia tem medo, da qual os homens têm medo e que eles massacram. Nós nos inserimos nela, na floresta, deslizamos para o seu interior. Os homens vão lá para caçar; para sancionar, vigiar (DURAS; PORTE, 1977, p. 15-16, tradução nossa).¹⁷

Há aqui a descrição da passagem entre a casa e a floresta, tendo o parque (ou o jardim) como intermediário. Entrar no parque é sair de casa, mas ainda não é a floresta, ainda que ela seja "anunciada" aí. A floresta, é o lugar da proibição, é o lugar do nômade, do judeu, daquilo que se desconhece e que dá medo. O medo, entretanto, aqui ganha sujeitos: uma certa burguesia, os homens, esses mesmo que, do medo que têm, "massacram" essa mesma floresta. Os homens entram na floresta para caçar, sancionar ou vigiar, outra vez uma visão utilitária, como aquela descrita para a casa. Novamente há aqui um contraste considerável com a condição feminina, que "desliza para o interior [da floresta]" e que ali encontrou sua fala autêntica, justamente porque

¹⁶ Do original: Oui, vous savez, c'est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressés une parole libre, une parole inventée ; tout ce que je vous disais de Michelet, que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est une parole à elles, qu'elles n'avaient pas apprise, celle-là. C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis de la maison, justement. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur.

¹⁷ Do original: La forêt communique avec le parc. Le parc est le prémice de la forêt. Le parc l'annonce. Il y a un parc dans *Détruire*. Il y a un parc dans *India Song*, dans *Nathalie Granger*. Dans *Jaune le soleil*, il y a un parc noir où il y a les chiens des juifs. La forêt, c'est l'interdit. C'est-à-dire, je ne sais pas exactement ce que c'est cette forêt de *Jaune le soleil*, que j'appelle la forêt du nomadisme, la forêt des juifs, je ne sais pas quel es le lien entre cette forêt-là et la forêt de *Détruire*, dont les gens ont peur. Dont une certaine bourgeoisie a peur, dont les hommes ont peur et qu'ils massacrent. Nous, on s'y insère, dans la forêt, on s'y faufile, voyez. Les hommes y vont pour la chasse ; pour sanctionner, surveiller.

as circunstâncias calaram o discurso masculino e foi possível encontrar uma inteligência que pertencia à mulher, logo não foi necessário aprender, ela apenas descobriu que sabia, o que no discurso durassiano equivale a inventar.

A loucura e a escrita

Como vimos, a música se mostra ao mesmo tempo reveladora e misteriosa, pois não proporciona um conhecimento, mas sim a consciência de uma falta. A música, neste sentido, é como o ato sexual, faz vibrar o vazio no interior do indivíduo, que nesse momento deixa de sê-lo, porque é penetrado pelo lugar que o envolve: pelos sons ou pelo falo. Essa "consciência" sem um "saber" (sem conteúdo) nos reenvia à memória do louco. "É isso, ele guarda a memória, sim. Ele é sem memória e ele guarda a memória. Ele é louco. Ele diz: 'Eu sou louco, eu sou louco'. Diz: 'Os outros são isso, ou isso, e eu, o que eu sou é louco, eu sou louco'"¹⁸ (DURAS; PORTE, 1977, p. 96, tradução nossa). É isso o que Michel Foucault (2001a, p.1637) aponta em Duras como uma "memória sem lembrança" ("*mémoire sans souvenir*"), o que faz pensar em uma das definições que o filósofo formulou para a loucura: "ausência de obra" ("*absence d'œuvre*") (FOUCAULT, 2001b, p. 191).

