Universidade Federal do Rio de Janeiro

# Um livro aberto é também a noite:
# o que passa pela imagem em Marguerite Duras

Marina Gorayeb Sereno

2023

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes – Faculdade de Letras

Comissão de Pós- Graduação e Pesquisa

# Um livro aberto é também a noite:
# o que passa pela imagem em Marguerite Duras

Marina Gorayeb Sereno

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientadora: Profa. Doutora Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro

Outubro de 2023

**Um livro aberto é também a noite: o que passa pela imagem em Marguerite Duras**

Marina Gorayeb Sereno
Orientadora: Professora Doutora Flavia Trocoli Xavier da Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

_____
Presidente, Profa. Doutora Flavia Trocoli Xavier da Silva

_____
Profa. Doutora Janaína Rocha de Paula – UFOP

_____
Prof. Doutor Paulo Fonseca Andrade – UFU

_____
Profa. Doutora Anna Carolina Lo Bianco – UFRJ

_____
Profa. Doutora Priscila Saemi Matsunaga – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

_____
Prof. Doutor Marlon Augusto Barbosa – UFF, Suplente

_____
Prof. Doutor Marcelo Jacques de Moraes – PPG Ciência da Literatura – UFRJ, Suplente

CIP - Catalogação na Publicação

S483l

Sereno, Marina Gorayeb
Um livro aberto é também a noite: o que passa pela imagem em Marguerite Duras / Marina Gorayeb Sereno. -- Rio de Janeiro, 2023.
118 f.

Orientadora: Flavia Trocoli.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. Marguerite Duras. 2. Psicanálise. 3. Noite. 4. Sonho. 5. Imagem. I. Trocoli, Flavia, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Resumo

Um livro aberto é também a noite: o que passa pela imagem em Marguerite Duras

Marina Gorayeb Sereno

Orientadora: Professora Doutora Flavia Trocoli Xavier da Silva

A noite atravessa a obra de Marguerite Duras e, a cada vez que se apresenta, produz os efeitos mais radicais na construção da narrativa: os contornos da cena se dispersam, a cena se estilhaça e se abre em outras cenas, ou os tempos se atravessam, desmontando a cronologia. Por vezes, fragmentos da história se destacam, mutilados do texto, formando imagens que tocam o real e que interpelam alguns sentidos da imagem conforme pensada no campo psicanalítico. Esta tese gostaria, portanto, de percorrer os tempos dessa noite, seus ruídos e silêncios, seus pontos de mistério, acompanhando a direção do projeto estético de Duras ao lado da leitura do sonho em Freud. Trataremos especificamente dos contornos das noções de cena e de imagem nesses dois campos, em seus pontos de encontro e divergência, provocados por uma questão: se, por vezes, tendemos a localizar, com a psicanálise, a imagem no campo do sentido – como aquilo que sustentaria a unidade (do eu) e que fixaria num sentido, planificando a forma – a literatura de Duras e a própria formação dos sonhos nos incitam a ler outra coisa. Nos lançaremos neste trabalho de bordejar a noite pelas aberturas oferecidas por alguns livros: a noite interminável em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, a noite que chega em *O amante* e outras figurações da noite – em *Barragem contra o Pacífico*, *O amante da China do Norte* e *A doença da morte*, além de textos que tratam da experiência durassiana da escrita, como *Escrever* e *A vida material*.

Palavras-chave: Marguerite Duras; noite; sonho; imagem; cena; psicanálise.

Resumé

La nuit traverse l'œuvre de Marguerite Duras et, à chaque fois qu'elle y apparaît, elle produit les effets les plus radicaux au sein de la construction du récit: les contours de la scène se dissipent, la scène se brise et s'ouvre à d'autres scènes, ou encore les temps se recoupent, en démantelant la chronologie. Parfois, des fragments de l'histoire se détachent, mutilés du texte, et forment ainsi des images qui touchent le réel et qui mettent en cause certains sens de l'image telle qu'elle est pensée dans le champ psychanalytique. La présente thèse voudrait donc parcourir les temps de cette nuit, ses bruits et ses silences, ses points de mystère, à la lumière du projet esthétique de Duras parallèlement à la lecture du rêve chez Freud. Nous aborderons plus particulièrement les contours des notions de scène et d'image dans ces deux champs, leurs points de contact et de divergence, à partir d'une question: si, avec la psychanalyse, nous sommes parfois invités à situer l'image dans le champ du sens – en tant que ce qui soutiendrait l'unité (du moi) et qui fixerait dans un sens, en projetant la forme – la littérature de Duras et la formation du rêve nous incitent en revanche à y lire autre chose. Nous nous consacrerons à ce travail de louvoiement de la nuit à travers les ouvertures que proposent certains livres: la nuit sans fin dans Le Ravissement de Lol V. Stein, la nuit qui tombe dans *L'Amant* et d'autres figures de la nuit – dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *La Maladie* de la mort, ainsi que des textes qui traitent de l'expérience durassienne de l'écriture, tels qu'*Écrire* et *La Vie matérielle*.

Mots-clés: Marguerite Duras; nuit; soigne; image; scéne; psychanalyse.

# Sumário

ABERTURA....4
Momento de começar.... 7
Tempos da noite.... 10
Bordejar a noite.... 16
A NOITE INFINITA ou EM VOLTA DE LOL, O BAILE....19
A cena do baile e a cena amorosa.... 19
Um furo na cena.... 21
A cena noturna.... 25
Formas da cena.... 27
Uma Outra cena.... 30
A outra noite.... 34
Indeterminações.... 37
A noite interminável.... 41
Fracasso da reconstituição, fracasso da definição.... 40
SONHEI QUE ERA NOITE ou EM VOLTA DO SONHO, A NOITE....44
O sonho é a cena da noite.... 44
O sonho *imageia*... .... 46
...um ponto de encontro com o real.... 48
Da perda, a forma.... 49
Da impotência ao impossível.... 50
Uma forma com o impossível.... 51
Ponto de umbigo.... 53
Risco que faz borda.... 54
Jogo de rever.... 56
A NOITE CHEGA ou EM VOLTA DA BALSA, O RIO....58
Um corpo que cai (da noite).... 58
O dia, a noite.... 60
Uma passagem.... 62
Gesto.... 64
A imagem escrita e a imagem fotográfica.... 66
Impossibilidade de representar.... 67
O tempo da imagem.... 69
Um livro, um filme.... 70
O que passa pela imagem.... 72

A lembrança-imagem e o estranho: formas para o equívoco ..... 76
Univocidade e desconhecimento ..... 79
Um rosto destruído ..... 80
A queda da imagem fotográfica ..... 81
Imagem com uso de letra ..... 82
A NOITE É ALI ou EM VOLTA DA NOITE, O MAR ..... 84
Um voo na noite ..... 84
Estado de aparição: a hora dos pássaros, das imagens ..... 85
Voar-roubar ..... 87
O fulgor da imagem ..... 89
A noite escolhida ..... 91
Quando o imaginário e o real se tocam ..... 92
Voz cega ..... 93
Figurar, portanto ..... 95
Isso queima ..... 95
Uma falha súbita ..... 97
A noite lançada ao mar ..... 99
O sonho de uma escrita ..... 102
Considerações sem fim ..... 103
Referências bibliográficas ..... 106

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo fomento a esta pesquisa, fundamental para sustentar os quatro anos – atravessados por uma pandemia – dedicados ao trabalho de escrita. Esta tese, como cada tese que pode se finalizar, relança um desejo compartilhado: de que a pesquisa acadêmica possa ser cada vez mais valorizada e de que possamos nos comprometer dignamente com a construção do ensino público de qualidade em que acreditamos.

A Flavia Trocoli, por me orientar na escuridão dessa noite, acendendo pontos de luz que me permitiram ler o meu próprio escrito. Agradeço, com carinho, pela transmissão desse compromisso incansável com o espanto da leitura e com a prática de escrever, na perda, algo desse encontro.

A Janaina de Paula e Paulo Fonseca Andrade, pela companhia tanto na construção dessa tese – foi um privilégio contar, na altura da banca de qualificação, com leituras tão precisas e tão generosas, que me abriram caminhos para olhar a noite com mais coragem – como no momento de sua finalização.
A Anna Carolina Lo Bianco, por toda a nossa construção anterior, que me trouxe até aqui, e por ter se animado para o reencontro: essa troca tão cuidadosa no rigor teórico sempre me traz alegria.
A Priscila Matsunaga, pelo acolhimento desde a minha chegada na Pós-graduação em Letras e por ter topado estar junto, uma vez mais, nessa conclusão.

A Renata Estrella, Tatiane França, Danielle Eckstein, Giselle Moreira, interlocutoras e amigas, pelas tantas trocas instigantes e por compartilharem a aposta na criação de espaços onde possamos nos espantar, juntas, com a obra de Marguerite Duras.
A Alejandra Vargas, Michelle Pastorini, Iara Pinheiro, amigas-leitoras que tanto admiro, cada uma por sua própria forma de tomar o texto, amigas com quem desejo construir conversas e escritas infinitas.

Aos meus pais, Ângela e Victor, pela vida, pela constância do amor e pela transmissão do ritmo. Também aos meus tios, Diva e Vicente, com saudades. E aos meus afilhados, Maria e Nuno, pelo que me ensinam.

A Mel, pela companhia nessa travessia do deserto da escrita, mas também pelo que pudemos cultivar. Pelo inesgotável desejo de vida que torna a própria vida tão mais bonita. Pela firmeza ao longo desses anos e sobretudo pela coragem. Cair com você foi uma sorte.

A Larissa, irmã, pela presença de cada dia, perto ou longe. Pela escuta incansável e sincera, tantas vezes única companhia possível nos dias de maior solidão.

A Julia, pelo mar: como todo o resto, esta escrita chega até ele. E às minhas parceiras na água, Renata e Carol. Por me ajudarem a transformar o medo em desejo de movimento, no ritmo nem sempre tão acolhedor das ondas.

A cada amigx que suportou a ausência e me fez lembrar, no momento preciso, que os laços resistem ainda mais que o vazio. Vocês sabem quem são.

A todas as minhas amigas de samba e a cada mulher sambista que nos abriu os caminhos.

*Aquela imagem na qual eu reconhecia o retrato do meu destino. E aquela dessa longa noite inerte, que me guardou durante quarenta anos em sua caverna. Eu via que eu não podia ainda descrever essa imagem.*

Hélène Cixous em *Ève s'évade: la Ruine et la Vie*, em tradução de Flavia Trocoli.

*Talvez o que eu quisesse dizer, é que uma vez, nos confins de suas relações, certa noite, o amor se fizera ver como um filete de luz na obscuridade.*

Marguerite Duras em *A vida material*.

*De facto, já é noite. Todas as palavras acenderam os seus archotes.*

Maria Gabriela Llansol em *Inquérito às quatro confidências*.

# ABERTURA

> Um livro.
> Um filme.
> A noite. (Duras, 1991, p. 13)

Assim, nas páginas iniciais de *O amante da China do Norte* (1991), um dos últimos livros de Marguerite Duras, são apresentadas essas que, a princípio, chamaremos de três palavras, guardando a incerteza sobre qual seria a categoria de cada uma delas. Um livro, um filme e a noite se encadeiam numa estranha série; não estão lado a lado, mas uma sobre a outra, como estariam três objetos sobrepostos ou os versos de um haicai. Que a noite venha ocupar o terceiro lugar neste inventário, é de causar certa confusão: qualquer sentido de gradação que a série poderia, a princípio, oferecer é interrompido e num apagamento do sentido, um desaparecimento.

Livro e filme podem ser tomados como as formas decisivas da obra desta mulher que, comprometida com a escrita desde muito cedo em sua vida, produziu um volume espantoso de escritos, entre livros, peças de teatro, roteiros de filmes. É de se questionar, portanto, o que concederia à noite o terceiro lugar nessa sequência, o lugar em que o sentido se apaga – se antes o leitor seguia a lógica de um campo comum das formas da obra, com seus contornos bem delimitados de objetos artísticos, a noite chega apagando os contornos, como coisa disforme, cujos limites não sabemos medir. "Na noite, tudo desapareceu." (Blanchot, 2011, p. 177), pois a medida parece já estar em queda na maneira como as palavras estão articuladas: *um* livro, *um* filme, indefinidos pelo artigo, parecem poder ser contados ou, no mínimo, especificados (certo livro, certo filme); *a* noite, sem complemento, estende-se como espaço incógnito, não uma noite entre outras, mas uma pura indistinção. "Um livro aberto é também a noite" (Duras, 1993, p. 27), será então por uma abertura que *um livro* e *a noite* se aproximam, e nós nos afastamos da forma? Ou é a noite que, nesta cena, ganha forma, materialidade, de obra? Talvez ainda pudéssemos articular essas três palavras desenhando um triângulo – ou um nó? – que sustentasse a operação de escrita durassiana.

Pergunto-me quais podem ser os efeitos de tal proximidade entre a noite e a escrita para a narrativa de Marguerite Duras, reconhecida tanto pelo projeto estético ao qual dedicou sua vida, quanto por aquela que seria a história dessa vida. Mais do que um ou outro registro, me interessa pensar de que maneira a escrita opera através da vida ao longo

dessa obra, e questionar em que termos pode-se falar em uma teoria durassiana da escrita. Na introdução do livro *A vida material* (1987), composto por textos curtos em torno de questões que atravessam a sua obra e a extrapolam, Duras adverte que o leitor não encontrará ali sua visão última sobre qualquer assunto: "nunca tive em mim a lápide do pensamento totalitário, quero dizer: definitivo" (p. 7), ela escreve, e eu proponho tomarmos essa advertência como fundamento para uma posição de leitura diante de sua escrita — um fundamento paradoxal que, em sua própria afirmação, estremece e nega a sua fixidez. A escrita, aqui, parece operar uma rasura no limite entre vida e obra, tornando impossível localizar se a vida determina a escrita ou se, ao contrário, é a escrita que modifica a vida e a forma de contar a história.

"A história da minha vida não existe", afirma a narradora de *O amante* (1984, p. 12). Marguerite Duras encena a inexistência da própria história no movimento de reescrevê-la, diferente a cada vez, deslocando as posições das personagens a cada giro narrativo que a escrita opera. Filha de pais franceses, nascida na Indochina (atual Vietnã, na época colônia francesa), a jovem Marguerite assiste à falência da família quando a mãe, viúva, investe todas as suas economias na compra de um terreno que, ao contrário do esperado, é invadido pelo mar a cada ano, o que impede que sua plantação de arroz vingue e gere retorno financeiro. Daquilo que poderia ser lido como a completa impotência, deste ponto de pura perda, pôde surgir uma escrita, o que não será tomado, aqui, como milagre ou superação, mas pensado nos termos de uma operação de escrita que desconhece a impotência, um trabalho *sobre* e *com* a palavra, na medida do impossível.

Arrisco dizer, aliás, que as ideias de impedimento e de impotência não participam da operação de escrita de Duras e, ao contrário do que se poderia supor, com isso não se visa um registro em que tudo se pode – o que resultaria, afinal, numa lógica da completa potência ou numa apologia do poder. O ponto de partida da escrita durassiana é a perda total: é justamente a partir do ponto em que tudo está perdido que uma escrita pode nascer; isso contesta a suposta equivalência entre a perda e a impotência. Pode-se escutar a própria Duras em *Escrever*: "Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve." (Duras, 1993 [1994, p. 47]).

É notável, nessa construção, a escolha pelo *e* da última frase, ali onde gostaríamos de dizer *mas* (não se pode, mas se escreve; apesar de minha impotência escrevo, supero esta impotência, etc). No lugar do *mas* que marcaria a oposição, vemos surgir um *e* que

retroativamente apaga a impotência ("não posso"), localizando a escrita não em *oposição* à impossibilidade da própria escrita, mas em uma espécie de concordância com ela – de coexistência, seria melhor dizer, pois se a escrita e o impossível são registros diferentes, eles existem sem coincidir, compartilham uma existência, mas em discordância[1]. É neste exato ponto que se escreve, o ponto em que o poder se esvazia, é esta a condição para que a escrita opere: o impossível não se torna possível, mas se radicaliza como impossível. De maneira extrema, não há posição de impotência, mas uma operação com o impossível, na medida em que são proposições contraditórias, excludentes, que sustentam a formulação. Uma obra, portanto, que carrega como condição a sua própria impossibilidade. Essa experiência do impossível, se quisermos ler com Maurice Blanchot, "é propriamente noturna" (2011, p. 177), e Duras torna isso evidente quando se propõe a pensar sua experiência de escrita:

> O escrito já está ali, na noite. Escrever estaria externo a si, numa confusão dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de escrever mais, entre saber e ignorar o que seja, partir do sentido pleno, ser engolfado e chegar ao não-sentido. [...] Eu, no meio, arranco, transporto a massa que estava ali. Dobro-a, é quase uma questão muscular. De destreza. É preciso ser mais rápido que essa parte de nós que não escreve. [2] (Duras, 1987, p. 27)

Escrever localiza-se fora, fora da própria escrita e fora de si, fora do *eu* e do si mesmo – fora, mas não *sem* o eu. Escrever, experiência noturna que desacomoda o poder de agência do eu para exigir uma outra ação, um passo em direção ao não sentido que chega, por fim a: nós. O "(eu) não posso" se torna, afinal, "parte de nós que não escreve". Escrever deixa de fora também a cronologia, pois o escrito está ali antes, mas escrevê-lo requer um esforço a mais, uma dobra no tempo, requer um ato entre o saber e a ignorância. Um passo à frente que transporte para um momento anterior, ser mais rápido que o tempo para que, só depois, o escrito que já está ali, na noite, se escreva.

"Posso dizê-lo de outra maneira, posso dizer: seria ler nossa própria escrita, esse primeiro estado de nosso escrito ainda indecifrável para os outros" (Duras, 1987, p. 27).

---

[1] Como é o caso do livro, do filme e da noite na obra de Marguerite Duras. Registros com leis distintas, mas que compartilham seus contornos.

[2] Ao leitor, desde já, peço que suporte a repetição insistente de alguns trechos do texto *O bloco negro*, de Marguerite Duras, ao longo da tese. Encontro, neste ponto que Duras fala sobre a relação entre a escrita e a noite, algo de muito fundamental – no sentido literal: fundamento, chão – para o pensamento que me proponho a construir aqui e que ressoa em muitos momentos diferentes dessa construção. As citações a esse escrito retornarão algumas incansáveis vezes, e espero poder trazer a força de novidade com que ele me atravessou em cada uma dessas vezes.

Escrever passará por uma leitura, mas à noite, o que se lê, disto que ali está escrito? Do todo claro do dia, a noite dá a ver apenas algumas partes, destaca recortes pontuais das formas, mostra pontos de luz; o resto fica encoberto pela escuridão, e só poderá ser lido com o corpo, com o toque das mãos ou num tropeço. Haverá, portanto, uma passagem do que se vê ao que se lê e, por conseguinte, da leitura à escrita, uma travessia noturna, um caminho que traçaremos para, quem sabe, desenhar um mapa de como se constrói uma narrativa a partir da matéria escrita da noite. Tal apagamento dos contornos, dos limites, que efeitos terão na construção de um romance?

**Momento de começar**

O primeiro tempo desta pesquisa, tempo da construção do projeto que a fundaria, se organizou a partir de um incômodo que me atravessava na maioria das vezes em que, entre colegas psicanalistas, se falava em imagem: quase sempre escutava essa noção ser lida a partir da teoria psicanalítica como uma forma totalizante, planificadora, bidimensional, e essa leitura me causava certo estranhamento, principalmente quando penso nas formas que a imagem assume no campo artístico. Talvez, veremos, em função da radicalidade da forma com que Lacan precisou discernir a psicanálise da psicologia do eu pós-freudiana, a imagem tenha ficado marcada, nesse campo, à noção da unidade egoica. Se, de acordo com essa interpretação disseminada entre nós, psicanalistas, a imagem seria encobridora e fechada num sentido unívoco, algumas imagens da arte – e mesmo imagens escritas da literatura – parecem apresentar um contraponto, uma vez que portam em si a própria equivocidade.

O estranhamento se radicalizava à medida em que eu avançava na leitura da obra de Marguerite Duras, pois ali me deparava com uma espécie de teoria da imagem que interrogava a suposição da imagem plana, propondo uma abertura pela imagem. "Em volta da balsa, o rio" (Duras, 1984, p. 21) – essa frase curta carrega em si a subversão do olhar[3]: ali onde gostaríamos de ver uma balsa sobre o rio, temos o inesperado encontro com um rio que dá contorno à balsa, essa imagem que faz um buraco na paisagem, a partir da qual se inaugura toda a memória em *O amante*. Numa obra permeada de imagens que

[3] E, ainda, uma indicação do método de pesquisa que assumo aqui: um constante movimento de fazer borda, de desenhar algumas linhas em torno do objeto em questão – a noite durassiana –, cujos limites estão dispersos. Não por acaso, a tese se organiza em quatro partes além dessa Abertura, quatro partes que repetem – de acordo com o movimento das obras trabalhadas em cada uma delas – essa insistência de movimentar-se em torno, em volta daquilo que não se pode apreender.

furam a cena, que cortam a narrativa, pareceria impossível pensar na imagem como aquilo que estanca a leitura.

Passei, então, a me perguntar: será que essa ideia realmente se sustenta pela teoria psicanalítica? Se buscarmos reconstruir como a noção de imagem se funda neste campo, de Freud a Lacan, será que encontraremos uma gênese para essa leitura? Esse princípio de questionamento me levou a mapear tanto a teoria da imagem que encontrei na obra durassiana, quanto a gênese da imagem na psicanálise, e foi inevitável, neste ponto, esbarrar na noção de cena que, em ambos os campos, atravessa a noção de imagem. Cena e imagem, em Marguerite Duras ou em Jacques Lacan, compartilham contornos e suas fronteiras se cruzam, estabelecendo, assim, uma relação muito íntima, que pretendo discutir ao longo da pesquisa. Foi ainda neste ponto que esbarrei com um detalhe que poderia ser índice de um equívoco, um possível ponto de perda na tradução da obra freudiana:

> [...] Freud fabrica um conceito que nomeia ligando duas palavras. Em primeiro lugar, a palavra 'lembrança'; ela contém a interrogação sobre o status dessas primeiras lembranças de infância muito frequentemente tomadas pela amnésia, com exceção, justamente dessa lembrança-tela cujo conteúdo é, aliás, dos mais comuns. Quanto ao segundo termo do conceito, o de tela, ele é rico de equivocação, pois a tela é tanto o que protege quanto aquilo sobre o que se projeta, o que impede de ver e o que permite ver, o que esconde e o que mostra. Um vocábulo que já seria por si só um oxímoro e cujo rastro se perde na tradução das obras completas de Freud, quando *Über Deckerinnerungen* é traduzido literalmente como "lembranças encobridoras" [...] (Sala, 2016, p. 66-67)

Num empuxo à univocidade da tradução, na noção muito disseminada de encobrimento, a ambiguidade que a expressão portava ficou apagada, restando apenas o sentido daquilo que impede de ver. Jeanne-Marie Sala destaca ainda o momento em que Freud usa outro termo, *Erinnerungsbild*, "literalmente a lembrança-imagem" (2016, p. 67), o que talvez nos permita pensar essa mesma ambiguidade em relação à imagem. Ao lado dessa elaboração, vejamos a proposta de Tania Rivera:

> Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever, e pode portanto ser perscrutada em uma tentativa de desvelamento. Com isso, ele acentua a distância entre vivência e representação. A imagem é obstáculo, véu sobre a trama, e podemos chamá-la, nessa vertente, de imagem-muro. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, in-visível, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, de imagem-furo" (Rivera, 2013, p. 52)

Encobrir e desvelar, portanto, são os dois verbos implicados na origem da elaboração da noção de imagem no campo psicanalítico. Para Freud, a lembrança encobridora produz uma imagem que é índice da cena traumática dita primária: ao mesmo tempo em que deforma a cena fundadora da fantasia, apagando-a, porta nessa forma disfarçada o fio para a verdade inconsciente, dá a ver, nos equívocos deste disfarce, a outra cena. Para Lacan, a imagem é produto da operação do espelho, instante em que a criança recebe o olhar que faz o contorno de seu corpo, o que produz a unidade do eu – talvez aí a tendência dos psicanalistas de lerem a imagem como aquilo que faz *um* e que não apresenta equívoco.

A partir dos desdobramentos dessas questões, a investigação voltou-se para a relação entre cena e imagem na obra de Duras e na psicanálise: a proposta seria mapear como se monta uma cena e como se apresenta uma imagem nesses dois espaços literários, assumindo que a literatura durassiana poderia lançar questões importantes para pensarmos a maneira como lemos a psicanálise. No entanto, a investigação foi atravessada por essa nova palavra – a noite – que fui convocada a ler. Insistente, ela se infiltrava por entre os textos, chegava: aparecia onde menos se esperava, apagava o cenário, mostrava as imagens apenas parcialmente.

Esta tese gostaria, portanto, de percorrer os tempos da noite, seus ruídos e silêncios, seus sentidos e mistérios, acompanhando a direção do projeto estético de Marguerite Duras; de mapear, neste espaço escuro que não oferece mapa, como se funda uma imagem, como se monta uma cena. A noite em questão atravessa toda a obra da autora e assume, ao longo dela, diferentes formas, figurações da noite – diferenças que pretendo localizar, aqui, em alguns livros.

Na psicanálise, o sonho é a borda da noite. Ali onde não há representação, no nível do inconsciente, o sonho desenha uma cena, forma imagens. Curiosamente, no caminho dessa investigação noturna, me dei conta de que em Duras raramente há sonho, de que só muito pontualmente se fala em sonho. Que literatura é essa em que não se sonha, apesar de um atravessamento tão radical da noite? Uma das poucas construções de imagens aparentemente oníricas que Duras faz, em *A população noturna*, trata-se, na verdade, de imagens do delírio da abstinência alcoólica, e não exatamente de um sonho: “eram imagens mais claras que o real, como que iluminadas de dentro” (Duras, 1987, p. 133):

> [...] lembro-me perfeitamente das visões de depois da cura. Elas começaram no Hospital Americano.
> [...] Exatamente dez mil tartarugas cercavam o telhado, arrumadas como livros. Com a chegada da noite elas voltavam a seu lugar sob as goteiras. Eram imagens mais claras que o real, como que iluminadas por dentro. Eram necessárias muitas horas para que as tartarugas se pusessem em condições de passar a noite, que deslizassem umas entre as outras. Eu ficava escandalizada com o fato de a natureza ser tão malfeita. Era tão longo, tão penoso para elas arrumarem-se que inúmeras entre elas passavam o dia todo no mesmo lugar [...]. (Duras, 1987, p. 133)

Se não há, nessa literatura, sonho para fazer borda, será uma noite sem cena e sem imagem? Precisaríamos questionar como o sonho, por sua vez, ganha imagem e cena, e para isso proponho pensarmos a partir da *construção* freudiana da cena primária em *História de uma neurose infantil* (1917), com o sonho do homem dos lobos. Em Duras, concentro-me em mostrar como a noite se apresenta de formas parecidas, mas com certas distinções em alguns livros – *O arrebatamento de Lol V Stein*, *O amante*, *A doença da morte*, *O Amante da China do Norte* – apoiadas em textos nos quais a autora dá testemunho de sua operação de escrita – *Escrever* e outros textos de *A vida material* –, que ajudarão a desenhar uma costura entre cenas.

**Tempos da noite**

Em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, livro de 1964, um narrador-amante procura, a partir de fragmentos de narrativas, reconstituir a história de Lola Valérie Stein – a quem desde cedo já faltava algo para estar ali –, impossível de apreender, segundo Jacques Hold – o amante. A história dessa ausência, que será trabalhada ao longo da primeira parte da tese, gravita em torno de uma cena da noite, a noite do baile do Cassino de T. Beach, da qual Lol participa a partir da própria ausência, no instante em que a presença de uma outra mulher, Anne-Marie Stretter, arrebata o noivo de Lol, Michael Richardson. Com os corpos soldados, os dois dançam uma dança que não cessa, nem mesmo depois da partida dos músicos da orquestra, "eles não tinham percebido que a orquestra não mais tocava" (Duras, 1964, p. 14). É possível ver Lol, acompanhada da amiga Tatiana Karl, no fundo do salão, de dentro da penumbra, raptada por essa cena, estática, ausente. Michael Richardson procura por "algum sinal de eternidade": "O sorriso de Lol V. Stein, então, era um deles, mas não o viu. Tinham-se contemplado em silêncio, longamente, não sabendo o que fazer, como sair da noite." (Duras, 1964, p. 14).

Essa noite, sem fim e sem saída, que apaga os contornos do sorriso de Lol, torna-se infinita, Lol sempre retornará para ela. "A esmagadora atualidade dessa mulher" (Duras, 1964, p. 9), isso que impede o narrador de apreendê-la em sua totalidade e de entregá-la ao leitor, deve-se ao fato de que Lol ocupa a mesma posição na cena do baile e nas outras cenas da narrativa, entre elas, portanto, "não há distância, não se pode dizer que uma é passada e outra é a presente." (Trocoli, 2015, p. 61).

"Em qualquer ponto que se encontre, Lol está como se fosse a primeira vez. Da distância invariável da lembrança não dispõe mais: está presente." (Duras, 1964, p. 31), Lol está presente, condenada a participar dessa cena enquanto terceira excluída, arrebatada pelo arrebatamento do casal, presente em sua mais radical ausência. Nessa função – que talvez pudéssemos localizar como um ponto vazio na cena e com a borda desse vazio borrada pela noite –, Lol participa daquilo que impede que a narrativa se organize em determinados termos formais, conforme veremos mais à frente. Enquanto Lol refaz em ato a noite do baile – noite sem contornos, infinita – o narrador, em seu esforço de reconstituir o relato, de dar contorno a esta noite, é atravessado por outros relatos diversos, a versão da família, a versão das pessoas da cidade, a versão de Tatiana Karl: versões cujos contornos se dissolvem pela própria construção narrativa, constantemente cortada por perguntas que marcam sua imprecisão. Ao estilo freudiano, o narrador durassiano enxerta uma certeza completa ali onde surge qualquer possibilidade de que possa ter ocorrido algo de tal ou qual natureza[4] – no sonho, Freud dirá, e aqui poderemos ler, com Jacques Hold: na noite, ou seja, ali onde se localiza a dúvida, onde o fato se perde, onde os relatos se confundem, no ponto em que é impossível reconstituir esta história, a certeza toma lugar para que a narrativa se sustente:

> Sem dúvida alguma, Lol percebeu aquela mudança. [...] Ele [Michael Richardson] se tornara diferente. Todos podiam percebê-lo. Perceber que não era mais aquele que imaginavam. Lol olhava-o, olhava-o mudar [...] (Duras, 1964, p. 11)

Entre perguntas que cortam a narrativa, abrindo lacunas de indefinição a partir deste anoitecer que apaga os contornos – e que produz a incontornável ausência de Lol – para que alguma cena se sustente, será preciso um ato de antecipação da certeza – o ato de leitura de Hold. A tentativa (fracassada) de reconstituição do narrador se propõe a

[4] "Insisto em que toda a escala de estimativas de certeza seja abandonada e que a mais ínfima possibilidade de que possa ter ocorrido no sonho algo de tal ou qual natureza seja tratada como uma certeza completa." (Freud, 2006a [1900], p. 594)

desenhar algum contorno de cena para essa dispersão noturna, essa "pura extravagância" de Lol[5].

Jacques Lacan, em "Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein", se inclui como o próprio arrebatado por esta escrita, no mesmo ponto em que afirma: "Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino" (Lacan, 2001 [1965], p. 200). Do arrebatamento de que Lacan dá testemunho, ressoa algo que se escuta com frequência entre os leitores de Duras, que narram, cada um a partir de seu encontro singular com a obra, o efeito de subversão que o texto produz: em vez de ler, ser lido por ele. Para propor uma investigação sobre determinado assunto é necessário certo afastamento do objeto, uma distância que permita olhá-lo, contrária à aproximação vertiginosa que o leitor de Duras experimenta. O perigo dessa proximidade é ficar impedido de relatar qualquer coisa sobre o acontecimento que é essa escrita. O trabalho com a escrita de Marguerite Duras ganha, então, um ritmo de aproximação e distanciamento, ritmo que responde à exigência da obra e à exigência da pesquisa, que coexistem sem coincidir.

Se em *O arrebatamento* esta que seria a cena fundamental, a cena primária que se tenta reconstituir, torna-se noite interminável naquilo que corta a cena apagando os seus contornos, em *O amante*, provavelmente o mais célebre livro de Duras, publicado em 1984, a noite é apresentada como espaço que se opõe ao dia, portanto, aparentemente com algum tipo de contorno, conforme veremos na terceira parte da tese. A noite, aqui, é a hora do medo, é também o instante decisivo que faz surgir o novo rosto da narradora, o rosto "devastado", sulcado na pele desde muito cedo, um "envelhecimento brutal", um trabalho do tempo que, ao invés de assustá-la, a convoca a ler, provocando "o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura":

> Disseram-me muitas vezes que foi o sol forte demais durante a infância. Não acreditei nisso. Disseram-me também que foi a reflexão em que a miséria mergulhava as crianças. Mas não, não foi isso. As crianças-velhas da fome endêmica, sim, mas nós não, nós não passávamos fome, éramos crianças brancas, sentíamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome [...]. Não, aconteceu alguma coisa quando eu tinha dezoito anos que fez surgir esse rosto. Devia ser à noite [...] (Duras, 1984, p. 11)

[5] Tanto o "fracasso da reconstituição" quanto a "pura extravagância" são formulações de Flavia Trocoli em "Flor de amor que morde o peito: *Lol V. Stein* e o efeito Duras" a partir de leituras de Paulo Fonseca Andrade do livro *O arrebatamento de Lol V. Stein*.

Não foi o sol forte e nem mesmo a miséria que fizeram surgir esse rosto. “Devia ser à noite”: é à noite que ele surge e é a partir da noite que se pode ler essas marcas. A noite situa a escrita do novo rosto, embora a cena que poderíamos localizar como fundamental neste romance se passe em pleno sol, na travessia de uma balsa por um rio. *O amante* (1984), que foi pensado primeiro como um livro em torno das fotografias de família de Duras (Estrella, 2021, p. 58), tornou-se posteriormente um romance, construção narrativa de uma história que não existe[6] e que coloca em jogo, apesar da supressão das fotografias do livro, um conjunto de imagens escritas e de referências a essas fotografias – depois da queda da imagem fotográfica, que imagem é essa que permanece no texto, que resiste?

Dessas imagens, aquela que poderia ter sido uma espécie de centro da narrativa jamais existiu enquanto fotografia, como afirma a narradora: “Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, outras circunstâncias. Mas não tiraram” (Duras, 1984, p. 13). Essa imagem, portanto, ficará omitida, e é a partir e em torno desse vazio que a narrativa se tecerá. A cena chega a ser apresentada no livro, mas, dos termos formais nos quais normalmente se apresenta uma cena, resta apenas o mínimo:

> Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio.
> Uma balsa desliza sobre o Mekong.
> A imagem permanece durante toda a travessia do rio.
> (Duras, 1984, p. 13)

O encontro entre a menina branca e o chinês rico, no tempo da travessia pelo rio Mekong, na Indochina francesa, é narrado de maneira fragmentária, as construções que poderiam dar contorno à cena – a temporalidade, o cenário, a aparência dos personagens, a perspectiva a partir da qual se narra – são constantemente rompidas. Dessa imagem que “permanece durante toda a travessia do rio”, sua “ambiguidade determinante”, o chapéu masculino que a menina usa, toma a cena, a descrição e a história do chapéu produzem uma considerável digressão na narrativa. Observemos, a seguir, o instante em que acontece este desvio:

[6] “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha” (Duras, 1984, p. 12).

> Não são os sapatos que compõem o que há de insólito, de inaudito, na aparência *da menina* naquele dia. O que há naquele dia é que a menina está usando um chapéu masculino de abas retas e lisas, um feltro macio cor de pau-rosa com uma larga fita preta.
> A ambiguidade determinante da imagem está nesse chapéu.
> Como ele chegou até *mim*, esqueci. Não imagino quem poderia ter me dado. Acho que foi minha mãe que comprou, a pedido meu. Única certeza, era um saldo de liquidação. Como explicar essa compra? Nessa época, nenhuma mulher, nenhuma moça usava chapéu masculino na colônia. (Duras, 1984, p. 15, grifos meus)

No corte feito pela ambiguidade determinante da imagem, uma passagem. Da descrição da cena, narrada a partir da posição de um observador externo – da mesma forma como opera o narrador onisciente do romance realista, aquele que tudo vê, referindo-se à personagem como a menina, portanto, na terceira pessoa do singular –, num giro da câmera, se assim pudermos dizer, a menina torna-se narradora, não mais a que tudo sabe, mas aquela que esquece, que não pode explicar, que tem seu olhar limitado. A narrativa segue por esta espécie de movimento de distanciamento e aproximação entre narrador e personagem, ao que a fórmula "Quinze anos e meio" parece responder, repetindo-se muitas vezes no começo de parágrafos posteriores, como uma marca temporal, um ponto de retorno que traz a narrativa fragmentária, dispersa, de volta ao seu eixo.

Concomitante a esse movimento constante, como que pendular, entre dentro e fora do eu, há outra marcação: o deslocamento entre a brutal claridade quente do dia e o escuro da noite parece acompanhar o movimento da própria narrativa, permitindo-nos, quem sabe, investigar as convergências e divergências entre esses registros. Diferente do que vimos antes, em *O deslumbramento*, onde só havia uma única noite, indefinida, infinita, aqui há a noite e há o dia: "Não me lembro bem dos dias. A claridade solar embaçava as cores, esmagando-as. Das noites eu me lembro. O azul ficava além do céu, ficava atrás de todas as densidades, recobria o fundo do mundo." (Duras, 1984, p. 59).

O primeiro encontro entre os amantes se dá durante o dia, sob essa claridade esmagadora, mas a noite parece tornar-se o espaço do amor por excelência, "todas as noites essa pequena depravada vai deixar que um chinês milionário sujo acaricie seu corpo" (Duras, 1984, p. 65), essa variação do tempo produz um ritmo na narrativa, uma alternância entre dia e noite.

Em *A doença da morte*, por outro lado, a cena amorosa é mínima, reduzida a uma cifra: um homem que não sabe amar paga uma mulher para que o ensine: "Você teria dito: Seria preciso vir toda noite durante muitos dias" (Duras, 1983, p. 43). Aqui encontramos uma série de noites que se misturam todas numa massa única e, também, uma forma muito específica de narrar. O narrador dirige-se à segunda pessoa do singular, o que produz um estranho efeito de interpelação ao leitor, que se perguntará: eu?

> Você deveria não conhecê-la, você deveria tê-la encontrado por toda parte ao mesmo tempo, num hotel, numa rua, num trem, num bar, num livro, num filme, em você mesmo, em você, em ti, ao léu do teu sexo ereto na noite clamando por um lugar onde se meter, onde se desvencilhar do choro que o enche. (Duras, 1983, p. 43)

Essa indefinição, aqui, diferente da aproximação entre narrador e personagem, provoca uma aproximação entre personagem e leitor, fazendo o livro ressoar às vezes como uma carta, um diálogo, um texto endereçado. O futuro do pretérito, tempo verbal usado em boa parte das frases do livro, indica o que "poderia ter acontecido posteriormente a uma ação do passado" – trata-se de um tempo que põe em jogo a mais radical incerteza e, portanto, lança o próprio leitor na indefinição de sua posição: nesta interpelação a partir da segunda pessoa, o leitor é lançado para dentro da noite do livro, é por ela engolido.

"Você diz: era ali, a noite negra, é ali." (Duras, 1983, p. 82). A noite negra, uma espécie de pura noite, que o homem localiza *ali*, "no vão das pernas escancaradas" (Duras, 1983, p. 82) da mulher, opera como um vórtex, um ponto da narrativa para onde tudo converge e que tudo toma, impedindo a distinção entre cada noite.

Neste mapeamento da noite, localizamos três tempos: 1) uma grande noite, a cena que se infinitiza em *O arrebatamento*; 2) a noite que chega e vai embora, que se opõe ao dia em *O amante*; 3) a noite negra, a pura noite em *A doença da morte*. Dos tempos da noite aos tempos da narrativa, poderíamos falar, primeiro, de uma tentativa de reconstituição da cronologia, de um momento de fragmentação da cronologia; e de um radical rompimento da cronologia, em que o próprio tempo verbal coloca a cronologia em xeque. Pretendemos, então, analisar o que a noite opera na construção narrativa de cada livro. Aqui, esbarramos no que parece ser um problema fundamental desta tese, uma pergunta que ainda permanece indecidida. A questão se esboça da seguinte maneira: a narrativa é o que cria contornos e torna possível ler a noite, antes ilegível, disforme? Ou

a noite esconde em sua escuridão os contornos, e escrever é extrair da bruma essas formas?

Se "um livro aberto é também a noite" (Duras, 1993, p. 27), como afirma Duras em *Escrever*, poderíamos rapidamente concluir que a noite como espaço, escuridão, se lê – "o dia é legível, a noite é ilegível. O escritor é aquele que pode ler a noite", ela escreverá em *Yann Andrea Steiner*. Por outro lado, "o escrito já está ali, na noite" (Duras, 1987, p. 27), como as marcas do rosto que podem ser lidas se fizeram à noite. Fazer essa leitura consiste, então, em dar contornos à noite, ou em encontrar os contornos dentro da noite? É mesmo a noite que se lê, ou a noite é a condição da leitura? Essas perguntas designam posições excludentes? Na série que destacamos no começo desta introdução – um livro, um filme, a noite –, a indefinição dos artigos de livro e filme talvez não seja, portanto, mera casualidade. A formulação da pergunta dependerá, talvez, do anoitecer de cada livro, de cada filme: é com este problema nas mãos que poderemos nos dirigir aos livros e filmes de Marguerite Duras.

**Bordejar a noite**

Escolhi desenhar, nessa tese, contornos que nos possibilitem ler, dentro da obra de Duras, primeiro, a forma como a noite opera na cena, depois, como a imagem participa da noite, de modo que possamos colocar em atrito com o pensamento durassiano essas mesmas noções nas formas como elas se apresentam no campo da teoria psicanalítica, teoria que acompanhará, aqui, o pensamento em torno dessa escrita.

Marguerite Duras se apresenta, para além dos romances – ou de textos que se aproximam de romances –, por escritos que pensam sobre a própria obra, escritos que transitam em torno da experiência da escrita, que pensam sobre seus próprios livros. Pesquisar Duras, então, acaba sempre por nos remeter a um pensamento da obra sobre a própria obra, algo que se aproxima de uma teorização. Veremos, então, em que medida será possível nomear este pensamento supostamente teórico, uma vez que ele se organiza não por conceitos, mas se apresenta por imagens.

A tese se organiza, assim, por uma espécie de nó entre a cena inesgotável, a imagem sem imagem e a letra. Na interseção entre esses elos, poderíamos localizar a noite aparentemente esvaziada de sonho, como questão em torno da qual o trabalho se movimenta. No primeiro elo, a cena inesgotável, a repetição do que foi perdido retorna não pela via da significação – apesar dos esforços do narrador –, não para que algo se

inscreva, mas como pura repetição, encontro com um real que não se extingue. No segundo elo, a imagem em estado de aparição desfaz os contornos do sentido, produzindo uma forma com o impossível de representar. No terceiro, a escrita apaga a memória e os livros se repetem sem se referir uns aos outros, as histórias se repetem sem que se constitua uma subordinação ou continuidade, "ainda que elementos de um livro sejam retomados em um outro" (Andrade, 2005, p. 210).

Se a crítica especializada organiza e classifica em séries esses livros que se atravessam – temos, por exemplo, o célebre Ciclo Indiano, que compreende livros desde *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1964) até *India Song* (1973) e trabalharemos aqui, lado a lado, *Barragem contra o Pacífico* (1950), *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1980) que juntos poderiam ser considerados uma espécie de tríade –, nossa posição será, aqui, de tomar esses desdobramentos na dimensão da diferença que se inscreve a cada repetição. Seria impossível ignorar a rede de desdobramentos que essa escrita produz, mas abordaremos esses retornos pela força daquilo que insiste e daquilo que, na insistência mesma, se desloca e se reescreve, subvertendo seu próprio sentido.

Essa escrita, sem fim, se repete, incessante, se escreve de novo, sobre si mesma, fora dos efeitos de sentido. A letra não faz série, mas faz um nó irredutível, assim como o umbigo do sonho, "um nó que corta" (Felman, 2017), faz livro e faz filme. Lembremos: "O escrito já está ali, na noite." (Duras, 1987, p. 27). Na interseção entre esses elos, as imagens são como as do sonho, furadas, os contornos da cena estão apagados e o desenho que aparece não representa nada, não poderá ser lido pela via da interpretação. Ao aproximar-se do texto, o leitor – aquele que deve ler como se estivesse disposto a escrevê-lo – partirá do sentido pleno, será engolfado até chegar ao não-sentido. Assim parece resistir a escrita da noite sem sonho, ainda e sempre por escrever e por ser lida.