Duras se refere ao Louco de *La Femme du Gange* (DURAS, 1973). Em *Les Lieux de Marguerite*, o louco é descrito da seguinte maneira: "O Louco, a forma oca do Louco é atravessada pela memória de todos. A cabeça peneira atravessada pela memória do todo é aqui incorporada aos muros"¹⁹ (DURAS; PORTE, 1977, p. 96, tradução nossa). O louco é esse ser esburacado, perpassado pelo lugar, em relação ao qual ele não chega nunca a estabelecer uma distinção completa. E o lugar é também o lugar da memória, essa memória comum e ancestral, anterior a toda cultura:

É uma cabeça peneira, sim, esburacada. É isso, sim. Como ele não é nada, ele não oferece resistência a nada e a memória para mim é uma coisa espalhada em todos os lugares, eu percebo os lugares dessa maneira [...] (DURAS; PORTE, 1977, p. 96, tradução nossa).²⁰

Para Duras, não apenas o louco, mas provavelmente qualquer pessoa poderia ser permeável a essa memória espalhada pelos lugares. O acesso a essa escuta nos é interdita por "resistências culturais", justamente isso que o louco não tem. Tais resistências são como um preenchimento, uma espécie de tampão:

É muito raro que eu passe no meu jardim, no interior, ou aqui, na praia, sem que eu reviva certas coisas muito... enfim, incomensuravelmente distantes. [...] E eu digo a mim mesma que são os lugares que exalam essa memória... que se a gente não oferecesse resistência cultural ou social, veja, seríamos permeáveis (DURAS; PORTE, 1977, p. 96, tradução nossa).²¹

Não resta dúvida de que Duras, ponto após ponto, povoa o imaginário de uma série de figuras solidárias, que participam de um mesmo campo de significação, em que se encontram presentes a porosidade, a escuta, a eliminação das barreiras culturais identificadas na figura do homem (doente de falar, de nomear, que não pode suportar o silêncio) ou, como vimos, da burguesia. Também participa da construção desse campo o contato com o desconhecido, com o não saber, com o silêncio discursivo, coisas que fatalmente provocam o medo. A este medo, no entanto, é possível responder com o massacre e a fogueira ou, de modo radicalmente oposto, por meio de uma aceitação extática.

É nesse contexto que, a esse conjunto de figuras, vem somar-se a figura da escritora. Ao descrever o estado que ela própria, Duras, enquanto escritora, busca para tornar-se produtiva e criativa, ela diz o seguinte:

¹⁸ Do original: C'est ça, il garde la mémoire, oui. Il est sans mémoire et il garde la mémoire, oui. Il est fou. Il dit : 'Je suis fou', 'Moi, je suis fou', il dit : 'Les autres sont ça, ou ça, et moi, ce que je suis, c'est fou, je suis fou'.

¹⁹ Do original: Le Fou, la forme creuse du Fou est traversée par la mémoire de tous. La tête passoire traversée par la mémoire du tout est ici incorporée aux murs.

²⁰ Do original: C'est une tête passoire, oui, trouée. C'est ça, oui. Comme il n'est rien, qu'il n'offre aucune résistance à rien et que la mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux et que je perçois les lieux de cette façon-là [...].

²¹ Do original: C'est très rare que je me promène dans mon jardin, à la campagne, ou ici, sur la plage, sans que je revive certaines choses très, enfin, incommensurablement lointaines. [...] Et je me dis que ce sont les lieux qui la recèlent, cette mémoire... que si on n'offrait pas de résistance culturelle ou sociale, voyez, on y serait perméable.

É sem dúvida o estado que eu busco encontrar quando escrevo; um estado de escuta extremamente intensa, veja, mas do exterior. Quando as pessoas que escrevem dizem "quando se escreve, se está na concentração", eu diria: não, quando escrevo, tenho a sensação de estar na extrema desconcentração, não me possuo mais de jeito nenhum, sou eu mesma uma peneira, tenho a cabeça esburacada. Só posso explicar a mim mesma o que escrevo dessa maneira, porque há coisas que eu não reconheço, naquilo que escrevo. Então elas vêm de outra parte, não estou sozinha quando escrevo. Mas isso eu sei. A pretensão é acreditar que se está só diante de sua folha de papel quando tudo chega de todos os lados. Evidentemente, os tempos são diferentes, a coisa chega de mais ou menos longe, chega de você, chega de outro, não importa, chega do exterior (DURAS; PORTE, 1977, p. 98, tradução nossa).²²