O movimento de contornar, de fazer borda, será aqui adotado como método para aproximarmo-nos da noite durassiana, uma vez que entrar nessa noite significa, imediatamente, encontrar-se fora dela. Se escrever estaria externo a si – na noite –, ler esse escrito nos condena a caminhar pelo entorno dessa noite.

Pensemos, então, na estrutura da frase "Em volta da balsa, o rio"[7], como método para abordar esse objeto que escapa, esse espaço que se mostra exterior no instante em

[7] A frase em questão, além de ser tomada como método de nossa investigação, será trabalhada mais demoradamente e lida como imagem, na página 78.

que o adentramos. Tomar o rio como contorno, como o que está “em volta”, implica assumir margens variáveis, um bordejar em movimento constante, corrente, abordagem que se mostra mais digna do objeto em questão. Veremos que não será possível tomar a noite como objeto consistente, medir sua extensão, decifrar suas leis. Ao contrário, nessa aproximação poderemos, quando muito, observar alguma incidência da luz, distinguir algumas nuances do breu, esbarrar no que não está visível e sobretudo tatear, no escuro, como cegos, o seu entorno – conforme Hélène Cixous descreve a prática de Marguerite Duras, essa que subitamente “vê, embora aquilo tenha estado sempre lá” (Foucault, 2001, p. 364). Em última instância, veremos que ler Duras também passa por esse encontro muito brusco com aquilo que vemos de um só golpe, embora tenha estado sempre lá.

# A NOITE INFINITA

**ou**

# EM VOLTA DE LOL, O BAILE

> *Gosto de acreditar, como gosto dela, que se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra poderia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. [...]) essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você a uma volta da linguagem, desafia-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein.*
>
> *Marguerite Duras em O arrebatamento de Lol V. Stein.*

## A cena do baile e a cena amorosa

Talvez não houvesse, na história da literatura ocidental, forma mais óbvia para a noite do que uma noite de baile. Desde o romance clássico do "puritano século XVIII" (Fuks, 2021, p. 29), estamos habituados a participar, como espectadores, da noite do baile, dos contos de princesa ao romance moderno reservada como o lugar do encontro amoroso por excelência. Julián Fuks, investigando a história do romance em *Romance: História de uma ideia*, sustenta que a literatura, em certo ponto, dá um passo além da imitação da realidade – até então perseguida pelos romancistas – para ser ela própria produtora de uma realidade e de uma moralidade. (Vasconcelos *apud* Fuks, 2021, p. 29-30). Fuks expõe a construção do debate em torno do "conteúdo desejável ao romance, em torno de sua moralidade ou imoralidade." (Fuks, 2021, p. 29):

> As obras romanescas eles [os primeiros romancistas] julgavam frívolas, condenando o fato de acalentarem os tolos corações de jovenzinhas

> desinformadas, de alimentarem assim as fantasias disparatadas. Nos primeiros romances modernos, também jovenzinhos e fidalgos entregavam-se ao hábito ocioso: Quixote perdia o juízo lendo livros velhos, como faria a Bovary de Flaubert algum tempo mais tarde; o menino Sorel era recriminado com dureza por seu pai, pelas horas de dissipação em páginas imprestáveis. O novo romance que surgia, muitos passavam a defender, devia divertir, como os anteriores, mas também instruir, também transmitir os bons costumes, apregoar virtude, estimular o recato. (Fuks, 2021, p. 29)

A cena amorosa, neste ponto, atravessa o seu próprio reflexo e passa a moldar a moral do amor romântico, voltada principalmente para a produção de "um discurso sobre a feminilidade, a ser confundido então com a essência feminina." (Fuks, 2021, p. 30). Podemos inserir aí a lógica da cena do baile, lugar seguro para que o encontro amoroso aconteça, situação na qual uma donzela seria apresentada para a sociedade no momento apropriado para ser desposada e poderia, enfim, encontrar um amor verdadeiro, o homem adequado, etc.

Marguerite Duras – uma estrangeira asiática, filha de pais europeus, espécie de lugar dentro-fora da lógica ocidental –, anos depois, produzirá uma obra na qual "amor e escrita situam-se no mesmo plano, ou, diríamos, traçam um campo de indiscernibilidade que nos coloca em relação com o fora: de si (da escrita e do amor – o amor como outro da escrita, a escrita como outro do amor) e de nós próprios", conforme defende Paulo de Andrade (2005, p. 16). A cena do baile, tão marcada ao longo de sua obra, não será exatamente um lugar seguro, mas "o momento no qual o tempo se suspende e quando o desejo é mais violento"[8] (Adler, 2013, p. 138, tradução minha), e a cena amorosa – como veremos, muito diversa daquela que Fuks tratava acima – é fundamento da obra. A relação com o fora, que Andrade evidencia, nos levará a interrogar os contornos do próprio gênero. Será possível chamar romance aos escritos de Duras que leremos aqui?

*O deslumbramento de Lol V. Stein*, publicado pela primeira vez em 1964, nos apresenta uma cena de baile com certas particularidades, é por elas que começaremos a ler a noite neste primeiro capítulo. Ponto central da construção narrativa em *O deslumbramento...*, o baile do Cassino de T. Beach é composto por elementos similares aos de tantas outras cenas de baile: há jovens, há uma orquestra, há a dança dos casais; há, como se espera de um baile, um encontro e um arrebatamento. No entanto, é

[8] "*On n'en finirait pas de recenser les bals dans l'oeuvre de Duras. C'est le moment où le temps se suspend et où le désir se fait le plus violent*".

importante atentarmos para duas diferenças neste baile: um corte na forma clássica de narrar a cena e um corte que separa o encontro amoroso do arrebatamento, ou que coloca em questão a relação entre os dois.

A cena em questão, assim como a vida de Lola Valérie Stein, personagem principal do livro, não é narrada por um espectador do baile, um personagem que a teria presenciado, mas por alguém que está fora da cena, por aquele que não viveu aquela noite e tenta reconstituí-la segundo fragmentos de relatos de outros personagens, fazendo ecoar a voz de Lol. A posição de Jacques Hold expõe o próprio problema da palavra reconstituição: reconstituir é tentar dar consistência a uma cena que não pôde ser vivida, na qual não se pôde estar presente enquanto sujeito.

> Jamais soube algo da infância de Lol V. Stein que me impressionasse, nem mesmo por parte de Tatiana Karl, sua melhor amiga durante os anos de colégio.
> Às quintas-feiras, as duas dançavam no pátio vazio. Não queriam sair em fila com as outras, preferiam ficar no colégio. A elas, deixavam-nas à vontade, diz Tatiana, eram encantadoras, sabiam melhor do que as outras pedir esse favor, e eram atendidas. *Vamos dançar, Tatiana?* [...] Depois que as inspetoras tinham ido embora, sozinhas no grande pátio onde naquele dia, em meio às músicas, se ouvia o barulho das ruas, *vamos, Tatiana, venha, vamos dançar, Tatiana, venha.* É o que sei. (Duras, 1964, p. 7, grifos meus)

A voz de Lol V. Stein irrompe na narrativa que Jacques Hold monta a partir do relato de Tatiana Karl, opera um corte no que ele *sabe* dessa história. Jacques Hold, o narrador, é amante de Lol e é também amante de Tatiana Karl – o que ele sabe é o que recolhe da fala de Tatiana e das pessoas da cidade que escutaram a história, isto que ele sabe jamais o impressionou. A história que ele contará se forma a partir do atravessamento entre uma *versão irreal* (a de Tatiana) e uma *versão inventada* (por ele mesmo) "sobre a noite do Cassino de T. Beach" (Duras, 1964, p. 9), uma cena que está, em última instância, perdida – o que Hold narra é, portanto, uma terceira versão: entre a irreal e a inventada, aquela que não se sabe. O esforço do narrador-amante em reconstituir a cena perdida, consiste numa tentativa de transmitir para o leitor "a esmagadora atualidade dessa mulher" em sua vida (Duras, 1964, p. 9), essa mulher cuja presença é marcada por uma ausência.

**Um furo na cena**

É pela voz de Tatiana que o leitor tem notícia dessa ausência, "No colégio, diz ela, já faltava algo a Lol para estar – ela diz – presente." (Duras, 1964, p. 8). Importante

observar que, no texto original em francês, o termo usado é *là*, advérbio de lugar: "*Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit: là.*" (Duras, 1964, p. 3). *Être là*: desde muito cedo, Lol não estaria lá. Essa forma parece apontar menos para uma presença mental de Lol, e mais para um lugar fora dela, onde ela deveria ser/estar (*être*)[9], um topos exterior, no qual o verbo poderia ser conjugado, mas de onde Lol é "retirada"[10]. Essa observação do passado leva Tatiana a desconfiar do papel determinante da cena do baile no adoecimento de Lol, e é neste ponto que sua versão diverge da versão de Jacques Hold. O narrador contará a história dessa ausência a partir da noite do baile, história que se tecerá, portanto, em torno da cena perdida na noite. Enquanto isso, Lol, única a ter vivido aquela noite, não pode narrá-la, por não ter estado "lá" – veremos que ela segue vivendo essa noite em sua pura atualidade.

Para nos lançarmos neste mapeamento noturno em Duras, partindo do baile em *O arrebatamento*, estabeleceremos uma conversa com Freud, apostando que a psicanálise, no tempo de sua fundação, inaugura uma nova maneira de ler (e, por que não, de *ler a noite* – que será, por excelência, lugar da cena do sonho). Esta virada, podemos localizar no ponto em que "o exercício da psicanálise pressupõe", afirma Jean-Pierre Marcos (2000, p. 34), "uma renúncia voluntária a qualquer pretensão ou posição do saber", fato que "não deixa nunca de ter consequência para o ouvinte ou o leitor", conforme leremos em Duras.

Retomando por um breve instante este tempo de fundação da psicanálise e nos permitindo uma pequena digressão, é imprescindível lembrar que, contemporâneo ao ato freudiano, numa outra cena, temos Marcel Proust com seu *Em busca do tempo perdido* que, na contramão da tradição literária, se inicia pelo relato de um narrador adormecido, perdido entre as noites ao longo de sua vida:

> Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper. (Proust, 2006, [1913], p. 11)

---

[9] Agradeço imensamente a Paulo Fonseca Andrade, que me presenteou com essa e outras preciosas pontuações de tradução, em sua leitura atenta na banca de qualificação desta tese.

[10] "Lol, retirada, os vê [Michael Richardson e Anne-Marie Stretter] primeiro se afastarem juntos, longe dela. Esse afastamento, esse distanciamento espacial é para Lol o primeiro sinal eloquente de uma separação" (Marcos, 2000, p. 35).

Essa ruptura – que implica uma renúncia em relação ao saber – e os seus desdobramentos nos permitem localizar uma convergência entre o campo psicanalítico e a literatura moderna. Sabemos que tanto Proust quanto Freud se propuseram a ler a narrativa que se tece a partir deste lugar que, a rigor, não seria propício à narração: "Há na linguagem um inconsciente que Proust e Freud, entre outros, nos ensinaram a considerar com a seriedade que o fato merece", afirma Gérard Genette (2015, p. 116). Em "A experiência de Proust", Blanchot expõe com que surpresa o escritor experimenta o encontro com o tempo da narrativa, o que seria capaz de produzir um "tempo puro". No movimento[11] da escrita proustiana, Blanchot localiza aberturas na lógica temporal, nos momentos em que um acontecimento narrado no presente atualiza um acontecimento que não foi registrado no passado:

> O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo. Assim o passo que tropeça nas pedras mal niveladas do pátio dos Guermantes é de repente – nada é mais súbito – o mesmo passo que tropeçou nas lajes desiguais do Batistério de São Marcos: o mesmo passo, não *"um duplo, um eco de uma sensação passada... mas essa própria sensação"*. Incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. (Blanchot, 2013, p. 16)

Essa temporalidade do movimento de abertura e fechamento é, também, própria do inconsciente freudiano, e será retomada por Lacan como ponto de partida fundamental da psicanálise, em posição crítica à tradição pós-freudiana, cuja tendência foi a de centrar sobre o eu a sua prática:

> Vejam de onde ele [Freud] parte – de *A Etiologia das neuroses* – e o que é que ele acha no buraco, na fenda, na hiância característica da causa? Algo que é da ordem do *não-realizado*. [...] O inconsciente, primeiro, se manifesta para nós como algo que fica em espera na área, eu diria, algo de *não-nascido*. [...] A bem dizer, essa dimensão do inconsciente, que eu evoco, *estava esquecida*, como Freud havia previsto perfeitamente bem. O inconsciente se havia refechado sobre sua mensagem graças aos cuidados desses ativos ortopedeutas em que se tornaram os analistas da segunda e da terceira geração, que se dedicam, no que psicologizando a teoria psicanalítica, a suturar essa hiância. (Lacan, 2008 [1964], p. 30-31)

[11] Suas aberturas, seus desdobramentos, seu ritmo...

A sutura dessa hiância a que Lacan se refere é precisamente a postura psicologizante dos psicanalistas pós-freudianos de assumir que o analista só se dirige ao eu, o que reduziria a análise à construção de uma narrativa do eu. Uma das muitas formas de desmontar essa psicologização, será a aposta lacaniana em tomar o discurso em duas camadas: o enunciado e a enunciação – o que é dito pelo eu e o dizer inconsciente que *se passa* por esse dito –, localizando a discrepância entre essas camadas para afirmar que, de fato, só se tem acesso direto ao eu, mas numa análise é ao inconsciente que o analista pode se endereçar. Nesse sentido, a práxis psicanalítica se dará, em certa medida, pela construção de uma narrativa, embora essa construção seja atravessada e refeita no tempo mesmo da narrativa, na medida em que o tempo do inconsciente não obedece à cronologia.

Este tempo presente que atualiza o passado, conferindo a um acontecimento do passado um radical caráter de presente, essa experiência de viver novamente uma cena apagada, é para essa especificidade do tempo que deveremos nos atentar. Lembremos da formulação de Duras[12], que nos acompanhará do começo ao fim de nosso percurso: na confusão dos tempos da escrita, o movimento que está em questão, quase que material, ela nos diz, é um gesto de dobrar, trazer um de encontro ao outro – conforme escreve Blanchot, estes "dois agoras levados a se sobrepor, pela conjunção desses dois presentes que abolem o tempo" (2013, p. 17):

> É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse *espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos* (grifo meu). [...] experiência de uma estrutura original do tempo, a qual [...] se relaciona com a possibilidade de escrever, como se essa brecha o tivesse introduzido bruscamente no tempo próprio da narrativa [...] (Blanchot, 2013, p. 17-18)

Um dos pontos de encontro e atrito entre a experiência psicanalítica e a experiência literária[13] – e entre a teoria psicanalítica e a teoria da literatura – diz respeito, portanto, à forma como o tempo atravessa a narrativa. Teremos oportunidade, a seguir, de examinar esta operação, que está em questão tanto na cena do baile de Lol, como na

[12] "O escrito já está ali, na noite. Escrever estaria externo a si, numa confusão dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de escrever mais, entre saber e ignorar o que seja, partir do sentido pleno, ser engolfado e chegar ao não-sentido. [...] Eu, no meio, arranco, transporto a massa que estava ali. Dobro-a, é quase uma questão muscular. De destreza. É preciso ser mais rápido que essa parte de nós que não escreve" (Duras, 1987, p. 27).

[13] Ao longo da tese localizo outros pontos de atrito entre estes campos, o que permitirá cernir os seus limites com mais precisão.

cena do sonho do homem dos lobos. Em ambos os casos, a noite se infinitiza numa dobra do tempo, mas veremos quais são os efeitos dessa dobra em cada campo.

**A cena noturna**

Em "Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo" (2012), ensaio sobre o qual nos debruçaremos ao final deste capítulo, Shoshana Felman afirma que a psicanálise se origina de um sonho de Freud, mais precisamente do sonho em que ele precisa se haver com as queixas de Irma, sua paciente. De acordo com a autora, é desse sonho que ele extrai a "tese básica" de sua *Traumdeutung*[14] (1900) – que o sonho representa a realização de um desejo inconsciente – bem como a metodologia de trabalho sobre este material, "a interpretação pragmática do sonho – através da cadeia associativa que evoca". (Felman, 2012, p. 25)

Nesta investigação me interesso pelo sonho na medida em que ele é uma formação do inconsciente – localiza-se num lugar fora do pensamento consciente (aquele que se suporia mais adequado à narração) – e é efeito da noite, uma cena noturna, se assim quisermos. Nos interrogaremos: por que a produção literária de Marguerite Duras, radicalmente atravessada pela noite, parece tão escassa de sonho? É por esta brecha no atrito entre duas maneiras de narrar – uma noite que sustenta o sonho e uma noite sem sonho – que seremos convidados a adentrar a noite.

Em *História de uma neurose infantil* (2006c [1918]), o narrador-cientista, Sigmund Freud, procura também reconstituir uma cena, aquela cena que estaria na origem da neurose do "homem dos lobos", como ele nomeia o paciente Sergei Pankejeff na escrita do caso, nome extraído de um sonho que causa angústia a Sergei quando criança – a imagem de um grupo de lobos brancos sentados na nogueira que ficava diante de sua janela. Tomando a interpretação do sonho como principal via de acesso ao inconsciente, é a partir das imagens deste sonho que Freud construirá os contornos da "cena primária"[15], segundo ele, cena que está na origem do adoecimento de Sergei que, ao iniciar o tratamento psicanalítico, encontrava-se "totalmente incapacitado para a vida e dependente dos outros" (Freud, 2006c [1918], p. 14):

[14] Interpretação dos sonhos.

[15] Adoto, aqui, a expressão "cena primária" para o original *Urszene*, conforme a tradução de 2010 de Paulo César Lima de Souza, editada pela Companhia das Letras. O tradutor aponta para a distinção do substantivo *Urzeit*, traduzido como "primordial", "qualificando *Zeit*, "tempo, período". Notaremos, mais à frente, que no texto "A cena real construída no Homem dos Lobos", de Anna Carolina Lo Bianco, a tradução adotada para *Urszene* é "cena primordial", tradução que mantive nas citações.

> Trata-se de um jovem que adoeceu seriamente aos dezoito anos, após uma infecção gonorreica [...]. Os dez anos de sua juventude anteriores ao adoecimento ele os tinha passado de maneira relativamente normal, e havia concluído seus estudos secundários sem maior transtorno. Mas a sua infância havia sido dominada por um grave distúrbio neurótico que teve início logo antes de seu quarto aniversário, como uma histeria de angústia, transformou-se em neurose obsessiva de conteúdo religioso e prolongou-se, com suas ramificações, até os dez anos de idade.
> Apenas essa neurose infantil será objeto de minha comunicação. (Freud, 2006c [1918], p. 14-15)

Chega a ser curioso como o narrador freudiano e Jacques Hold, o narrador durassiano, não parecem distantes quando colocamos os textos lado a lado. Ambos propõem trabalhos minuciosos sobre uma cena específica e apresentam, no começo de suas exposições, o limite de suas construções – se ao primeiro interessa reconstituir a pré-história da neurose do homem dos lobos, o segundo, ao contrário, tem seus motivos para não tratar do tempo anterior à adolescência de Lol:

> [...] *resolvi não publicar* a história completa de sua enfermidade, seu tratamento e restabelecimento, *porque* essa tarefa me pareceu tecnicamente irrealizável e socialmente inadmissível. Com isso descarta-se também a possibilidade de mostrar o nexo entre a sua enfermidade infantil e aquela posterior e definitiva. Desta posso apenas dizer que levou o doente a passar longo tempo em sanatórios alemães [...]. *Portanto, minha descrição será* de uma neurose infantil que não foi analisada enquanto existiu, mas apenas quinze anos depois de seu fim. (Freud, 2006c [1918], p. 15, grifos meus)

> Os dezenove anos que precederam essa noite, *não quero conhecê-los* melhor do que digo, ou apenas um pouco e só em sua cronologia, mesmo que encerrem um minuto mágico ao qual devo o fato de ter conhecido Lol V. Stein. *Não quero porque* a presença de sua adolescência nesta história correria o risco de atenuar um pouco, aos olhos do leitor, a esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida. *Portanto vou procurá-la*, junto-me a ela onde penso dever fazê-lo, no momento em que ela parece começar a movimentar-se para vir ao meu encontro, no momento exato em que duas mulheres, chegadas por último, transpõem a porta do salão do Cassino Municipal de T. Beach. (Duras, 1964, p. 9, grifos meus)

Nesses pequenos recortes encontramos construções curiosamente semelhantes, em termos formais: ambos começam circunscrevendo o tempo da história sobre o qual se debruçarão e o seu limite; expõem o motivo pelo qual foi preciso submeter-se a este limite; concluem apresentando, como consequência, os contornos da cena que buscam reconstruir. Se Hold esforça-se por reconstituir, a partir da atualidade dessa mulher em

sua vida, a cena amorosa invertida – uma vez que Lol participa dela em sua negatividade – da noite do baile, Freud parte da cena noturna do sonho para chegar àquela que ele define como "uma cena de amor" (2006c [1918], p.49), como veremos mais à frente.

O esforço, aqui, não será de reconstituir, como fazem os narradores, mas de, a partir destas narrativas, mapear a função da noite na construção da cena como ela se apresenta. O que a noite faz com a cena? Que consequências tem, para a construção da cena, a maneira como a noite atravessa a narrativa?

Para tanto, antes de nos aproximarmos propriamente do texto do livro ou das sombras da noite, será preciso nos voltarmos para a noção de cena. Começar deste ponto pareceu incontornável, por tratar-se de uma noção que se expande por muitos campos, perdendo os seus contornos: faz-se necessário, então, traçar algum caminho para esta palavra, numa tentativa de precisar o que queremos chamar de cena.

**Formas da cena**

Comecemos pelo dicionário, que "está lá para certificar o uso normal da língua, o uso aceito, em uma condição dada da língua" (Miller, 1999, p. 2), e sigamos com a investigação de como a palavra se desdobra nos campos da arte e da psicanálise, para depois localizar como se forma a cena em *O arrebatamento de Lol V. Stein* (1964). No dicionário, encontramos as seguintes definições para o termo: 1. localização de uma ação 2. subdivisão de uma peça teatral 3. célula de ação filmada num mesmo local 4. escândalo. (Houaiss, 2001, p. 86). É interessante recorrer ao dicionário porque há sempre alguma definição que parece escapar ao sentido da sequência de significados – nesse caso, a palavra escândalo aparece quase que de forma chistosa, inclui alguma graça, porque nos exige recalcular o sentido que se construía na direção das formas artísticas (teatro, cinema) para lembrarmos do sentido da expressão "fazer uma cena", justamente o sentido que será explorado por Roland Barthes no verbete "Cena", em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), conforme veremos.

Façamos um esforço, portanto, de devolver a essa palavra sua parcela grega – e de guardarmos como questão o seu sentido, para que este possa ser construído ao longo de nossa pesquisa. Derivada "do grego *skene*, originariamente 'tenda'" (Cunha, 2021, p. 141), a noção de cena não conta com limites tão rígidos: será lida de diferentes maneiras nos diversos campos em que ganha forma, o que produz uma espécie de curto-circuito no significado. De saída, a origem da palavra referia-se ao espaço físico do palco no teatro grego, especificamente ao lugar onde acontecia a representação teatral, mas desdobra-se,

posteriormente, em conceitos mais complexos. No roteiro e na montagem de cinema, a cena confunde-se com o plano ou a sequência, que têm no espaço e no tempo os seus contornos: trata-se de "uma situação que ocorre num espaço e num tempo determinados" (Martinelli, 2006, p. 90), uma cena acaba, portanto, quando se passa a outro espaço, ou num mesmo espaço podem ocorrer cenas diferentes quando há passagem de tempo. Saraiva e Cannito (2009, p. 169) usam a seguinte imagem: "se um roteiro fosse uma construção, as cenas seriam os tijolos", preencheriam uma estrutura maior, a escaleta, que teria a função da estrutura de sustentação da construção.

No próprio teatro a noção de cena se desloca e ganha outras camadas, como podemos notar na descrição de Adolphe Appia, arquiteto e cenógrafo suíço reconhecido pela revolução que produziu no teatro ocidental no século XX:

> A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só *o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação* e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; *os objectos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis*. [...] Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição. (Appia, 2005, grifos meus)

Na definição de Appia, duas formulações parecem concernir à nossa investigação sobre a relação entre a noite e a cena, duas formulações que, por acaso – ou não –, guardam uma espera. "O espaço da cena *espera* sempre uma nova ordenação", ou seja, a cena pressupõe alguma espécie de ordem, de arranjo dos objetos que lá se colocam e esse arranjo está sempre em vias de se refazer; "os objetos que lá se colocam *esperam* uma luz que os torne visíveis", estão no escuro, o que os impede de serem vistos: o que está na sombra de uma cena, portanto, tende a tornar-se visível? Na leitura de Appia, o movimento está colocado em cena no mesmo nível dos objetos (imóveis), com a diferença de ser, por definição, o elemento de ligação entre eles – a luz também incidirá sobre o movimento, como um dos objetos da cena, mas ele não se reduz ao visível, o movimento pode estar na música e no texto (Appia, 2005).

A respeito do que Appia nomeia, no teatro, ordenação, podemos arriscar traçar um paralelo com o que Barthes escreve sobre a cena na literatura: "[...] *um de cada vez*, diz a cena, o que quer dizer: *nunca você sem eu*, e vice-versa." (Barthes, 2003, p. 51). Fazer

uma cena – amorosa, em Barthes – requer um par de amantes implicados nela por uma diferença, o que leva a um impossível:

> A cena nasce de uma diferença: [...] Para que esse desequilíbrio se ponha em marcha (como um motor), para que a cena alcance a velocidade certa, faz-se necessário um engodo, que cada um dos dois adversários esforça-se para atrair para seu campo; esse engodo é normalmente um fato (que um afirma e o outro nega) ou uma decisão (que um impõe e o outro recusa [...]). O acordo é logicamente impossível [...] (Barthes, 2003, p. 53)

O movimento da cena sustenta-se por estes dois que "discutem segundo uma troca regrada de réplicas e com vistas a ter a última palavra" (Barthes, 2003, p. 51), o propósito da cena não será chegar ao ponto mais razoável ou à verdade da questão colocada, pois este movimento se alimenta puramente da diferença, da manutenção do impossível que produz uma réplica seguida da outra. Barthes identifica, nesse movimento, a ausência de qualquer fim, e afirma que a réplica, na cena, conta apenas com sua origem, que é "sempre imediata: na cena, colo àquilo que acaba de ser dito" (Barthes, 2003, p. 54). Esta origem imediata da réplica é o que o permite colocar a estrutura da cena ao lado da estrutura da frase: "A cena é como a Frase: estruturalmente, nada a obriga a parar; nenhum imperativo interno a esgota" (Barthes, 2003, p. 54), veremos, mais à frente, em que consiste esta natureza inesgotável, junto à cena do baile em *O arrebatamento* e à cena primária em *O homem dos lobos*.

Recolhemos, até aqui, que a cena pressupõe um contorno espacial e um arranjo; esse arranjo se configura em função do que aparece ou desaparece, do movimento e de um olhar (um espectador, um terceiro que assiste à cena). Podemos falar, ainda, em uma temporalidade específica: embora no cinema e no teatro o tempo seja uma importante marcação para a cena – por exemplo, num mesmo lugar podem se passar cenas diferentes, uma de dia, outra à noite, uma no passado, outra no presente –, a cena na literatura nos convoca a ler o que é inesgotável e que se localiza, portanto, fora do tempo cronológico.

Num pequeno texto em posfácio ao livro *A doença da morte* (1983), Marguerite Duras discute uma possível representação teatral do escrito, faz algumas indicações do que seria essencial nessa passagem e marca uma diferença entre a leitura da cena e a sua encenação:

> A atuação aqui seria substituída pela leitura. Sempre acho que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória do

> texto, nada, nenhuma atuação. (...) O texto se anularia se fosse dito teatralmente. (Duras, 1983, p. 91)

A falta de memória do texto, a radical atualidade do texto escrito, em Duras, se perderia na encenação – que requer a memorização do texto e a sua dramatização. Os dois atores de *A doença da morte* deveriam, de acordo com ela, "falar como se estivessem dispostos a escrever o texto" (1983, p. 92), trata-se de uma leitura que implica a escrita também em sua atualidade, trata-se da encenação de um texto a ser escrito. Esta qualidade da cena será desdobrada em muitos dos filmes dirigidos por Marguerite Duras: os atores aparentam não poder se servir do recurso da dramatização, seus corpos quase fazem função de instrumentos de transposição, da mão que escreve à voz, sem interpretação, sem excessos para além da crueza do texto escrito, aquele que não permite acessar a entonação da enunciação. Uma cena, portanto, que resiste à representação? Marguerite Duras, de certa forma, devolve à cena uma questão sobre a sua interpretação, provocando um atrito entre a cena encenada e a cena escrita (lida). Para tratar da interpretação e daquilo que a ela resiste, recorreremos a Outra cena, a da psicanálise.

**Uma Outra cena**

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud formaliza, fundamenta e apresenta a proposta da psicanálise – a hipótese do inconsciente é introduzida a partir das primeiras elaborações teóricas em torno da ciência dos sonhos. No ponto inicial dessa construção e, também, ao final de sua produção teórica, no texto *Esboço de psicanálise* (1938), Freud denominará o inconsciente como uma Outra cena, *eine anderer Schauplatz* (Mello, 2019), ou seja, uma cena diversa à da realidade, diferente daquela à qual se tem acesso na vida em vigília. Mais tarde, Lacan localizará nesse termo "uma forma constitutiva do que é, digamos, nossa razão" (Lacan, 1962, p. 42) – a razão da psicanálise se constitui, portanto, nesta Outra cena. O que isso implica?

Para tentar responder a essa pergunta, pensemos a partir da construção que Freud faz neste texto mais tardio, *Esboço de Psicanálise*, momento no qual ele sistematiza em capítulos relativamente curtos o que recolheu de suas elaborações teóricas ao longo da vida. No capítulo V, "A interpretação de sonho como ilustração", ele afirma:

> Os sonhos, como todos sabem, podem ser confusos, ininteligíveis ou positivamente absurdos, o que dizem poder contradizer tudo o que sabemos da realidade, e comportamo-nos neles como pessoas insanas, visto que, enquanto estamos sonhando, atribuímos realidade objetiva ao conteúdo do sonho. (Freud, 1996 [1938], p. 179)

Essas condições que localizam a cena do sonho fora da normalidade explicam a decisão de Freud de investigá-lo, já que uma investigação de "estados estáveis, normais", em que o aparelho psíquico trabalhasse sem conflitos, não seria proveitosa, ensinaria pouco sobre seu funcionamento. Freud já havia apontado mais cedo, na parte (E)[16] do capítulo I d'*A interpretação...*, que "os sonhos alucinam – que substituem os pensamentos por alucinações" (Freud, 2006a [1900], p. 86), num fenômeno similar ao das alucinações de estados patológicos, e por este motivo afirma, depois, que a investigação dos sonhos – que consistem em "ocorrências comuns na vida de uma pessoa normal" (Freud, 1996 [1938], p. 179) –, ao mesmo tempo permitiria ampliar a elaboração sobre o funcionamento do psiquismo em casos de adoecimento e evitar "a acusação costumeira de basearmos nossas construções da vida mental normal em achados patológicos" (Freud, 1996 [1938], p. 179).

Freud trata, na parte d'*A interpretação...* citada acima, da literatura científica que, até então, se debruçava sobre os sonhos, e confere atenção especial às elaborações de Gustav Theodor Fechner. É ele quem faz uma distinção precisa entre as qualidades da vida onírica e as da vida de vigília, Freud cita diretamente o livro *Elementos de psicofísica* (1860), no qual o autor formula que "a cena de ação dos sonhos é diferente da cena da vida de representações de vigília" (Fechner *apud* Freud, 2006a [1900], p. 84). Essa diferença de localização soa enigmática para Freud e mais à frente, na Parte B (Regressão) do capítulo VII, é partindo desse enigma que ele constrói seu modelo de funcionamento do aparelho psíquico. Freud tomará o "lugar" a que Fechner se refere não como lugar anatômico, mas como localização psíquica:

> O que nos é apresentado com essas palavras é a ideia de um lugar psíquico. Desprezarei por completo o fato de que o aparelho anímico em que estamos aqui interessados é-nos também conhecido sob a forma de uma preparação anatômica, e evitarei cuidadosamente a tentação de determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica. Permanecerei no campo psicológico e proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo. (Freud, 2006a, [1900], p. 567)

Apoiado na formulação de Fechner, Freud insiste e aposta num campo diverso ao da neurologia para sustentar sua teoria do aparelho psíquico e é nessa aposta que a

[16] As características psicológicas distintivas dos sonhos, p. 84-100.

dimensão da cena ganha consistência, sustentada por teorizações como a de Spitta, que afirma que os sonhos dramatizam uma ideia, uma vez que "parecemos não pensar, mas ter uma experiência" (Spitta *apud* Freud, 2006a [1900], p. 86). De Scheiermacher, Freud extrai a afirmação de que "os sonhos pensam essencialmente por meio de imagens", diferente da atividade do pensamento em vigília, que "ocorre em conceitos" (Scheiermacher *apud* Freud, 2006a [1900], p. 85). Dessa experiência dramatizada, que não se organiza por um pensamento conceitual, ele pode afirmar que "os sonhos constroem uma situação a partir dessas imagens", representando assim "um fato que está realmente acontecendo" (Freud, 2006a, [1900], p. 86). A situação que se constrói é uma cena, dramatização, de acordo com Freud, da realização do desejo inconsciente:

> Temos aqui a característica psicológica mais geral e mais notável do processo de sonhar: um pensamento, geralmente um pensamento sobre algo desejado, objetiva-se no sonho, é representado como uma cena, ou, segundo nos parece, é vivenciado. (Freud, 2006a [1900], p. 565)

O que se dramatiza e que é, portanto, representado por essa cena, é a localização do sujeito em relação ao desejo, cena que não se acessa pelo pensamento consciente em vigília, mas da qual seria possível retirar alguns elementos quando a censura da consciência cede. "O fim da autoridade do eu" imposto pelo sono, de acordo com Burdach, sustenta a elaboração de Freud neste ponto, é daí que ele recolhe que "as imagens que acompanham o sono só podem ocorrer sob a condição de que a autoridade do eu seja reduzida" (Burdach *apud* Freud, 2006a, [1900], p. 86). Com o adormecimento, que requer certa passividade do eu e de sua parcela de consciência, os restos de imagens inconscientes se organizam numa cena que não obedece à lógica da realidade, mas a uma outra lógica – se assim pudermos dizer –, a do inconsciente; essa outra lógica, Freud nomeará, aliás, como "reino do ilógico", afirmando que "as regras que regem a lógica não têm peso no inconsciente" (Freud, 1996 [1938], p. 182):

> Impulsos com objetivos contrários coexistem lado a lado no inconsciente, sem que surja qualquer necessidade de acordo entre eles. Ou não têm nenhuma influência um sobre o outro, ou, se têm, nenhuma decisão é tomada, mas acontece um acordo que é absurdo, visto envolver detalhes mutuamente incompatíveis. A isso está ligado o fato de que os contrários não são mantidos separados, mas tratados como se fossem idênticos, de maneira que, no sonho manifesto, qualquer elemento pode também possuir o significado do seu oposto. (Freud, 1996 [1938], p. 182)

É nos entremeios dessa colcha de retalhos teórica que Freud tece sua investigação e constrói a base da teoria de que "os sonhos são atos psíquicos" (Freud, 2006a [1900], p. 564), formulação que aqui leremos pela chave da cena: o sonho é um ato psíquico, na noite do sonho, ali onde não há eu, a cena que estrutura o desejo é encenada, atuada.

A estrutura da cena atravessa as investigações freudianas, conforme veremos em *História de uma neurose infantil* (1918) – atento a esse atravessamento, Lacan extrai essa noção do texto de Freud para atribuir a ela um novo valor. É a partir de um corte epistemológico que Lacan, anos mais tarde, retoma o ensino freudiano; se Freud organiza espacialmente o psiquismo na primeira tópica (pré-consciente, consciente e inconsciente) e posteriormente na segunda tópica (isso, eu, supereu), Lacan, atravessado pela linguística de Saussure, confere ao inconsciente freudiano a estrutura de uma linguagem, organizada pela relação entre as instâncias do real, do simbólico e do imaginário. Para demonstrar o funcionamento dessa estrutura, apoia-se na topologia matemática, área da geometria que se concentra no estudo dos espaços topológicos, aqueles cujas propriedades diferem dos espaços lineares da geometria euclidiana.

"O inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, escreve ele) se repete e insiste" (Lacan, 1998 [1960], p. 813), a Outra cena é *lugar* para o funcionamento da cadeia de significantes, que opera pela repetição. Lacan se utiliza da palavra francesa *scéne*, que designa tanto a cena como o palco, remetendo à origem grega da palavra e conferindo ao termo uma dimensão quase física, é este equívoco que Lacan recupera da formulação freudiana. Pena e Silva sustentam que a partir deste valor espacial que Lacan dá à "Outra cena", ela adquire dimensão central na teoria – conforme vimos acima[17] – "pois corresponde a um lugar (A) no qual ocorrerá a determinação do sujeito, ou seja, é no campo do Outro que o sujeito estará às voltas com sua própria condição de ser falante" (Pena e Silva, 2018). A Outra cena é índice do campo do Outro, aponta para o que está fora do eu e que resiste à interpretação, dando forma, portanto, à razão que constitui a psicanálise.

Como já vimos na introdução da tese, a cena a que se tem acesso pelas formações do inconsciente (as imagens do sonho, o ato falho, o esquecimento) ficou marcada como encobridora na construção da teoria freudiana. Assumiremos que a leitura de Lacan, no que formaliza o campo do Outro e denomina a Outra cena como lugar, inviabiliza a

[17] Na página 30, "uma forma constitutiva do que é, digamos, nossa razão" (Lacan, 2005 [1962], p. 42).

interpretação de que a cena apenas encobre aquela lembrança que precisa ficar recalcada; numa cadeia que se repete e insiste, é a mesma cena repetida, reencenada, que opera, o movimento da cena é sempre o de uma nova escrita. Se Freud escreve que "*Traume*, os sonhos, *sind auch erinnern*, são ainda uma maneira de se lembrar" (Lacan, 1953, p. 23), Lacan dá uma outra volta na interpretação: "Direi – afinal de contas, o de que se trata [em Freud] é menos lembrar do que reescrever a história" (Lacan, 1953, p. 24).

**A outra noite**

> *Imobilizada naquele baile de S. Thala. Ainda está lá. É o baile que cresce. Faz círculos concêntricos em torno dela, cada vez mais largos. Agora esse baile, os ruídos desse baile chegaram a Nova York. Agora Lol V. Stein está à frente dos personagens de meus livros. Mesmo assim é estranho.*
>
> Marguerite Duras em *A vida material*.

> *A obra atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da impossibilidade. Experiência que é propriamente noturna, que é aquela própria da noite.*
>
> Maurice Blanchot em *O espaço literário*.

Publicado em 1964, *O arrebatamento de Lol V. Stein* alastra-se por toda a obra de Marguerite Duras, à maneira como a noite do baile – aqui lida enquanto cena – toma a história de Lol. Duras, tão contrária às generalizações, chega a afirmar que todas as mulheres de seus livros, "seja qual for sua idade, decorrem de Lol V. Stein", decorrência que consiste num "certo esquecimento delas mesmas" (Duras, 1987, p. 29). Se, por um lado, é um "certo esquecimento", uma ausência de si, que marca a posição de Lol na cena, por outro lado, a cena se solidifica em presença, numa espiral de reverberações dentro do próprio livro e em outros livros da autora. Lol V. Stein está à frente dos personagens dos livros de Marguerite Duras, enquanto nós, leitores, seguimos em seu encalço – como marcou Lacan em sua "Homenagem a Marguerite Duras":

> Mas se, ao calcarmos nossos passos nos passos de Lol, que ressoam em seu romance, nós os ouvimos a nossas costas sem haver encontrado ninguém, será porque sua criatura se desloca num espaço desdobrado, ou será que um de nós passou através do outro, e quem dela ou de nós deixou-se então atravessar? (Lacan, 2001 [1965], p. 198)

Ou será, talvez, porque caminhamos no breu da noite, junto a uma legião de personagens durassianas e torna-se impossível distinguir no ruído de quem é o passo, se é nosso, de Lol ou das outras mulheres dos livros de Duras? De todo modo, para seguir Lol pela cidade sem ser descoberto, Jacques Hold posta-se "escondido à sua frente" (Duras, 1964, p. 30), é nesse jogo de atravessamentos que o leitor se encontra diante deste livro.

Num ato de leitura, Lacan constatou que, em Freud, se trata mais de reescrever a história do que de lembrar – é pela fenda entre essas duas posições, lembrar-se e escrever de novo, que leremos *O arrebatamento*, ao lado do caso apresentado em "História de uma neurose infantil", texto no qual poderemos acompanhar a construção de Freud a que Lacan se refere. Quando Lacan faz essa afirmação, lendo o texto de Freud, isso implica dizer que a importância da operação que se faz numa análise não é tanto rememorar a cena recalcada, a primeira, que foi perdida, mas de escrever de novo, de construir outra narrativa. Vejamos o que implica afirmar isso no espaço literário de Duras.

A narrativa, aparentemente, é simples: trata-se da tentativa de Jacques Hold de reconstituir a história de Lola Valérie Stein, por quem se encontra apaixonado; Lol, muito jovem, foi abandonada por seu noivo, durante um baile em que ele fora arrebatado pelo encontro com outra mulher. Há, ali, uma espécie de apagamento de Lol. Algum tempo depois, casa-se com outro homem, mudam-se da pequena cidade de S. Thala, vivem uma vida muito organizada e posteriormente retornam à cidade. É quando Lol se reencontra em sua cidade natal pela primeira vez depois daquele acontecimento, que conhece Jacques Hold, esse que volta sua atenção para os estranhos movimentos de Lol pela cidade, com o objetivo de preencher as lacunas dessa história.

Embora seja impossível precisar em que ponto começa a história de Lol V. Stein, a reconstrução feita por Jacques Hold tem um ponto de partida, que é o cessar da música da orquestra do baile, instante de aparente silêncio, "no momento exato" em que Anne-Marie Stretter e sua filha "transpõem a porta do salão do Cassino Municipal de T. Beach". É também esse o instante em que Lol e seu noivo localizam na cena a mulher misteriosa que ele havia visto na praia pela manhã. Assim se apresenta a chegada dessa mulher e a consequente separação entre Lol e Michael Richardson:

> Ele tinha parado, olhado as recém-chegadas, depois conduzido Lol em direção ao bar e às plantas verdes no fundo do salão.
> Elas tinham atravessado a pista e caminhado nesse mesmo sentido.

> Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, com ela, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim, feita e vestida, estava a seu gosto, irrevogavelmente. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter. Era bonita? Quantos anos tinha? O que havia conhecido, ela, que os outros tinham ignorado? (Duras, 1964, p. 10)

A descrição da personagem, apresentada como uma aparição, que convoca todos os olhares do baile, nos interessa pela contradição da imagem. Se por um lado se suporia certa imponência a esta figura, a surpresa é que com a presença impactante de Anne-Marie Stretter avança também sua "graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto", uma graça que porta a morte: apesar do contorno das roupas, das camadas de saias, a ossatura está exposta, não há disfarce, mas uma fragilidade radical, como se a imagem imponente fosse sustentada por uma estrutura que pudesse ruir a qualquer momento[18]. Se produz, neste ponto, uma imagem que comporta certa indefinição.

Esse tipo de indefinição pode também ser localizado na escolha de Duras pela palavra *ravissement* para o título do livro que, segundo a própria autora, "deveria se chamar 'Rapto'. Eu quis, com arrebatamento, conservar o equívoco." (Duras *apud* Eckstein, 2020). Eckstein aponta para a ambiguidade que a palavra porta – em oposição a *enlèvement*, que "representaria a remoção, o rapto, sem incitar um enigma" (Eckstein, 2020).

> A ambiguidade que o título apresenta se verifica na etimologia do substantivo *ravissement* que, segundo o Centro Nacional de Recursos textuais e lexicais, apresenta dois sentidos diferentes, um que carrega o campo semântico figurativo do êxtase, do pleno de contentamento, um "estado de alma em êxtase", e outro como sendo o ato concreto de tirar algo à força, roubar. [...] Tem-se, assim, já no título, uma abertura de interpretação da obra que é provocada por essa divergência de sentido que trafega entre o êxtase e o roubo, o excesso e a perda. (Eckstein, 2020)

A pergunta que Eckstein recolhe, e que é efeito desse equívoco, é: "Teria sido Lol arrebatada ou deslumbrada ou ainda, seria ela arrebatadora ou deslumbradora?", a mesma

[18] Metonimicamente, como não fazer uma associação, neste ponto, à barragem construída pela mãe em *Barragem contra o Pacífico* (1950)? Esta estrutura de imagem que se sustenta por um suporte prestes a ruir parece ser própria da escrita de Marguerite Duras, e é sobre ela que me detenho no segundo capítulo.

pergunta que Lacan formula em sua "Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein" – é justamente esse equívoco do arrebatamento que Lacan se propõe analisar: "Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo em que Lol V. Stein a determina?" (Lacan, 2001, p. 198).