Está claro o compartilhamento de uma série de características entre o louco e o escritor – ou mais bem *a escritora*, no feminino, a partir do testemunho dela mesma, Marguerite Duras. Ela busca um estado de escuta intensa, um estado em que ela esteja totalmente voltada para fora e que possa ser perpassada, atravessada, fazendo de sua mente uma peneira, uma forma toda esburacada, permeável, porosa, como a cabeça do louco. Há uma clara identificação com a imagem da bruxa que ela apresenta, como alguém que inventa/descobre uma escuta (e uma fala, um discurso) para as coisas tidas como inanimadas, para o lugar; alguém que, no interior da floresta, lugar da violência, da selvageria, do medo, do interdito, está à vontade, encontra sua expressão mais própria, justamente porque é ali que encontra o silêncio discursivo da cultura que tudo preenche previamente, com o objetivo expresso de sufocar o surgimento do novo.

Nessa poética da porosidade, Duras busca fazer de sua expressão escrita algo próximo da música: um discurso que toque o desconhecido, radicalmente despido de qualquer resistência cultural – tal como um gênero ou uma forma que se apresente antes mesmo da escrita do livro – e inventado ou descoberto a partir dessa abertura mesma, e

que, oxalá, contenha a anunciação de um tempo por vir em que sua inteligência plena seja possível. Mesmo que, no presente, esses livros provoquem medo e resistência. Escrever, para Duras, é tocar o não saber, aquilo que ela costumava chamar de "sombra interna". Ou isso, ou nada.

Loucura: fim do julgamento

Interessante constatar que essas formulações autorreflexivas, que remetem a todo o conjunto da obra durassiana, desde alguns de seus primeiros romances, escritos quase três décadas antes, surgem num momento em que Duras, imersa no cinema, encontra-se deslocada de sua escrita em sentido estrito. É ao sair do universo do romance, da experiência da escrita em sua acepção mais imediata para uma "mulher de letras", como se definiu certa vez Marguerite Duras, que ela encontra talvez a distância necessária para observar-se e, até, para discorrer sobre o escrever – relacionando o ato mesmo de sentar-se diante da página e preenchê-la de palavras com toda uma série de figuras que povoam o seu imaginário intradieético. Fica claro que, em larga medida, as mulheres, os loucos, a música, a casa e a floresta, com seus intermediários, são formas de figuração de si mesma em seus livros.

Certamente, trata-se de uma tópica caleidoscópica da escritora/mulher/louca como ser perpassado pela memória do mundo, uma memória que toca aquilo que é mais antigo do que o homem e, por isso mesmo, encontra em algum lugar a música. É a experiência de vibrar em um tempo muito aquém ou muito além da linguagem atual, da cultura legada por uma sociedade masculina, que tudo nomeia – e por isso de tudo se apropria. Um tempo pré/pós-histórico, o resgate de uma memória ancestral que coincide com a invenção de um falar próprio, pré/pós-humano, pois que também perfaz uma inteligência com os lugares, as coisas, as plantas e os animais.

²² Do original: C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent: quand on écrit, on est dans la concentration, moi je dirais: non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. Je ne peux m'expliquer ce que j'écris que comme ça, parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. Mais ça, je le sais. La prétention, c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille alors que tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment, les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur.