**Indeterminações**

No enigma do arrebatamento, para além da indefinição da palavra, Eckstein pontua ainda algumas especificidades. É num súbito silêncio da orquestra, seguido pelo esvaziamento do salão, que a cena começa, num espaço vazio, portanto, e a chegada de Anne-Marie Stretter produz um suspense na cena (Eckstein, 2020):

> Dançou ainda uma vez com Michael Richardson. Foi a última.
> A mulher estava só, um pouco afastada do bufê, a filha se juntara a um grupo de conhecidos perto da porta do baile. Michael Richardson dirigiu-se para ela com uma emoção tão intensa que se ficava com medo só de pensar que ele pudesse ser rejeitado. Também Lol, *em suspense, esperou*. A mulher não recusou.
> Tinham caminhado para a pista de dança. Lol os tinha olhado; uma mulher de uma certa idade, cujo coração está livre de qualquer compromisso, olha assim seus filhos afastarem-se; ela pareceu amá-los.
> - Preciso convidar essa mulher para dançar.
> Bem que Tatiana o tinha visto agir de sua maneira nova, adiantar-se, como num suplício, inclinar-se, *esperar*. Ela tinha franzido a sobrancelha ligeiramente. Também ela o havia reconhecido por tê-lo visto essa manhã na praia e somente por isso?
> Tatiana tinha ficado perto de Lol.
> Lol tinha instintivamente dado alguns passos em direção a Anne-Marie Stretter ao mesmo tempo que Michael Richardson. Tatiana a tinha seguido. Então elas viram: a mulher entreabriu a boca para nada pronunciar, na surpresa maravilhada de ver o novo rosto daquele homem notado pela manhã. A partir do momento em que ela se encontrou em seus braços, com seu embaraço repentino, com sua expressão abalada, *imobilizada pela rapidez do fato*, Tatiana compreendeu que a confusão que o tinha invadido acabava por sua vez de apossar-se dela. (Duras, 1964, p. 12)

Michael Richardson "tinha parado" e conduzido Lol, que permanece "imobilizada" assistindo à dança no fundo do salão (Duras, 1964, p. 10). Sim, há um vazio e uma imobilidade que sustentam essa cena, que se repete incessantemente ao longo do livro, no entanto, no trabalho de reconstrução dessa noite, ouviremos ecoar a voz de Tatiana Karl, as dúvidas e as antecipações de certeza do narrador, que tenta preencher as lacunas da história, o falatório das pessoas da cidade, uma profusão de informações, às vezes desencontradas. A reconstrução do fio da cena, como podemos ler acima, não segue uma linearidade, ao contrário, a narrativa parece recuar.

Primeiro, o narrador avança cronologicamente, partindo do momento em que Michael Richardson vai em direção a Anne-Marie Stretter; Lol, como uma mãe que vê os filhos partindo, observa o encontro. A voz de Michael Richardson, então, corta a continuidade da narrativa: "Preciso convidar essa mulher para dançar". Vemos, agora, a cena se refazer a partir da perspectiva de Tatiana Karl, que bem que tinha notado alguma diferença no noivo de Lol. Numa espiral de relatos, a cena recomeça, é contada outra vez, a partir de outro olhar – como nos filmes de Duras, o burburinho de muitas vozes atravessa a imobilidade e a vacuidade da cena, impondo também uma indefinição ao vazio, à estaticidade e ao silêncio. O leitor assiste, como num filme, a um corte ser retomado do início, mas é como se a cada repetição a câmera mudasse de lugar, e houvesse uma pequena diferença nos movimentos e pausas dos corpos dos personagens. Os elementos que poderiam dar forma à narrativa – a perspectiva, a cronologia, o movimento, os aspectos do espaço (o vazio ou a plenitude, o silêncio ou o ruído) – têm seus contornos desfeitos:

> Quando à porta da casa, Tatiana lhe pergunta quem é, Lol responde: "É ela." Sob o efeito da cena do baile que o romance rememora, o eu está no lugar do objeto, é ele. E, por se tratar de efeito, indetermina-se o dentro e fora, o subjetivo e o objetivo, quem lê passa da personagem para a sua autora, passa do arrebatamento de Lol para a arrebatadora Duras, subtrai do enunciado a sua dimensão de enunciação. Mas não como mestre, não como apresentador da máquina, uma vez que se está no lugar de objeto, de arrebatado, resta, não sem angústia, atravessar, ler, rememorar a cena, porque justamente ela, Lol V. Stein, não pôde dizer: "De dor, me dobro". (Trocoli, 2016, p. 57-58)

O efeito Lol confunde-se, evidentemente, com o "efeito Duras" nomeado por Hélène Cixous em conversa com Michel Foucault, o fato de que "algo de muito forte escapa" (Foucault, 2001, p. 356) na leitura da obra de Duras. Lol assume, na narrativa, o lugar de um vazio, "uma palavra-ausência, uma palavra-buraco", como quer o narrador, palavra que, faltando, "estraga todas as outras" (Duras, 1964, p. 35), e cujos contornos se fundem ao breu da noite. Palavra que funciona como um vórtex, abismo da narrativa que consome suas próprias estruturas, impedindo o narrador de alcançar o que se propõe, pois a história se perde, se despedaça, nada dela se retém, como se o texto fosse feito "para que se deixe escapar, para que não seja retido" (Foucault, 2001, p. 356):

> Anne-Marie Stretter e Michael Richardson não mais se tinham deixado. *Com o avanço da noite*, parecia que as chances de Lol sofrer se tinham rareado ainda mais, que o sofrimento não havia encontrado nela onde

> se expandir, que ela tinha esquecido a velha álgebra das penas de amor. [...]
> Michael Richardson passou a mão na testa, procurou no salão algum sinal de eternidade. O sorriso de Lol V Stein, então, era um deles, mas não o viu.
> Tinham-se contemplado em silêncio, longamente, não sabendo o que fazer, *como sair da noite*. (Duras, 1964, p. 12-14)

Temos, aqui, um ponto determinante da narrativa, o tempo em que a noite avança e que algo se torna incontornável, precisamente onde vemos surgir o efeito Duras. Num mesmo movimento, vemos apagarem-se os contornos entre o casal que dança, agora com os corpos soldados; os contornos do sorriso de Lol, que não sabemos se Michael não vê por estar encoberto pela penumbra ou porque não há sorriso; e os contornos do baile que, pouco a pouco, torna-se sem saída, sem fim. Como se os limites se apagassem bruscamente e seu conteúdo se tornasse líquido, os elementos da cena parecem escorrer, é impossível contê-los. Assumiremos que não é por acaso que este ponto determinante se marca pelo avanço da noite e apostaremos que ela opera precisamente como o que põe em marcha este movimento da escrita de Duras, que parte da perda:

> [Jean Bedford[19]] Amava aquela mulher, aquela adormecida de pé, aquele apagamento contínuo que o fazia ir e vir entre o esquecimento e os contornos de sua lourice, daquele corpo de seda que o despertar nunca mudava, daquela virtualidade constante e silenciosa que chamava sua doçura, a doçura de sua mulher. (Duras, 1964, p. 24)

As notícias que teremos dos efeitos do avanço dessa noite serão de uma vida comprometida por uma ausência fundamental que, pela sua radicalidade, se transpõe em presença: não haverá mais distância entre Lol e a lembrança, ela "penetra [no baile] todos os dias" e "nesse recinto amplamente aberto apenas para seu olhar, recomeça o passado, ordena-o, sua verdadeira casa, arruma-a" (Duras, 1964, p. 33). É neste ponto que a noite se faz infinita, Lol sempre retornará para ela, tornando-se, ela também, uma grande noite – não é mais possível encontrar as fronteiras entre ela, Lol, e essa outra, a noite.

## A noite interminável

Em "O dia, a noite' (2015), conforme sugere o título, Gérard Genette analisa o valor deste "*par* de palavras" fazendo referência a Maurice Blanchot que, em "O lado de

[19] O marido de Lol, anos depois da noite do baile e da separação de Michael Richardson.

fora, a noite" (2011), diferencia a noite e a *outra* noite no espaço literário. Os dois autores nos ajudarão, a partir deste ponto, a ler a noite de Duras ao lado da noite de Freud.

Para Blanchot, na primeira noite, "tudo desapareceu", é quando é possível dizer *na* noite, "como se ela tivesse uma intimidade" – é a noite do sono e da morte, onde se entra e se encontra repouso; na segunda, "o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver" (Blanchot, 2011, p. 177-178):

> A *outra* noite não acolhe, não se abre. Nela, está-se sempre do lado de fora. Tampouco se fecha, não é o grande Castelo, próximo mas inaproximável, onde não se pode penetrar porque a saída estaria guardada. A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela. [...] Na *noite*, encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso. (Blanchot, 2011, p. 178)

Embora Lol não saiba "como sair da noite" e aí se indique, de alguma forma, um lugar interior, do qual não seria possível encontrar saída, apostaremos, com Blanchot, na leitura de outra noite: como se a noite se dobrasse para fora de si, num imenso cenário que toma a história de sua vida. Lol jamais encontrará repouso, a noite do baile se apaga enquanto lembrança para tornar-se presença, puro acontecimento, e nessa noite infinita ela estará sempre ausente, por sua vez apagada, do lado de fora da cena do arrebatamento, cena à qual ela não poderá jamais deixar de assistir, cena que se fará ver, incessantemente.

"Lol fica de tal modo arrebatada pelo espetáculo do noivo com aquela desconhecida vestida de preto que esquece de sofrer" (Duras, 1987, p. 29). Talvez seja do esquecimento desse esquecimento que derivam as personagens do livro de Duras – para seguir com a autora e com Blanchot, Lol se esquece de sofrer, e esse esquecimento é, por sua vez, esquecido, condenando-a a essa ausência arrebatada pelo espetáculo do arrebatamento. Poderíamos pensar na noite do baile como essa que Blanchot nomeia a primeira noite, e a transfiguração de Lol em noite infinita, como a *outra* noite. Ele afirma, ainda, que não seria possível localizar o limite entre uma e outra, "o instante exato em que se passaria da noite para a outra noite, nenhum limite onde parar e voltar atrás" (Blanchot, 2011, p.184), a noite apenas avança, e é "com o avanço da noite" que Lol anoitece, que se torna impossível sair da noite.

**Fracasso da reconstituição, fracasso da definição**

Daí o fracasso, de saída anunciado, do esforço do narrador em decifrar essa noite: Hold parece advertido quanto ao erro de confundir a primeira noite com a outra noite, e toma cuidado com a sedução do tornar visível, fazer incidir alguma luz para verificar o que há na escuridão – mas, ainda que se mantenha atento, o tropeço é iminente:

> Aplanar o terreno, escavá-lo, abrir sepulturas onde Lol se finge de morta, parece-me mais justo, já que se faz necessário inventar os elos que me faltam na história de Lol V. Stein, do que erguer montanhas, edificar obstáculos, acidentes. E acredito, por conhecer essa mulher, que ela teria preferido que eu suprisse dessa maneira a escassez dos fatos de sua vida. Aliás, é sempre a partir de hipóteses não-gratuitas e que, em minha opinião, já receberam um princípio de confirmação que o faço. (Duras, 1964, p. 27)

Num mesmo movimento, Hold esquiva-se do erro e tropeça nele, ao constatar a necessidade de *inventar* os elos e, por outro lado, acredita que conhece essa mulher, que seria possível *suprir* a escassez dos fatos de sua vida, escassez que *é* a própria presença dessa mulher, em ato; não parece equivocar-se em seu método, mas em seu objetivo, o que acaba por comprometer o método. Firme na direção de reconstituir o que foi perdido na noite do baile, de suprir o que falta da história dessa mulher ausente, o narrador recorre a muitas vozes, o que produz um fio narrativo recortado, recontado, atravessado por suas próprias dúvidas, pelas dúvidas dos outros que relatam. Flavia Trocoli afirma que a "passagem da ilusão da perspectiva única, centro organizador, para o jogo entre pontos de vistas limitados", essa perda da onisciência autoral, é uma virada decisiva na construção da cena no romance moderno, e marca "a incidência da barra sobre o mestre que regeria e controlaria a cena narrativa", uma perda na dimensão do saber, portanto (Trocoli, 2017).

É apenas fracassando em seu objetivo que Hold pode encontrar alguma possibilidade de contar a história de Lol, essa história esburacada, sem margem, preenchida de ausências. O "fracasso de toda reconstituição"[20] que se anuncia no instante em que o narrador declara sua tarefa, faz jus à história que é contada, "trata-se de contar a história de Lol de modo que não usurpe ou anule o efeito Lol, é dizer sem retê-la, deixando tudo escapar para, nessa perda, narrar" (Trocoli, 2016, p. 60).

[20] Em tradução de Paulo de Andrade: "É, talvez, sim, o fracasso de toda reconstituição. Se há êxito [...] só pode se tratar da realização de um projeto de fracasso" (2005). Do original *Notes sur India song*, de Marguerite Duras: "[...] c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstituition. S'il y a réussite [...] il ne peut s'agir que de la mise en oeuvre d'un projet d'échec." (1994).

Nesse estado de perda, algum contorno de cena se sustenta, por um lado, pela aposta furada de Hold que, num ato de leitura, insere a certeza ali onde há apenas restos de vozes e olhares difusos; por outro lado, pela presença de Lol, furo em torno do qual a cena se monta, em ato, a loucura que refaz a noite. Enquanto a noite é inesgotavelmente reencenada por Lol, em ato, e uma se funde à outra, Hold, leitor, se esforça em tentar decifrá-la, desenhar seus contornos.

Duras chega a citar, em *A vida material*, um "último estado de Lol V. Stein", que teria tomado forma num roteiro teatral que foi perdido, e cujas imagens ela aproxima das visões que tinha "durante o período que se seguiu à desintoxicação alcoólica" (Duras, 1987, p. 29). "O cassino estava iluminado, e o mesmo baile prosseguia como se não se tivesse interrompido havia vinte anos. É, acho que é isso. É a repetição do baile de S. Thala, mas em escala teatral. (Duras, 1987, p. 30)" Em escala teatral, a cena que se repete ao longo do livro prossegue sem interrupção, inesgotável, por vinte anos, estende-se até a morte de Lol:

> Nele [no roteiro], ela vai morrer. Ela já não me persegue, me deixa em paz, eu a mato, eu a mato para que ela pare de atravessar meu caminho, deitada à frente de minhas casas, de meus livros, dormindo em todas as praias em qualquer tipo de tempo, ao vento, no frio, esperando, esperando isso: que eu a olhe pela última vez. Celebra-se sua loucura. Está velha, sai do cassino numa liteira, virou chinesa. A liteira é transportada por homens, sobre os ombros, como um caixão. Lol V. Stein está muito pintada, rebocada. Não sabe o que lhe acontece. Olha as pessoas, a cidade. Tem os cabelos tingidos, está pintada como uma puta, está destruída, também se poderia dizer, nascida. Transformou-se na frase mais bela de minha vida: "Aqui é S. Thala até o rio, e, depois do rio, continua sendo S. Thala". (Duras, 1987, p. 30)

Essas imagens, que bem poderiam ser de um sonho, Duras localiza no campo do delírio. Na noite durassiana, o invisível se faz ver incessantemente, aquilo que deveria permanecer velado se impõe à vista. Essa transposição que a cena teatral permite aqui, de infinitizar a cena da noite do baile, toca, ao mesmo tempo, na outra noite de Blanchot[21] – que expõe o invisível – e na cena de Barthes[22] – que, como a frase, é inesgotável. Por fim, Lol transforma-se em uma frase, inesgotável como a cena. Dessa transposição podemos extrair que a cena em Duras permite um entrecruzamento entre a psicanálise, o romance e o teatro[23].

---

[21] Cf. p. 34.
[22] Cf. p. 27.
[23] E o cinema, como veremos no desdobramento do trabalho.

## SONHEI QUE ERA NOITE

## ou

## EM VOLTA DO SONHO, A NOITE

"Sonhei que era noite e que estava deitado em minha cama" (Freud, 1918, p. 41). Assim começa o relato do sonho de Sergei Pankejeff, recolhido por Sigmund Freud à época do tratamento da neurose do paciente. Numa construção quase proustiana, o narrador está em sua cama, o sonho se mistura à realidade: *sonhei que era noite*. Nessa noite do sonho, o menino Sergei se surpreende com a abertura abrupta das janelas de seu quarto: diante dela, a árvore do lado de fora abriga um grupo de lobos, erguidos e estáticos, acomodados nos galhos.

O trabalho de Freud é analítico ao pé da letra, isto é, a cena do sonho é desmontada, dissecada, seus elementos são separados com o propósito de construir a cena traumática, com o objetivo de "determinar a causalidade sexual do estado do paciente" (Lo Bianco, 2002). Cada um dos elementos do sonho é destacado do relato, o paciente é provocado a associar cada ponto de sua construção a outras lembranças, e conforme o trabalho se desdobra, além de se remeter a outras cenas, o próprio sonho se refaz, narrado de maneiras diferentes, outros sonhos se produzem a partir desse, a construção se desloca, se modifica.

No primeiro tempo da construção de Freud a partir das lembranças de Sergei, que é o tempo da cena do sonho, o sujeito é convocado para uma cena em que ele é olhado: à sua revelia as janelas se escancaram e os lobos o encaram; o menino acorda angustiado e demora um pouco até discernir entre sonho e realidade. A partir daquilo que "o sonhador" destaca como os fatores do sonho que tinham "deixado a maior impressão sobre ele" – "a completa calma e imobilidade dos lobos" e "a atenção tensa com que todos eles olhavam" – Freud lê a distorção do trabalho do inconsciente (Freud, 2006c [1918], p. 47). Da improvável estaticidade da cena – um grupo de lobos parados sobre uma árvore, uma imagem de saída contraditória, ele extrai a probabilidade de uma cena com movimentação vigorosa; da posição do menino, que é olhado, ele supõe uma cena na qual o próprio menino torna-se espectador.

### O sonho é a cena da noite

Num segundo tempo, que é, na verdade, o primeiro tempo – o tempo da narrativa, se quisermos ler com Blanchot, posteriormente construída no trabalho analítico – a cena

que se monta é um encontro sexual entre os pais, "uma cena de amor" (Freud, 2006c [1918], p. 49), à qual o menino assiste, muito prematuramente, deitado na mesma cama. Essa cena primária construída só ganha valor de trauma – e propriamente só passa a existir depois do sonho, depois do trabalho de análise do sonho. Este será o paradoxo do tempo no campo psicanalítico: o trauma não pode ser aferido no instante em que se funda, pois ali o sujeito está ausente, participa apenas enquanto objeto da cena, não há registro consciente para acessá-lo. Só depois, numa construção narrativa posterior, será possível abrir uma via de acesso à lembrança inconsciente, no entanto, uma vez que não há registro, como assegurar-se da verdade?:

> Freud, neste ponto está às voltas com a crença na realidade da cena. E, curiosamente, pede ao leitor que lhe dê pelo menos um crédito provisório quanto a isto, ou seja, quanto à realidade dessa cena. A partir daí, passa a explorar o conteúdo essencial da cena e de uma de suas impressões visuais e a chama de "cena primordial construída" (1917, p. 38). Vale dizer, logo depois que pede crédito para ela, denomina-a de "cena primordial construída". Pouco mais tarde no texto, fala da "magia da imagem da troca sexual outrora observada (ou construída)" (p. 73). Isto é, a cena é dotada de impressões que são compreendidas, entendidas, só depois de construída - é, ainda, só depois da compreensão/construção da cena que se pode acreditar nela. (Lo Bianco, 2002)

Não à toa, Hélène Cixous (2003) nomeia Freud como "o Shakespeare da noite", em *Rêve je te dis*[24]. O sonho, material sobre o qual Freud se debruça, contorna o espaço indiscernível da noite, cria balizas, desenha uma cena com a matéria da escuridão; Freud lê esse material para dele narrar Outra cena – como formaliza Lacan –, a cena inconsciente, essa que será encenada nos termos do sintoma:

> Os sonhos são teatros que encenam peças de aparência para fazer passar peças inconfessáveis sob cenas confessionais: você o sabe como leitor-espectador, mas esquece o que sabe para se deixar encantar e enganar. Você coopera com seu engano. Você se engana.25 (Cixous, 2003, p. 13)

O sonho é a cena da noite, e o corte que Freud produz na maneira de ler implica que a Outra cena terá que ser construída, montada, escrita, como um roteiro teatral. Há,

---

[24] *"J'admire la pouissance inouïe de Freud, premier et ultime cartographe de ces continents étranges, le Shakespeare de la Nuit: de ruses et de passions, des subterfuges et stratagèmes, des intrigues et complots, des jeux de genres, spèces, et toute la genèse et toute l'anthropozoologie de ce monde, il a vu les mouvements et les calcules cosmonautiques.*

[25] Tradução minha. *Les rêves sont des théâtres qui jouent des pièces d'apparence pour glisser d'autres pièces inavouables sous les scènes d'aveu: tu le sais lecteur-spectateur mais tu oublies ce que tu sais pour te laisser charmer et berner. Tu coopères à ta tromperie. Tu te trompes"* (Cixous, 2003, p. 13).

portanto, uma cena que se desmonta e outra que se monta, que não está pronta, e é no movimento da narrativa que esses tempos poderão se cruzar:

> O lobo do qual ele sentia medo era *sem dúvida* o pai, mas o medo do lobo estava ligado à condição da postura erguida. Sua recordação afirmava com grande certeza que a imagem de um lobo andando com as quatro patas ou deitado na cama, como no "Chapeuzinho vermelho", nunca o apavorara. A posição que ele vira a mulher assumir, conforme a nossa *construção da cena primária*, não se revestia de significação menor; mas esta permanecia limitada à esfera sexual. (Freud, 2006c [1918], p. 57)

Ali onde não há certeza, no ponto em que não é possível verificar a veracidade dos fatos, já que a cena que se busca está perdida, pode-se dizer que Freud inventará, pela mais radical "aproximação da realidade" (Freud, 2006c [1918], p. 19), uma gênese para o adoecimento do paciente, localizará no esquecimento este acontecimento que não pôde ser experienciado de uma posição de sujeito e não pôde ser registrado pela consciência – desse modo a cena real, anterior, que supostamente aconteceu, só pode ser acessada pela cena do sonho.

**O sonho *imageia*...**

É sobre um ponto de não-saber que a cena se monta, sobre um furo, um apagamento da realidade, e este furo é índice de um acontecimento que, em si, não existe, a Outra cena é, em última instância, inconsciente. Freud aponta, de diversas formas, para a função fictícia dessa construção, mas, aparentemente, ainda orientado pela aposta de que há uma cena "por trás" da outra:

> Se *por trás* do conteúdo do sonho era de se supor uma cena desconhecida, isto é, já esquecida à época do sonho, ela devia ter ocorrido muito cedo. Pois o sonhador diz: "Quando tive o sonho, eu tinha três, quatro, no máximo cinco anos de idade". Ao que podemos acrescentar: e *foi lembrado, pelo sonho*, de algo que só podia pertencer a uma época ainda anterior.
> O que tinha de levar ao conteúdo dessa cena eram os fatores que o sonhador havia destacado no conteúdo manifesto do sonho: o olhar atento e a imobilidade. Naturalmente é de se esperar que esse material reproduza o material desconhecido da cena com alguma deformação, talvez deformado até em seu oposto. (Freud, 2006c [1918], p. 48)

Freud empreende, ao longo do trabalho sobre este caso, uma busca veemente pela aferição das datas de cada acontecimento esquecido, mas o caráter fictício da construção narrativa se infiltra pelo texto. Além de nomear literalmente a "construção" da cena, como vimos, ele afirma ainda a possibilidade de "preencher a lacuna do sonho" (Freud, 2006c

[1918], p. 50), e que a sensação de realidade que o sonhador pontua garante que algo no material latente do sonho "reivindica realidade na lembrança" (Freud, 2006c [1918], p. 47). Se disso Freud conclui que "o sonho se refere a um acontecimento que realmente ocorreu, não foi apenas fantasiado", por outro lado podemos ler que o material do sonho reivindica valor de realidade: "Dizemos, então, que o sonho imageia um ponto de encontro com o real (Lacan, 1964). É a isso que, acreditamos, Freud se refere quando diz que na base do sonho há um "episódio real" (1917, p. 34)" (Lo Bianco, 2002).

Freud distingue, precisamente, o trabalho do sonho de uma simbolização – que pudesse, consequentemente, ser interpretada a partir de uma leitura da simbologia dessas imagens – e, portanto, de uma "solução representativa" (2006b [1916], p. 174). "Os sonhos pensam essencialmente por meio de imagens"[26], é a formulação que ele retoma no Capítulo VI de seu *A interpretação dos sonhos*, na sessão (D): "Consideração à representabilidade". Atentemos, aqui, para o fato de que temos, em algumas versões dos textos em português, a tradução "Consideração à representabilidade" para o título *Rücksicht auf Darstellbarkeit*. Nesses casos, o termo *Darstellen* foi traduzido como representação. No entanto, a palavra que melhor se refere à representação seria *Vorstellung*, enquanto *Darstellen* "implica um duplo movimento de 'dar uma forma captável' e 'mostrar'", sendo "geralmente empregado por Freud no contexto dos sonhos para designar a capacidade de determinado conteúdo figurar na linguagem onírica". (Hanns, 1996, p. 376). Em versões mais recentes dos textos freudianos, já vemos *Darstellen* traduzida como figuração, termo que adotaremos aqui.

A pergunta de Freud é, justamente, que operação é essa que se dá no sonho – uma terceira operação, além da condensação e do deslocamento –, na qual o conteúdo latente do sonho é transformado em imagem (visual), uma figuração. O trabalho onírico figura o pensamento inconsciente do sonho na concretude de uma imagem, a partir da literalidade das palavras que o compõem – sua plasticidade, para dizer com Freud (2006b [1915-1916, p. 171]), ou sua materialidade de significante, para dizer com Lacan (1957-1958, p. 73) –, e a figurabilidade consiste, portanto, no conjunto das condições de possibilidade da figuração.

Dessa forma, é possível tomar a figuração como um caminho regressivo em direção às imagens mnêmicas que formam determinada palavra: o trabalho realizado pelo

[26] Cf. p. 32-33.

sonho é feito no sentido de retornar a um lugar, para que a palavra em sua literalidade seja transformada em imagem. Trata-se, portanto, de uma apresentação, um mostrar-se: um trabalho em direção ao real, sem que isso implique um trabalho de simbolização ou de representação.

Por sua vez, a noção lacaniana de real nos permite ler a busca pela realidade de Freud pela chave da ficção, o que desmonta a pretensão da reconstituição de uma cena perdida por trás da cena encobridora. Se Freud antes separa realidade psíquica e realidade material em polos distintos[27], depois da formalização da noção de real, a verdade ganha parte na ficção, a oposição entre realidade material e psíquica perde a consistência e o salto que Freud parece antecipar na direção de fazer convergir verdade e ficção pode então ser desenhado com mais precisão na cena da fantasia, que se estrutura como uma linguagem. A partir da leitura de Lo Bianco do texto freudiano, podemos, portanto, considerar traçar um paralelo entre o "valor de realidade" freudiano e o real lacaniano, tornado imagem pelo trabalho do sonho.

**...um ponto de encontro com o real**

Diante da pergunta sobre o desejo do Outro – O que o Outro quer de mim? –, cuja resposta é inacessível, não pode ser representada – a cena da fantasia se monta, organizando-se em torno deste não-saber. Aí se pode dizer que a cena é, radicalmente, fictícia: a verdade inconsciente só pode ser construída a partir de uma ficção. Em última instância, ela não existe, está perdida desde sempre: é impossível precisar em qual cena se funda o trauma, só será possível fazer alguma coisa dessa cena consistir pela via da narrativa (construção fictícia, *a posteriori*) ou da atuação (representação em ato, pela via do sintoma).

"O sonho *imageia* um ponto de encontro com o real" (Lo Bianco, 2002). Será possível, seguindo esse caminho, considerarmos que se encontra "valor de realidade" no ponto em que se "toca o real"[28]. Se há um "episódio real" na formação do sonho, é porque ele produz uma forma de imagem para esse vazio. Vejamos, agora, de que maneira é produzida essa forma: como montar uma forma a partir de um furo?

---

[27] "As fantasias possuem realidade psíquica, em contraste com a realidade material, e gradualmente aprendemos a entender que no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva" (Freud, 1916-1917, p. 370).

[28] Refiro-me ao trabalho de Didi-Huberman "Quando as imagens tocam o real".

## Da perda, a forma

Ao propor "uma estética da cura analítica", Badiou (2004) extrai da poética de Mallarmé a noção de transposição, para identificá-la como formalmente semelhante à operação da cura numa análise. Nessa aproximação, nos interessa pensar a operação estética que se dá no nível da linguagem. De acordo com a leitura de Badiou,

> Lacan define a análise de modo muito preciso: [...] a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, uma experiência do impossível. [...] Eu gostaria de mostrar que a transposição poética faz a passagem de uma impotência da língua a uma experiência do impossível, na língua. Vocês sabem que Lacan diz também que a passagem da impotência ao impossível é uma formalização. [...] a transposição poética é também uma formalização. (Badiou, 2004)

Da formalização dessa passagem podemos precisar a diferença que se escreve. A impotência estrutura-se numa lógica relativa ao poder, em que se está impedido: "não posso" quer também dizer: não detenho esse poder. Uma experiência do impossível admite, justamente, algo de novo que, de acordo com Badiou, distancia-se da redenção, pois trata-se de um "desaparecimento absoluto", uma radicalização da perda do objeto, de modo que outra lógica se torne possível, para além da perda: "uma operação diferente, que construirá uma vitória sobre a perda, mas não o retorno daquilo que está perdido" Essa vitória sobre a perda, portanto, "exige a criação de uma forma".

A proposta de Badiou é que, na linguagem, partimos de uma impotência no nível da representação, impotência que pode ser superada numa operação poética – evidentemente, não mantendo a lógica da representação, mas subvertendo-a, na direção de um impossível[29]. Para nos ajudar a pensar a definição de impossível, num apelo um pouco ingênuo, recorri ao vocabulário de filosofia, acreditando que ali encontraria uma definição mais justa para o que procurava. Fiquei surpresa ao encontrar para o termo "impossível" apenas a indicação: "ver possível" – uma definição, no mínimo, irônica. Posteriormente reencontrei uma advertência de Lacan, em seu *Seminário 11*, quando trata da lógica pulsional:

> Esta função do impossível não deve ser abordada sem prudência, como toda função que se apresenta em forma negativa. Eu quereria simplesmente sugerir-lhes que a melhor maneira de abordar essas

[29] Para dizer de outro modo, podemos pensar essa impotência na dimensão da construção narrativa. A poesia pode surgir da impossibilidade de narrar, dessa operação com o próprio impossível de representar numa forma de narrativa. Nessa perda, está a operação poética na linguagem.

> noções não é tomá-las pela negação. Este método nos levaria aqui à questão sobre o possível, e o impossível não é forçosamente o contrário do possível – ou bem ainda, porque o contrário do possível é seguramente o real, seremos levados a definir o real como o impossível. (Lacan, 2008 [1964], p. 165)

Neste mesmo ponto, Lacan enfatiza a diferença: "O real se distingue por sua separação do campo do princípio do prazer, [...] pelo fato de que sua economia, em seguida, admite algo de novo, que é justamente o impossível" (Lacan, 2008 [1964], p. 165). O real, portanto, não é idêntico ao impossível, mas podemos dizer que uma operação com o real é aquela que produz uma diferença que inclui o impossível. "É dito 'logicamente' possível aquilo que não implica contradição."; "Na linguagem rigorosa da matemática, uma coisa é possível ou não é" (Lalande, 1960, p. 795)[30], ou seja, o impossível lógico tem como estrutura própria a contradição; o passo de Lacan coloca em tensão "o campo da formalização, que poderíamos dizer lógica e simbólica (campo da determinação), contra o campo da ética, que escapa à lógica e ao simbólico (lugar da causa)" (Torres, 2012), apontando para o real como direção. Essa leitura provoca a abertura de um novo espaço, que já não responde às coordenadas da possibilidade lógica na qual estamos inseridos, mas comporta o impossível como o que "está ali tão presente que ele jamais é reconhecido como tal" (Lacan, 2008 [1964], p. 165).

**Da impotência ao impossível**

O saber da análise começa com um "eu perco": é o que propõe Badiou, acompanhando Lacan e Mallarmé. A criação de uma forma consiste, portanto, numa operação com a perda. Marguerite Duras também toma como ponto de partida um ponto de perda, em *Escrever*: "A partir do momento em que se está perdido e não se tem mais o que escrever, mais o que perder, é aí que se escreve." (Duras, 1993, p. 21). No entanto, ela parece começar um passo à frente – ou será que se trata de um passo anterior? A perda é radicalizada a ponto de fazer desaparecer, de saída, a posição de impotência.

Em Duras, então, notamos uma pequena e radical diferença: pode-se dizer que não há impotência – a escrita acontece num espaço destacado, que não responde à lógica do poder. Nesse espaço literário que Duras propõe – nos trabalhos em que dá testemunho do que é uma operação de escrita –, ler, escrever e perder[31] vêm se articular numa nova forma

[30] Tradução minha.
[31] Me refiro aqui às três formas de *mathesis*, formas de apreensão do conhecimento, que Lacan (1967-68) distingue no livro 15 de seu *Seminário*.

que refaz suas relações e modifica cada uma dessas posições, formando um entrelaçado específico. No novo espaço, esses três tempos se atravessam:

> Quando se escreve, manifesta-se uma espécie de instinto. O escrito já está ali, na noite. Escrever estaria externo a si, numa confusão dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de escrever mais, entre saber e ignorar o que seja, partir do sentido pleno, ser engolfado e chegar ao não-sentido. [...] O instinto a que me refiro seria ler desde antes da escrita o que ainda é ilegível para os outros. Posso dizer de outra maneira, posso dizer: seria ler nossa própria escrita, esse primeiro estado de nosso escrito ainda indecifrável para os outros. Seria regredir, condescender em direção à escrita dos outros para que o livro seja legível por eles. [...] Nessa história, deslocada evidentemente, mas que foi vivida, é difícil descobrir a mentira, o lugar onde o livro mente, em que plano, em que advérbio. Pode ser que ele só minta em uma única palavra. Não acredito que minta sobre o desejo. (Duras, 1987, p. 79)

A noite: espaço externo a si, no qual se encontra o escrito, num futuro anterior: um tempo, portanto, fora da lógica. Duras insiste na afirmação de que, nesse atravessamento, não se trata de uma simples passagem de um estado para outro (Duras, 1987, p. 79), mas de um outro movimento, regressivo, uma leitura da própria escrita por vir.

A cada livro, vemos ao longo da tese, Duras opera com o impossível, na dimensão da perda, naquilo que (des)dobra: "Eu, no meio, arranco, transporto a massa que estava ali. Dobro-a, é quase uma questão muscular." (Duras, 1987, p. 79). Não se trata de solucionar a impossibilidade de representar, ou de eliminar qualquer resquício da noite – qualquer ponto de ilegibilidade – mas justamente de encontrar, uma vez mais, aquilo que resta caído de toda operação simbólica, o que resiste, se precipita e cai. Com isso, resta esse movimento retomado, na altura do chão, esse puro gesto de fazer forma com o que resiste à representação.

**Uma forma com o impossível**

Uma forma com o impossível implicará a perda em diversas camadas: da verdade, no nível da linguagem e da origem, uma vez que a palavra já não será capaz de apreendê-la – pode apenas contorná-la, dar a ela uma forma de ficção. Depois, de uma posição interpretativa, onde supostamente seria possível dominar o sentido e apreendê-lo. E então, uma perda do tempo cronológico (princípio/meio/fim ou passado/presente/futuro), para assumirmos uma outra relação com o tempo, em que o texto não está pronto no momento em que se escreve, mas se escreve no momento em que se lê (para então se apagar). No

ponto dessa dobra temporal, as próprias posições de escritor e leitor colapsam e se tocam ali onde pareceria que um escrito estaria pronto para ser lido. Não parece se tratar, no caso da produção dessa forma, de uma limitação, mas da criação de algo inteiramente novo, da invenção de um desenho de contorno para o que não tem forma. Badiou chama atenção para um ponto da operação poética que concerne, também, à análise:

> Essa lógica elimina qualquer ideia do 'indizível'. Também aí, creio que se possa chamar de terapia a ideia de que o tormento do sujeito seja indizível e de que seria preciso encontrar esse 'impossível de ser dito'. A ideia de Mallarmé é que o poema 'pode' dizer o que tem a dizer. (Badiou, 2004)

Marguerite Duras também insiste que "*é preciso dizer*: não se pode" e afirma, em outro momento, que a escrita "não se preocupa com esse gênero do possível ou não da história" (Duras, 1987, p. 80), quer dizer, em Duras, uma operação poética implica dizer *com* o impossível, na perda. Não há, portanto, um ponto a ser encontrado, mas é a própria operação de transposição – o próprio deslocamento – que produzirá o impossível enquanto forma:

> Fugindo da dicotomia do possível ou não da história, visto que a literatura é justamente o alcance desse ponto de pura potência da linguagem, por meio da linguagem, em que ela se faz um terceiro termo que só acolhe a possibilidade atravessada pela impossibilidade (Andrade, 2002, p. 103).

Isso nos levará a ler a forma como aquilo que pode ser produzido com a matéria de que é feita a perda, e não com o que foi perdido (e que não será resgatado de forma alguma). Há, portanto, um deslocamento entre registros: saímos da lógica da cena que encobre uma cena diferente, para a lógica da operação de rasura. Neste novo registro, a cena, não mais passível de reconstituição, mas lida em condição de perda, torna-se inesgotável: trata-se da mesma frase reescrita sobre si mesma, incessantemente, num movimento que, ao mesmo tempo em que tenta refazer, apaga:

> No texto *Lituraterra*, Lacan apresenta a figura do *savoir en échec*, aproximando-a da figura *en abŷme*. Há duas propostas de tradução: a primeira, presente na revista *Che vuoi*, propõe para o *savoir en échec* o "saber em fracasso". A segunda, no livro *Outros Escritos*, traduz como "saber em xeque". A primeira proposta de tradução nos permite pensar o "saber em fracasso" como aquilo que se vai abismando, arruinando-se numa cena transposta infinitamente, mas guardando, a cada transposição, aquilo que é o seu impossível a desocupar. Como se a cada movimento abismal, a cada queda inscrita no fracasso, uma pequena réstia afirmasse a sua presença, como letra que não se lê, mas secreta a potência de um a ler infinito. (Paula, 2014, p. 11)

A leitura de Lacan expõe o que já se fazia enunciar no texto de Freud, e é neste ponto que ouvimos as vozes do narrador freudiano e do narrador durassiano ressoarem em uníssono. O "fracasso de toda reconstituição" de que Duras fala parece operar aqui também: se uma psicanálise puder alcançar algum êxito, será pela realização de um projeto de fracasso, na medida em que deverá prescindir da *reconstituição* da cena primária em prol de sua *construção*, pela prática de um "saber em fracasso".

Aliás, no extenso estudo dos sonhos que Freud se propôs a fazer, no intuito de construir respaldo científico para sustentar sua tese, resta um ponto, essa "pequena réstia", como escreveu Janaina de Paula, que, ao mesmo tempo, expõe o fracasso da interpretação e guarda "a potência de um a ler infinito". Esse ponto é o umbigo do sonho, que ganha, no texto freudiano, não mais que um lugar marginal – uma nota de rodapé – como marca Shoshana Felman em *Sobrevivência postal ou a questão do umbigo* (2017). Assim escreve Freud: Existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é o seu ponto de contato com o desconhecido (Freud, 1900, p. 145).

A cada giro da interpretação, que abre uma nova via de acesso para o "registro do 'eu falo, mas não sei o que digo'" (Soler, 2012, p. 54), o saber do eu é ravinado. Depois de atravessadas as camadas da interpretação, de se fazer deslocar a engrenagem do sentido tantas vezes, depois de rasuradas as cenas do romance familiar que estrutura a neurose, e as frases que sustentam a fantasia, ao desgastar, esvaziar e esgarçar a trama do sentido, ainda resta um ponto irredutível, núcleo que resiste à interpretação, umbigo, que toca o desconhecido.

**Ponto de umbigo**

Shoshana Felman (2012), em "Sobrevivência postal ou a questão do umbigo", homenageia Paul De Man por seu ensino, a partir do lugar de participante nesta transmissão, ao mesmo tempo em que apresenta sua leitura do sonho de Freud[32], a partir da diferença em relação à leitura de De Man. Enquanto isso, em "Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein", Jacques Lacan lê a noite de Duras

[32] Com o paradigmático sonho da garganta de Irma, Freud explora seu próprio limite a partir do ponto de fracasso de um tratamento. A solução que este sonho produz, de acordo com ele, é transferir para a paciente Irma a responsabilidade por sua própria incapacidade enquanto médico de curá-la: "Se você ainda sente dores, a culpa é inteiramente sua" (Freud, 2019, p. 148), formula o sonho.

a partir de uma posição de leitor arrebatado, assim ele é incluído nessa cena de escrita, se quisermos, a partir de um "ponto de contato com o desconhecido".

Podemos, aqui, imaginar um diálogo entre dois leitores arrebatados. Felman partirá, justamente, do "ponto de contato com o desconhecido" que concerne à operação de leitura, sua elaboração nos interessa por localizar, precisamente, o ponto de perda na construção da teoria psicanalítica, e articulá-lo ao furo da interpretação: a autora expõe de que maneira a leitura coloca em ato a impossibilidade de apreender o sentido, "ponto de fracasso" que o ensino de De Man dá testemunho:

> Em toda leitura, vigora uma certa tentativa de sobreviver à morte, e um certo fracasso em curar a mortalidade. É nesse limite que ler (ensinar teoria literária, psicanalisar) opera no nível da necessidade/impossibilidade em que todo o mundo está concernido. (Felman, 2012, p. 21)

Felman parte do nó da leitura do sonho enquanto texto para demonstrar o que é psicanalisar – a leitura toca no impossível na medida em que "ler é uma tentativa de cancelar" a discrepância entre a vida e a linguagem, "entre pensamento e vida, entre ato e entendimento, entre o desejo de liberdade e a servidão em que a linguagem nos mantém" (Felman, 2012, p. 22).

**Risco que faz borda**

"A hora exata da morte, registrada, já a tornava inacessível" (Duras, 1993 [2021], p. 52): se a palavra já nos afasta da coisa, ler seria uma aposta na anulação dessa distância, uma tentativa "de nos libertar da cadeia significante – da armadilha das estruturas linguísticas" (Felman, 2012, p. 22), um retorno a um ponto anterior à escrita. Essa aposta é sempre fracassada, na medida em que a palavra é a marca do apagamento do acontecimento, do instante exato, e é o próprio fracasso que relança a escrita, num esforço de deixar tudo em "estado de aparição", para dizer com Duras (1987, [2018], p. 109), fazer aparecer o acontecimento:

> [Shoshana Felman] estende a presença desse umbigo a toda significação, não sendo exclusivo do sonho. O que tanto separa quanto une, esse nó umbilical que é corte, assegura, ele mesmo, a insistência do sentido, a instância da letra. Assim sendo, trabalhar ao nível do umbigo seria admitir o corte, as entranhas impossíveis de ler, inerentes a todo texto. [...] O umbigo, e também a letra, é o ponto de sobrevivência – e, portanto, de resistência – do texto, da leitura. Não se pode. E se lê. (Pastorini, 2021, p. 121)

Pensaremos então a relação entre escrita e leitura nesse movimento em espiral, que tenta sempre retornar à posição anterior, mas sempre escapa de alcançá-la, e a imagem que então vemos se produzir, é um risco que faz borda a um vazio. "A borda do furo no saber, não é isso o que [a letra] desenha?", pergunta Lacan em *Lituraterra* (2001 [1971], p. 18). Poderemos talvez traçar um paralelo entre o umbigo e a letra, e chamar de letra este índice da perda, essa marca de ausência da coisa, um resto que não permite a reconstituição, mas que marca, no movimento da tentativa, que há ali algo impossível de restituir, impossível, portanto, de se apreender pela via da razão.