Reconhecemos, como nesse processo de inventariar os lugares como, a um só tempo, uma topografia e uma topologia durassianas, que se perfaz pela construção de uma imaginação material – transcendência na imanência – porosa entre a vida vivida e a criação literária, teatral e cinematográfica. Escrever (e filmar), para Marguerite Duras, é procurar, com as palavras, tocar essa linguagem por vir anunciada pela música, que talvez um dia seja possível ouvir/entender. Algo que pode ser reconhecido na maneira como Duras se refere à loucura – e ao amor:

O que é belo a ponto de chorar é o amor. E mais ainda talvez: a loucura, a única salvaguarda contra o falso e o verdadeiro, a mentira e a verdade, a estupidez e a inteligência: fim do julgamento (VIRCONDELET, 1972, p. 180).²³

Referências

AYER, Maurício. **Música meu amor**: orquestrações de literatura, teatro e cinema em Marguerite Duras. São Paulo: Outras Palavras, 2020.

AYER, Maurício. Marguerite Duras: o cinema como ato político. In: AYER, Maurício; KUNTZ; Maria Cristina Viana (org.). **Olhares sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, [livro digital], 2014, p. 7-15.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** – pour une littérature mineure. Paris: Minuit, (1975) 2004. (Critique).

DOUMET, Christian. La Musique, mon amour... In: BURGELIN, Cl.; DE GAULMYN P. (org.). **Lire Duras**: écriture, théâtre, cinéma. Lyon: PUL, 2001. p.79-90.

DURAS, Marguerite. **Détruire, dit-elle** – Film écrit et réalisé par Marguerite Duras. DVD. Paris: Benoît Jacob, 2008.

DURAS, Marguerite. **Césaire, Les Mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne) (Vancouver)** – Quatre films écrits et réalisés par Marguerite Duras. DVD. Paris: Benoît Jacob, 2007a.

DURAS, Marguerite. **Nathalie Granger** – Film écrit et réalisé par Marguerite Duras. DVD. Paris: Blaq out Collection, 2007b.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007c.

DURAS, Marguerite. **India Song** – Film écrit et réalisé par Marguerite Duras. DVD. Paris: Benoît Jacob, 2005.

DURAS, Marguerite. **Barragem contra o Pacífico**. Tradução de Eloisa Araújo. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. **Dix heures et demie du soir en été**. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. **La Musica deuxième**. Paris: Gallimard, 1985.

DURAS, Marguerite. **Savannah Bay**. Paris: Minuit, 1983.

DURAS, Marguerite. **Le Vice-consul**. Paris: Gallimard, Collection l'Imaginaire, 1980.

DURAS, Marguerite. **Le Camion** suivi de **Entretien avec Michelle Porte**. Paris: Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. **Nathalie Granger suivie de La Femme du Gange**. Paris: Gallimard, 1973.

DURAS, Marguerite. **O verão de 80**. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, [198-?].

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. **Les Lieux de Marguerite Duras**. Paris: Minuit, 1977.

FOUCAULT, Michel. A propos de Marguerite Duras (com H. Cixous). **Dits et écrits I**. Paris, Gallimard, 2001a. p.1630-49.

FOUCAULT, Michel. Première préface à *l'Histoire de la Folie*. **Dits et écrits I**. Paris: Gallimard, 2001b. p.187-194.

MASCOLO, Dionys. Naissance de la Tragédie. In: VÁRIOS AUTORES. **Marguerite Duras**. Paris: Albatros, 1975.

MOREIRA DE MELLO, Celina Maria. Escrever a dor da música. In: AYER, Maurício; KUNTZ; Maria Cristina Viana (org.). **Olhares sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, [livro digital], 2014, p. 64-71.

SPINOZA. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VIRCONDELET, Alain. **Marguerite Duras ou le temps de détruire**. Paris: Seghers, 1972.

²³ Esta citação foi retirada de uma entrevista concedida por Marguerite Duras a Alain Vircondelet, crítico e biógrafo da autora, publicada em 1972.

Maurício Ayer

Doutor em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP) em São Paulo, SP, Brasil, com especialização na Universidade de Paris 8. Professor de Literatura Francesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) em São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Maurício Ayer
R. do Lago, 717
Butantã, 05508080
São Paulo, SP, Brasil