Retomando a tarefa de Felman ao pé da letra: em "Sobrevivência postal...", a autora procura "articular o sonho do qual a psicanálise se origina à questão que a psicanálise deixa sem resposta", ou seja, atar essas duas pontas, o umbigo do sonho, à margem do texto freudiano, à pergunta que Freud não consegue responder – isso que resta a despeito de toda a construção teórica, essa pergunta que insiste: o que quer uma mulher? "Uma questão que Freud, mais tarde, articulará como *a questão que a psicanálise de fato deixa sem resposta*." O que Shoshana Felman faz é devolver a Freud o que dessa pergunta diz respeito a ele próprio, uma leitura em ato:

> [...] minha leitura do sonho tenta ler de modo antecipado como o sonho articula, a partir de um lugar inconsciente, de uma só vez, a questão última e sua falta de resposta. O ponto textual do sem resposta (o ponto de fracasso construído no ensino de Freud) está formulado, do modo como o leio, pelo próprio Freud, em uma nota de rodapé ao sonho. (Felman, 2012, p. 25)

De forma semelhante, ao ler o texto de Duras, Lacan expõe esse impossível, apresentando-se como leitor arrebatado. Não por acaso, tanto Felman quanto Lacan aproximarão a prática da psicanálise à prática da letra, práticas que implicam uma transmissão não pela via do sentido, do acúmulo de conhecimento, mas uma transmissão no nível de uma experiência de perda, no nível do umbigo, como vimos, de um saber em fracasso.

**Jogo de rever**

"A forma do romance de Marguerite Duras força Lacan a certo modo de formalização em que ele mesmo se inclui" – marca Flavia Trocoli em prefácio ao livro *O arrebatamento de Lacan*, de Érik Porge (2019) – e é como sujeito do arrebatamento que ele participa. Lacan produz um texto "sobre o que significa escrever" (Porge, 2019, p. 73) a partir de uma posição de leitor, para apoiar sua transmissão da psicanálise.

Ao final de *O arrebatamento*, vemos a noite do baile reencenada, repetidamente. "Encantada por esse jogo de rever" (Duras, 1964, p. 135), Lol visita o Cassino de T. Beach, Lol olha, do campo de centeio, o encontro de Jacques Hold e de Tatiana Karl. Se há sonho, "Lol sonha com um outro tempo em que a mesma coisa que vai ocorrer ocorreria de modo diferente. De outro modo. Mil vezes. Em toda parte" (1964, p. 142).

Érik Porge retoma a leitura de Lacan de que, no romance, "o único sujeito é esse objeto", puro olhar "em torno do qual se sustentam e giram e existem todos os outros"[33], a própria narrativa só pode ter lugar a partir desse olhar, que apaga a claridade do dia e anoitece a cena. Se "é em torno desse objeto que os nós do ternário de Lol se fazem e se desfazem", Porge aposta que, no ternário em que Lacan está incluído, por outro lado, é o objeto voz que sustenta o enodamento, voz que ressoa no texto escrito:

> [...] compreendemos que não é o redobramento da fantasia de Lol num ver-se vendo que justifica a entrada do ternário de Lacan em jogo, pois isso o situaria do lado de uma tentativa de controle. Muito pelo contrário, ele se conta para dizer melhor a sua divisão e o que lhe escapa em sua abordagem do texto de Duras. Não é um desdobramento, mas um giro duplo isso que pratica Lacan – que, simultaneamente, o inclui e o exclui dele próprio e daquilo de que ele trata. [...] Ao atar o seu ternário com o texto de Marguerite Duras, Lacan não redobra a fantasia de Lol, nem se põe em continuidade com ela, mas cria uma distância que o desloca e faz com que ele entre num turbilhão ao lado da pulsão e do seu destino possível, a sublimação. (Porge, 2019, p. 81-82)

Ao operar esse deslocamento, Porge afirma, Lacan "estabelece uma conexão (que é uma descontinuidade) do olhar com um outro objeto *a*, a voz", e conclui então que o que Lacan fornece, ao incluir-se como leitor, é precisamente a descontinuidade entre estes objetos. Um ponto de perda, portanto, letra que transporta a escrita durassiana, desenho de um furo, imagem. Começamos, assim, a tecer alguma borda para a noção de letra, da qual já nos aproximamos pontualmente em outros momentos, e com a qual seguiremos lendo a noite a partir daqui.

[33] Lacan na sessão de 23 de junho de 1965 de *Le séminaire, livre XII: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, citado por Érik Porge (2019, p. 76).

# A NOITE CHEGA

**ou**

# EM VOLTA DA BALSA, O RIO

*Aquela noite, perdida entre as noites e as noites, disso ela tinha certeza, a jovem se encontrava justamente naquele navio e estava lá quando aquela coisa se produziu, aquela irrupção da música de Chopin sob o céu iluminado de cintilações. Não havia uma brisa sequer, e a música havia se espalhado por todo o paquete negro, como uma imposição dos céus que não se sabia a que se referia, como uma ordem de Deus cujo teor era desconhecido. E a jovem tinha se levantado como se estivesse indo por sua vez se matar, por sua vez se lançar ao mar, e depois havia chorado porque tinha pensado naquele homem de Cholen e de repente não tinha certeza se não o havia amado com um amor do qual não se apercebera porque ele tinha se perdido na história como a água na areia e agora ela só o reencontrava nesse instante em que a música se lançava ao mar.*

Marguerite Duras *em O amante*

## Um corpo que cai (da noite)

Perdida entre as noites e as noites, uma forma se destaca, contorno novo, o relevo sulcado de um rosto destruído, imagem que convoca a uma leitura e a uma escrita. O que se lê de uma imagem, será já a escrita? *O amante* (1984), de Marguerite Duras, parece encenar essa pergunta. Como vimos na introdução da tese, o livro em questão se desdobra a partir de uma imagem produzida pela noite, o novo rosto da narradora, imagem que pode ser também escrita, já que produz "o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura" (1984, p. 10). De acordo com a escritora, *O amante* seria, em princípio, um livro de fotografias, no qual a imagem deveria ganhar valor central:

> Um estilo 'físico', se você quiser. O amante nasceu de uma série de fotografias encontradas por acaso e o comecei pensando em deixar o texto em reserva para privilegiar a imagem. Mas, a escrita assumiu, foi mais rápida do que eu e foi apenas quando o li novamente que notei como era construído por metonímias. Há palavras, como deserto,

> branco, prazer, que se destacam e conotam toda a história. (Duras, 1989 [2013], p.57-58)[34]

Palavras "que se destacam", notemos: para que se faça imagem, em Duras, é preciso que algo se destaque da narrativa, que seja subtraído ao conjunto[35], que algo caia do fio do texto escrito. Foi preciso que caísse, ainda, a imagem fotográfica deste livro por vir, para que a escrita pudesse tomar lugar, ganhar forma e fazer imagem. A escrita, "mais rápida" que a intenção da autora de construir um livro fotográfico, incorpora em sua matéria essas que teriam sido imagens físicas, produzindo um "estilo físico" de escrita, que nasce da queda da imagem fotográfica, de seu fracasso. Novamente, "se há êxito [...] só pode se tratar da realização de um projeto de fracasso", o projeto de Duras de "privilegiar a imagem" se sucede na medida do impossível: *O amante*, veremos aqui, é tecido por imagens que marcam uma perda dessas outras imagens. O que, da imagem, resiste na escrita? O que, da imagem, sustenta a escrita?

De acordo com Ana Maria Netto Machado, em *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, "a morte da imagem como representação da realidade e sua utilização exclusivamente pelo valor fonético ou de letra" é a "astúcia fundamental que está no centro da invenção da escrita" (2000, p. 140), e a intervenção da escrita na teoria psicanalítica opera justamente no sentido da ruptura entre a forma e o seu conteúdo:

> Uma escrita de imagens deve, para compor frases, considerar as imagens justamente pelo seu valor sonoro. Mas o resultado que se dá aos olhos é uma arapuca e, para que essa escrita seja legível, o leitor deve-se submeter à exigência de levar em consideração exclusivamente o valor fonético das figuras, ignorando seu valor representativo. (Machado, 2000, p. 137)

Podemos, de fato, considerar que, para que a escrita fosse inventada, tenha sido preciso descolar a imagem da realidade que ela designava, produzir algo novo, a palavra, diferente da coisa; essa imagem destacada, então, sobra como resto nessa operação. A escrita de Duras parece mesmo apontar para a queda da imagem representativa – restam no texto, como veremos, imagens que formalizam algo "fora dos efeitos de sentido", se

[34] Tradução de Renata Estrella na tese de doutorado *A história da minha vida não existe: a escrita da memória em Marguerite Duras*.

[35] "É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram" (Duras, 1984, p. 13).

quisermos nos aproximar do que Giselle Moreira identifica como a noção lacaniana de letra[36]. Sendo assim, seguindo o fio da construção que fizemos até aqui, ao lado do texto durassiano, daremos especial atenção às formas que a imagem adquire na teoria psicanalítica, traçando um caminho desde as imagens do sonho em Freud até a noção de letra no ponto em que toca a imagem.

**O dia, a noite**

Podemos perceber, de saída, que em *O amante*, de modo distinto do que vimos em *O arrebatamento*, a noite se apresenta em oposição ao dia, e essa alternância é constantemente marcada ao longo da narrativa: não é incomum lermos que "a noite chegou". Portanto, se n'*O arrebatamento* a cena em estado de perda se transforma em noite infinita, apagando seus próprios contornos, em *O amante*, neste segundo tempo do nosso mapeamento da noite na obra durassiana, encontraremos uma noite com outra espécie de contorno.

> É a noite que vem agora, ele me diz que me lembrarei a vida toda dessa tarde, mesmo quando estiver esquecido até seu rosto, até seu nome.
> (...) Pergunto se é comum ficar triste como estamos. Ele diz que é porque fizemos amor durante o dia, na hora mais quente. Diz que depois é sempre terrível. E sorri. Diz: com amor ou sem, é sempre terrível. Diz que isso passará com a noite, assim que ela chegar. (Duras, 1984, p. 35-36)

A noite em *O amante* faz uma espécie de contraponto ao calor dos dias do Vietnã, "esse país não tem estações, vivemos numa estação só, quente, monótona" (Duras, 1984, p. 10), vejamos que efeitos de sentido essa relação de oposição produz. Conforme Gérard Genette expõe no ensaio "O dia, a noite", "a imaginação poética se interessa muito mais pela noite que pelo dia" (2015, p. 107), uma vez que o dia é o termo paradigmático, tomado como normal, neste que pode ser considerado um par de palavras, enquanto "a noite se encontra valorizada como o termo notável, observável, significativo por seu desvio e por sua diferença" (Genette, 2015, p. 107).

Dessa forma, dia e noite recuperam, neste tempo de nossa leitura, seu valor de par de palavras, numa "relação de implicação recíproca que com frequência designa à primeira vista o dia e a noite como dois contrários" (Genette, 2015, p. 104): significados

[36] "[...] a letra é essa unidade linguística que não se refere às outras e, portanto, é captada fora dos efeitos de sentido" (Moreira, 2018, p. 1455).

opostos, no entanto, com uma marca importante no nível do significante, "fora do seu semantismo explícito" (2015, p. 112):

> Ora, se compararmos o par *dia/noite* a outros pares antinômicos tais como *justiça/injustiça*, ou *claridade/obscuridade*, em que se exerce o jogo visível dos elementos comuns e dos elementos distintivos, parece que o estado lexical puro, ausência de qualquer motivação morfológica e, portanto, de qualquer motivação lógica, tende a acentuar o caráter aparentemente "natural" da relação entre dia e noite. Essas duas palavras brutas, sem morfema comparável, reduzidas a seu radical semântico, mas cada uma de seu lado sem nenhum traço comum, parecem ainda assim opor-se, não como duas formas, mas como duas substâncias, como duas coisas, ou melhor, a palavra se impõe, como dois elementos. [...] Podemos supor que o valor poético de tais vocábulos se deva em grande parte à sua própria opacidade, que os subtrai antecipadamente de qualquer motivação analítica e que, por isso mesmo, os torna mais "concretos", mais abertos às ilusões da imaginação sensível. (Genette, 2015, p. 115)

De acordo com Genette, o trabalho poético consiste na redução a este ponto opaco mais elementar da palavra, que "apaga a motivação intelectual em benefício das associações mais físicas, portanto mais imediatamente sedutoras para a imaginação" (2015, p. 113). Deixemos, por ora, destacado e em suspenso o valor de "ilusão" que o autor confere à imaginação; sendo este um ponto sensível da pesquisa, veremos de que maneira a questão se desdobra ao lermos Marguerite Duras ao lado da psicanálise de Lacan. De todo modo, Genette nos oferece alguns caminhos profícuos para pensar a oposição do par de palavras que encontramos em *O amante*, como a espacialidade que a palavra *noite* carrega, diferente da palavra *dia*:

> [...] encontraremos facilmente em *noite* um sema espacial do qual *dia* parece privado: "andar na noite" é um enunciado mais "natural" à língua que "andar no dia". Há uma espacialidade (seria melhor dizer *espaciosidade*) privilegiada da noite [...]. Um outro valor metafórico de noite que tem grande importância simbólica é o sentido de profundeza íntima, de interioridade física ou psíquica; remetamos aqui, por exemplo, às análises de Gilbert Durand, que não situou desavisadamente os símbolos da intimidade sob a categoria de *regime noturno* da imagem. A espacialidade noturna é então ambivalente; a noite, "porosa e penetrante", é ao mesmo tempo metáfora de exterioridade e de interioridade, de altitude e de profundeza. (Genette, 2015, p. 110-111)

Se Durand baseou seus estudos estruturais no nível do signo, nos interessa, por outro lado, pensar o regime noturno da imagem no nível do significante e em sua proximidade com a letra, na operação de escrita de Duras. Como a temporalidade, a espacialidade da noite percorre os diferentes tempos de nossa leitura, conforme vimos

com Blanchot, que diferencia a noite que tem "uma intimidade"[37] da *outra* noite; na noite que se torna infinita, Lol não pode sair "da noite"[38], e veremos mais à frente outra espacialidade muito específica em *A doença da morte*. Antes de uma interioridade ou uma intimidade, a noite de Duras aparece, até aqui, como exterioridade, numa espécie de avesso da forma interior, "externo a si", um fora que tudo toma. Proponho, então, lermos a noite durassiana fora do símbolo da intimidade: veremos que as imagens do texto, formas que se destacam da narrativa, não *representam* esse lugar interior; estaremos, de outro modo, atentos para o que a palavra noite opera na narrativa, para os efeitos formais da incidência da noite nas imagens do texto.

Aqui vamos nos deter, principalmente, sobre essas que chamamos, com Tania Rivera, de *imagens-furo*[39], que encontramos incessantemente na leitura de *O amante*. Há, como Duras marca, palavras que conotam metonimicamente o texto, onde se amarra o seu sentido, mas há também uma profusão de imagens que colocam esse sentido em xeque, cortando a narrativa, fazendo furo na cena, e veremos, no trabalho com o texto, como esse apagamento do sentido acaba por indeterminar a posição da narradora e os contornos do tempo da narrativa – de forma parecida, mas diversa daquela que observamos no capítulo anterior. *O amante* nos impõe, ainda, retomar a abertura de um espaço fundamental da obra de Duras, um "campo de indiscernibilidade", como formalizou Paulo de Andrade, entre amor e escrita[40]. Dessa formalização, ficaremos com a pergunta: seria a noite este campo que torna indiscerníveis os contornos do amor e da escrita?

**Uma passagem**

Como a cena, a noção de imagem se desdobra e atravessa uma grande extensão de campos, da literatura ao cinema, passando pela fotografia e, também, pelas artes plásticas. Se quisermos partir, conforme fizemos anteriormente, dos lugares comuns da palavra, em ponto de dicionário, encontraremos para *imagem*, em sua maioria, definições pautadas pela noção de representação:

> [...] 'representação de um objeto pelo desenho, pintura, escultura etc.' 'reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que a

[37] Cf. A noite interminável, p. 41.
[38] Cf. p. 42.
[39] Cf. Momento de começar, p. 9.
[40] Cf. A cena do baile e a cena amorosa, p. 20.

> produziu.' 'reflexo de um objeto no espelho ou na água.' 'figura, comparação, semelhança' (Cunha, 2011, p. 350).

Lembremos que Foucault, em *As palavras e as coisas* (2007) – livro que desenha uma espécie de genealogia da linguagem – localiza uma virada no campo da linguagem, na travessia que levará até o romance moderno, e apresenta a possibilidade de ler essa virada enquanto a formulação de uma nova questão. Foucault demonstra as respostas de cada tempo do pensamento a esta questão e situa, na construção do pensamento moderno, a separação entre o sentido e a representação:

> [...] perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. (Foucault, 2007, p. 59)

De acordo com Foucault, o deslocamento da questão "como reconhecer que um signo designa aquilo que ele significa?" para "como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa?" desfaz a interdependência entre a linguagem e o mundo: se suspende o primado da escrita como transcrição do mundo e desaparece, com isso, "essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável" (Foucault, 2007, p. 59). "No espaço branco que separa a presença da representação e o *re* de sua repetição" (Foucault, 2007, p. 98), neste ponto de radical separação entre as palavras e as coisas, talvez tenha surgido a imagem. No instante em que o signo não mais *designa* o que ele significa, mas *está ligado* àquilo que significa – com a abertura dessa distância –, a imagem pode surgir não mais para representar, mas para escrever: pode se apresentar em seu valor de letra, se quisermos retomar o pensamento de Ana Maria Netto Machado – valor que estaria no cerne da própria invenção da escrita[41].

Conforme a leitura da autora, "a ruptura da ideia de correspondência entre uma forma e um conteúdo" (2000, p. 136) seria, também, o ponto fundamental da teoria do significante de Lacan, teoria que parte da leitura freudiana do sonho, no ponto em que ela toma o sonho enquanto uma operação de escrita. Para Machado, a evidência da

[41] Seria, por exemplo, o caso da escrita hieroglífica, tão cara para Freud e Lacan em suas construções sobre o mecanismo dos sonhos. Ana Maria Netto Machado cita Lacan em seu *Seminário 1* (p. 269) quando ele explicita que, em vez de "uma pequena silhueta humana" querer necessariamente significar "um homem", ela poderia "representar o som homem e, como tal, entrar numa palavra a título de sílaba".

centralidade do lugar "ocupado pela escrita na operação do sonho"[42] (2000, p. 132) está na dimensão de "fazer passar certa palavra", conforme Lacan formula em seu *Seminário 2*, uma passagem, portanto, que implica um desaparecimento:

> O que desaparece, aqui, segundo Freud, é o conteúdo, o sentido, e o que permanece é exclusivamente o aspecto formal que, arrancado de todo sentido, pode agora veicular outro conteúdo, de maneira enigmática ou criptográfica.
> [...] qualquer imagem ou figura pode funcionar como escrita, sob a condição de que ela seja passível de ser lida. Para que uma imagem ou uma figura possa ser lida, ela deve, antes de tudo, funcionar como letra, isto é, ela deve assumir o papel de letra e sua função representativa deve ser deixada de lado. (Machado, 2000, p. 136-137)

Tomar a escrita como uma passagem que implica um desaparecimento[43] nos interessa para pensar a noite como operação de escrita em Duras. Na noite, tudo desapareceu – lembremos Blanchot – e é o próprio desaparecimento que se fará ver: notemos, então, que esse desaparecimento do sentido e, portanto, da possibilidade de representar, é próprio do trabalho da escrita e do sonho. A escrita, essa passagem: se o conteúdo e a forma não correspondem, não se trata de uma simples passagem no sentido de exprimir o conteúdo, mas uma passagem forçada, uma espécie de rasgo.

**Gesto**

Sabemos que "A obra de arte moderna não apenas encena uma crise da representação como também carrega [...] um regime de crítica imanente" (Trocoli, 2015, p. 25): a virada que se produz com a literatura moderna – conforme já marcamos com a questão em torno do romance proustiano – coloca em crise a estrutura narrativa, antes organizada pela escrita objetiva, minuciosamente descritiva, da perspectiva do narrador onisciente que tudo vê à distância, possuindo o domínio total da situação e dos personagens. O que se inaugura, com o romance moderno, é uma escrita de ruptura, não linear, incômoda, algo que escapa à estrutura do romance como narrativa centrada no eu e que propõe uma crítica a essa mesma estrutura. Roland Barthes (2004), ao expor o que está em jogo nessa virada, em *A morte do autor*, afirma:

> [...] *Escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de "pintura" (como diziam os Clássicos). [...] o escriptor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar [...] que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão [...] para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz,

[42] Podemos acompanhá-la a partir da leitura que fizemos anteriormente, do sonho do homem dos lobos.
[43] E, se implica desaparecimento, implica também aparição – é o que perceberemos mais à frente.

> levada por *um puro gesto de inscrição (e não de expressão)*, traça um campo sem origem ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem. (Barthes, 2004, p.61-62, grifo meu)

Aqui, Barthes e Duras podem conversar, corpo a corpo, se retomarmos mais uma vez a formulação da escritora em "O bloco negro": Duras identifica "essa parte de nós que não escreve" à parte que "está sempre nas alturas do pensamento", e que "jamais *descerá ao nível da escritura*" (Duras, 1987, p. 28), o que nos afasta tanto da ideia da escrita como *expressão* do pensamento ou da paixão, quanto de que haveria possibilidade de tornar representável algo de natureza essencial. A dimensão da escrita está abaixo, mais próxima do chão, está palpável, mais próxima da matéria, mais próxima do esforço do gesto, "uma questão muscular", Duras afirmará.

Pode ser interessante, aliás, destacar a noção de gesto[44] neste ponto do trabalho, uma noção que parece distinguir-se de noções como a de movimento ou de deslocamento, que talvez pressuponham outras implicações em relação à direção e ao endereçamento. O gesto, conforme escreve Barthes, "um puro gesto [de inscrição]", parece aproximar-se mais de um ato que apaga o sentido (o significado e a direção), um movimento que reivindica uma leitura a nível do corpo, do músculo, como escreve Duras. Este gesto que sustenta a escrita não está para além do corpo, não será uma transcrição ou impressão de algo que estava pronto antes, "não é uma 'transferência', não se trata disso." (Duras, 1987, p. 27)

> [...] seria ler desde antes da escritura o que ainda é ilegível para os outros. Posso dizer de outra maneira, posso dizer: seria ler nossa própria escritura, esse primeiro estado de nosso escrito ainda indecifrável para os outros. Seria regredir, condescender em direção à escritura dos outros para que o livro seja legível por eles. (Duras, 1987, p. 27)

Duras aponta também para uma ideia que se aproxima da tradução, essa regressão em direção ao outro para que algo se torne legível. A ideia de um gesto contrário ao de avançar, um gesto anterior, portanto, que rasura a origem, que não faz função de expressar – de ilustrar, tornar representável um sentimento ou pensamento – mas que inscreve um ponto de não-retorno (um ponto de fracasso?), parece aproximar-se bastante da "passagem forçada" de que Machado fala: a partir deste ponto, se instaura a impossibilidade de apreender a significação numa totalidade. Se a linguagem é "aquilo

[44] Por ora, guardemos essa breve tentativa de delimitar a noção de gesto; ela retornará ao longo do trabalho.

mesmo que continuamente questiona toda a origem", como escreve Barthes, é porque a cada gesto de escrita se reafirma a não correspondência entre significante e significado e a discrepância entre a representação e o referente – e não seria possível afirmar que este mesmo corte é o que opera na transferência em uma análise?

**A imagem escrita e a imagem fotográfica**

Ao nos voltarmos para a imagem fotográfica, podemos então assumir que o deslocamento da questão contornada por Foucault se manifesta também como um problema que está na raiz do surgimento da fotografia; o esforço de tornar possível a fixação de uma imagem também pode ser uma resposta direcionada à questão de qual seria a relação dessa imagem com a sua origem.

Na mesma direção de Foucault, Rosalind Krauss (2002) localiza uma ruptura a partir do impacto do advento da fotografia nos anos 1830, da virada subjetiva que se produziu com essa nova possibilidade, e investiga os deslocamentos do "estatuto de traço" da fotografia, resgatando o espanto causado por essa invenção de uma nova forma de imagem, traço impresso, num momento em que a distância entre a coisa e a sua representação se faz ver – e aqui caberá lermos sublinhando a raiz grega da palavra: foto-grafia, uma escrita com a luz[45], ou escrita da luz:

> No princípio do século XIX, o traço não era apenas considerado como efígie, fetiche, película descolada da superfície de um objeto material e depositado em outro lugar. Era aquele objeto material tornado *inteligível*. Supunha-se que o traço devesse agir como presença manifesta do sentido. (Krauss, 2002, p. 26)

Até aquele ponto operava, portanto, uma lógica da correspondência direta, em que o traço, afirma Krauss, forneceria a possibilidade de apreensão de determinado objeto, a possibilidade de decodificá-lo e tornar legível o seu sentido[46]. O surgimento da fotografia, na época, produziu as mais diversas teorias em torno da imagem, e Krauss destaca especialmente a posição de Honoré de Balzac com sua Teoria dos Espectros – anterior à invenção do daguerreótipo[47] – que também é notável para nós, por partir da literatura. O escritor, dedicado à técnica da descrição escrita, defendia "descolar a superfície de um

[45] Conforme Ana Carolina Prudente (2022) expõe em sua dissertação de mestrado *Do aparelho fotográfico ao aparelho psíquico: a formação fotográfica do sonho*.
[46] Krauss dá o exemplo dos estudos dos laboratórios de fisionomia, que "implicava na decodificação do ser moral e psicológico do homem a partir de suas fisiológicas, de que se pensava serem indicadores" (2002, p. 26).
[47] Forma primária do aparelho fotográfico.

sujeito e transferi-lo para a página de um romance"[48] e a teoria em questão, por consequência, sustentaria que "o homem seria constituído de uma série de imagens representando-se a si mesmas e descascando umas após as outras" (Krauss, 2002, p. 26). Em última instância, portanto, fixar a imagem numa fotografia poderia implicar retirar uma dessas camadas, e até perder uma parte de si, fato que a própria "condição absoluta da fotografia", a saber, a proximidade física – de acordo com o fotógrafo Félix Nadar (1900) –, endossaria: "Nadar define o signo fotográfico como índice, como marca significante cuja relação com aquilo que representa é a de ter sido fisicamente produzida por seu referente" (Krauss, 2002, p. 24-25).

**Impossibilidade de representar**

Nas fotografias de *O amante*, veremos de que maneira a linearidade dessa suposta relação direta será colocada em questão. Se a leitura mais imediata do signo fotográfico, conforme Krauss apresenta, teria sido a de colar a fotografia ao seu referente, neste livro Duras distancia as fotografias de seus referentes de tal modo que a imagem original se perde, passando a não existir; poderemos nos perguntar, inclusive, que consequências isso trará para o cinema durassiano. Será interessante lermos, ao lado de *O amante*, *O amante da China do Norte* – livro que, conforme veremos mais à frente, incorpora uma espécie de crítica ao cinema. Talvez essa leitura lado a lado nos permita desenhar uma passagem entre uma teoria da imagem em Duras e os seus efeitos na literatura e no cinema.

Em *Diante da imagem*, Georges Didi-Huberman (2013b) nos ajuda a pensar junto das imagens da arte, trazendo a questão para o pensamento que se produziu sobre elas. A provocação do autor, que coloca em atrito a imagem e o saber da psicanálise, nos permitirá pensar a imagem a partir do "valor de um sintoma", o que implica pensar "ao contrário do símbolo" (Barbosa, 2022):

> Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato ("natural") ou então transcendental ("simbólico"), ela

[48] "Quando Barbey d'Aurevilly afirmava com ar depreciativo que Balzac havia feito da descrição a "doença de pele dos realistas", criticava justamente a técnica de que Balzac tinha mais orgulho, a que lhe permitia vangloriar-se de ter previsto a invenção do daguerreótipo" (Krauss, 2002, p. 26).

> terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível. (Didi-Huberman, 20123b, p. 11)

É num movimento oposto ao que descreve a crítica de Didi-Hubermann que a escrita durassiana opera. "A história da minha vida não existe" (Duras, 1984 [2007, p.12]): assim a narradora começa a contar sua história, a história da menina da colônia, neste que teria sido um livro de fotografias. De saída, neste romance, a dimensão da representação está em questão: como uma história que não existe poderá ser representada numa narrativa? Como não existe, se é justamente essa a história que será contada no livro? Não existe por não ter sido registrada? Por que não houve direito ao registro? Sabemos que houve um registro fotográfico, que o livro seria um livro de fotografias, mas na virada para um romance o que se marca é o que não pôde ser registrado, as imagens fundamentais, que não ganharam existência. Por que, então, se faz necessário contar essa história que não existe? É precisamente a impossibilidade que Duras escreve, para além de representar uma realidade – e mais além do passo freudiano de fundação de uma realidade psíquica –, ao interrogar as leis da representação, a literatura de Duras pode dar forma para este impossível:

> O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. [...] contudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. (Rivera, 2013, p. 21)

Excluído da posição daquele que pode tudo ver e narrar a história para um espectador passivo, este sujeito "perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador" (Rivera, 2013, p. 21). Assim, no caso da literatura, o primeiro efeito, no momento em que não se trata mais de representar – para fazer ressoar a voz de Barthes, o primeiro efeito da "morte do autor", este suposto sujeito da escrita –, se dá no nível da posição do leitor: será preciso ler, não apenas observar a história que é contada.[49] Mais especificamente, no caso da escrita durassiana da noite,

[49] Já verificamos a radicalidade dessa subversão em *O deslumbramento de Lol V. Stein*, que convoca Lacan para o lugar de leitor, pego pela armadilha da enunciação narrativa.

veremos que função tem a imagem nessa operação, ou seja, o que pode a imagem quando ela já não serve mais para representar.

**O tempo da imagem**

Neste outro tempo da imagem, posterior ao que Krauss reconstrói, neste tempo em que já podemos recolher os efeitos do corte que a fotografia produziu na nossa maneira de pensar a imagem, Adolfo Montejo Navas (2017) poderá propor, em sua investigação das afinidades entre *Fotografia e poesia*, uma distinção entre "fotografia e poesia" e "narrativa e cinema", localizando a poesia e a fotografia no campo do fragmento, já que, "devido à sua exigência de suspensão, se isolam na temporalidade – como ilhas no tempo – eliminando a narrativa como eixo temporal" (Navas, 2017, p. 19), e a narrativa e o cinema neste outro campo que pressupõe alguma linearidade. Esse isolamento na temporalidade, segundo o autor, seria efeito justamente de um corte, uma cesura, quebra da linearidade que tanto a fotografia quanto a poesia operam: "operação delatora", afirma Navas, que definirá a imagem fotográfica como "uma ação que ilumina coisas que já estavam lá mas não eram vistas" (Navas, 2017, p. 22).

"A fotografia fragmenta a realidade, deixa de fora a continuação do mundo, inclusive de seu tempo, em troca de um tempo próprio [...]). Através dos limites, o visível, o legível, torna-se ilimitado" (Navas, 2017, p. 23): um corte, portanto, que fragmenta, e uma fragmentação que permite, então, ler uma dimensão fora do legível, fora do visível – Didi-Huberman dirá "*rasgadura*. Abrir a imagem, abrir a lógica" (Didi-Huberman, 2013b, p. 185) –, um corte que rompe a continuidade entre o significante e o significado e mostra, numa abertura, o lugar do impossível: "Se sempre se persegue o indizível, na poesia e na arte, então a imagem se revela como a linguagem que pode dizer o que está além dela" (Navas, 2017, p. 26) (o que levará o autor a destacar, inclusive, a diferença que a fotografia opera no nível das noções de realidade e de realismo). O que Navas descreverá como poesia, por sua vez – e que faz ressoar a leitura de Badiou sobre a operação de transposição poética[50] –, podemos ler como uma dimensão escrita dessa imagem, e é o efeito disso que veremos como marca na escrita de Duras:

> "O poeta não descreve a cadeira: a põe na nossa frente", comenta [Octavio] Paz. A fotografia, dirá [Susan] Sontag, não representa, mas apresenta. Em lugar de representação, presença. [...] Como se a semelhança com a realidade não só não fosse definidora, mas também insuficiente. (Navas, 2017, p. 25)

[50] Cf. Da perda, a forma, p. 49.

“Em lugar de representação, presença”: é essa a subversão que está colocada tanto pela fotografia quanto pela poesia, de acordo com Navas. Naturalmente, recusaremos reduzir o que está em jogo na operação de escrita de Marguerite Duras a um rótulo impreciso de “poesia”, mas nos caberá aqui pensar o que, de uma operação poética no nível da linguagem, diz respeito a essa escrita. E é pela função da imagem nessa operação que poderemos responder a essa questão. Ao assumir o projeto de escrever um livro, um livro de fotografias, no qual a imagem ganhasse “valor central” e, por efeito, chegar a um “estilo físico” de escrita, Duras expõe, também, uma subversão no nível da imagem. A realização de um projeto que privilegie a imagem implica na queda da imagem representativa e na resistência da dimensão de presença da imagem, uma escrita que dá a ver, que contesta o texto como representação direta de uma realidade planificada.

O que veremos de mais específico em torno dessa questão na escrita de Duras, é ainda outra marca, um “estado de aparição[51]”: o passo que ela assume a partir desse limite nos permite atravessar o nível do próprio limite e ler a presentificação disso que está perdido.

**Um livro, um filme**

*O amante* (1984) retoma a história da menina branca nascida na Indochina, filha de pais franceses, que já fora narrada anteriormente em *Barragem contra o Pacífico* (1950), e que será recontada, posteriormente, em *O amante da China do Norte* (1991), mas com diferenças notáveis. Num tensionamento entre autobiografia e ficção, Duras escreve e rasura sua própria história: “A cena deslocou-se sozinha. Na realidade, cresceu comigo, jamais me deixou.” (Duras, 1987, p. 26). Os três livros, que se desdobram em torno do encontro da menina com um amante chinês, apresentam conteúdo similar, mas a cada giro narrativo, a forma se refaz: as figuras se deslocam no espaço, se esvaziam, atravessam o tempo. Da mãe de *Barragem contra o pacífico*, invasora e oceânica, passamos pela mãe em *O amante*, árida, desértica e terrível, para chegar finalmente à mãe

[51] “Também disse a você que era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, naquele momento, jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, não moderar nada, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no *estado da aparição*” (Duras, 1987, p. 109).

em *O amante da China do Norte*, “uma mãe sem coragem” (1991, p. 11), que não impede mais nada:

> A primeira, publicada em 1950, após dois outros romances, foi a obra que fez de Duras uma escritora célebre, sendo lembrada por ela como “o verdadeiro livro sobre a memória” (Duras, 1974, nota de rodapé, p. 131). Já *O amante* foi lançado em momento de mais maturidade da escritora, lhe garantindo o prêmio Goncourt, por uma escrita marcadamente singular, quer dizer, *O amante* talvez seja o livro em que Duras melhor imprimiu um estilo, seu estilo, ou como ela define a obra: “não é uma história autobiográfica, é uma tradução” (Duras, 2016, p.786). E *O amante da China do Norte*, última vez em que ela escreveu essa história, se trata de “uma reapropriação” (Duras, 2016, grifo do autor, p. 789) [...] consequente à adaptação de Jean-Jacques Annaud para o cinema de *O amante.* (Estrella, 2021, p. 16)

A formulação em torno da diferença entre autobiografia e tradução, que Estrella destaca, pode nos ajudar a pensar como se conta essa história para a qual não há possibilidade de representação. Não se trata de uma transcrição da própria história, é preciso que aí opere um trabalho de tradução, trabalho este que se dá, precisamente, pela diferença, pela perda também, “seria ler nossa própria escritura, esse primeiro estado de nosso escrito ainda indecifrável para os outros”, um gesto de dar condições de legibilidade.

Anteriormente, ao trabalhar as obras em questão, apostei numa leitura de que, no primeiro momento, o trabalho seria construir uma barragem que contornasse a figura da mãe, essa que tudo preenche e, num segundo tempo, dar corpo à figura do amante[52]; no terceiro tempo dessa escrita haveria então um trabalho de mapear, fazer uma forma para o amor, para o instante de sua chegada, sua entrada em cena. Se *O amante* produz em um “estilo físico” o impossível do ato de narrar essa história, a partir das fotografias da infância de Duras, não será pura casualidade o fato de nos depararmos, em *O amante da China do Norte*, com uma forma de escrita semelhante à de um roteiro de cinema. Poderíamos afirmar que a discordância entre Duras e Jean-Jacques Annaud – diretor da versão de *O amante* adaptada para o cinema – é causa para essa escrita, conforme Estrella aponta em sua tese:

> Para esta filmagem, de início, era prevista uma parceria com Jérôme Beaujour e Duras defendia que o filme fosse a leitura do livro feita pela própria escritora. No entanto, Duras foi hospitalizada e Annaud acabou

[52] A elaboração que construo aqui parte de pesquisa anterior, exposta tanto em minha dissertação de mestrado – *Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras* (2018) – quanto no artigo *À noite, um filete de luz*, publicado no livro *Não se pode e se escreve* (2019).

> assumindo o projeto com o roteirista Gérard Brach e a produção de Claude Berri. O filme *O amante*, lançado em 1992, transforma os acontecimentos narrados no livro em uma trama linear no presente, trivializando a escrita de Duras em um enredo. (Estrella, 2021, p. 89)

A linearidade do enredo do filme cala, de certa forma, a voz do texto, produzindo um filme sobre a história do livro, com cenas preenchidas de sentido, completas, algo inteiramente diverso da experiência de leitura de *O amante*. Se, no livro, a imagem absoluta é aquela que não foi registrada, que resta esquecida e que, em última instância, "não existe" (Duras, 1984, p. 13), no – belo, diga-se de passagem – filme de Annaud essa imagem do encontro entre a menina branca e o chinês é reproduzida em sua integridade, nada falta, a cena está toda ali, montada, a imagem é planificada. As imagens que sustentam, em sua perda, essa narrativa – o irrepresentável da escrita – não têm lugar ali.

É possível localizar neste ponto de discordância entre livro e filme uma questão fundamental para a relação entre cena e imagem na obra de Duras. Uma obra – é importante termos isso em mente – que transita entre a literatura e o cinema, e da literatura para o teatro: que coloca em questão, portanto, os limites e as diferenças entre esses campos. Ao que parece, veremos a seguir, a imagem que toma forma na escrita de Duras indaga o próprio valor da imagem fotográfica – e, consequentemente, da imagem cinematográfica –, desmontando o que seria a sequência "normal" da adaptação ao cinema, a linearidade do livro ao filme, do filme que representa, transforma em imagens, aquilo que a escrita figurou, instalando, dessa maneira, uma noite nessa passagem: anoitecendo-a.

Retomemos o trecho de *O amante da China do Norte* que lemos no começo da tese: "Um livro. Um filme. A noite." (1991, p. 13), trecho que opera, aqui, como formulação teórica da escrita durassiana. Podemos, então, ler este livro como uma resposta à adaptação de Annaud, mas também como formalização de uma crítica ao cinema a partir da literatura. Duras propõe, ao contrário, dobrar o filme para que ele pense a partir da escrita, a partir do que dela se perde, daquilo que na escrita faz noite. Para que ressoe a voz do texto.

## O que passa pela imagem

*O amante* começa fazendo referência a esta *imagem* que, segundo a narradora, "entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço, com ela

me encanto" (Duras, 1984, p. 9), e segue em sua direção, como que no encalço dessa imagem, até chegar ao ponto em que nos deparamos com a perda dessa imagem:

> É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. [...] Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora. (Duras, 1984, p. 13)

A cena em questão, o primeiro encontro da menina com o amante, ganha diferentes camadas ao longo do livro e, também, entre um livro e outro, camadas que não necessariamente fazem continuidade umas às outras, mas que se sobrepõem, o que produz efeitos que divergem da linearidade. Vale ressaltar, ainda, que a narrativa é tecida por blocos de texto, parágrafos separados por espaços entre si, que não seguem uma cronologia e nem sempre seguem um fio narrativo comum. Ao leitor, resta a custosa tarefa de habituar-se a passar de um parágrafo ao outro sem esperar que eles estejam ligados.

Acompanharemos este "deslocamento da cena" que Duras cita em *A vida material* quando fala de *O amante*: sigamos, aqui, um caminho por algumas dessas camadas, de modo que possamos delimitar o deslocamento que a cena faz na operação de escrita de Duras e, desse modo, observar que discussão a escritora propõe em torno da imagem. Para isso, partiremos da cena que *contorna* aquela que seria a imagem desaparecida:

> *A menina com chapéu de feltro está na luz barrenta do rio*, sozinha no convés da balsa, apoiada na amurada. *O chapéu masculino tinge toda a cena de róseo. É a única cor*. Ao sol brumoso do rio, ao sol do calor, *as margens se apagam*, o rio parece chegar ao horizonte. *O rio corre surdo*, não faz nenhum som, o sangue no corpo. Nenhum vento sobre a água. O motor da balsa, o único som da cena, o de um velho motor desconjuntado com as bielas emperradas. De tempos em tempos, *em leves rajadas, sons de vozes*. E depois os uivos dos cães, vêm de todos os lados, *por detrás da bruma*, de todos os povoados. A menina conhece o barqueiro desde criança. O barqueiro lhe sorri e pede notícias da senhora diretora. Ele diz que muitas vezes a vê passar de noite, pois ela vai com frequência à concessão do Camboja. A mãe vai bem, diz a menina. *Em volta da balsa, o rio*, no nível da margem, suas águas em movimento atravessam as águas paradas dos arrozais, não se misturam. *O rio recolheu tudo o que encontrou* desde o Tonlesáp, a floresta cambojana. Carrega tudo o que vem a ele, palhoças, florestas, restos de incêndios, pássaros mortos, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados, iscas, ilhas de jacintos-de-água aglutinados, tudo segue para o Pacífico, nada tem tempo de fluir, tudo é levado pela

> tempestade profunda e vertiginosa da correnteza interna, *tudo fica em suspenso na superfície da força do rio*. (Duras, 1984, p. 21, grifos meus)

Por vezes, lendo Marguerite Duras, esbarramos com efeitos de leitura para os quais não conseguimos encontrar o nome justo. É o caso desse trecho, em que parece possível assistir à cena, escutá-la, sentir o peso do sol, úmido. Ensaiamos então dizer: Descrição? Apresentação? Quem sabe poderíamos falar em uma "experiência cinematográfica"? Mas o trecho parece não caber por inteiro em nenhuma dessas noções. Parece haver, nessa escrita, algo que resiste com toda força à determinação. Aqui, a narradora expõe um cenário, seus contornos, delimita os personagens e de alguma maneira essa construção nos permite visualizar uma cena. Perguntamos, então: por que não se trataria de uma descrição? O que colocaria em questão a configuração descritiva, a ponto de impedir que assim se nomeie o que se escreve aqui? Façamos um exercício de leitura, um esforço de chegar muito perto dessa escrita, de aproximar o olhar até que as frases também percam seus contornos. Veremos que, se levarmos essa leitura cerrada às últimas consequências, veremos que cada frase desse trecho parece conter seu próprio ponto de impossível: há, quase que em cada frase, uma subversão.

Na cena em questão, a menina, personagem principal do livro, a portadora dessa "ambiguidade determinante" que é o chapéu de feltro masculino, *está na luz barrenta do rio*[53]. Ler de perto as frases de Marguerite Duras, destacá-las do texto, pode causar certo espanto – algumas formulações que não parecem tão estranhas a princípio passam a soar como uma provocação. A menina "está na luz": a luz aparece como lugar, como espaço delimitado, é possível visualizar a imagem de um holofote num palco de teatro, uma luz *na qual* alguém pode estar; "na luz *barrenta* do rio", a luz, lugar de brilho límpido, ganha ainda a contradição do barro, e agora vemos, por debaixo d'água, feixes de luz que incidem sobre um rio de água terrosa.

Nessa mesma luz de bruma, tingida de róseo pelo chapéu, "única cor" da cena, "as margens se apagam"; esse apagamento, no caso das margens do rio, pode ser efeito da incidência da luminosidade que turva a visão. Mas no caso do apagamento dos contornos na narrativa será efeito da alternância da posição da narradora que, no trecho que destacamos, diz *ela*, a menina, mas no parágrafo que se segue, dirá *eu*: "Respondi que o que mais queria, acima de qualquer outra coisa, era escrever, só isso, nada mais" (1984,

[53] "*La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve* [...]" (Duras, 1984, p. 29-30)

p. 21). O parágrafo seguinte começará a partir de outro tempo, de outra cena, de outra posição narrativa, e exigirá do leitor que relocalize seu corpo no espaço literário, que reconheça no bolo de fotografias embaralhadas qual é a imagem da vez.

"Nenhum vento sobre a água. [...] Em leves rajadas, sons de vozes."[54] O ar quente, parado, pesa sobre a cena; há rajadas, não de vento, mas de ruídos: as vozes, o motor da balsa, os uivos dos cães "por detrás da bruma"[55]. Duras parece escolher formas que equivocam a leitura: por um instante, a luz de bruma ganha contorno de um lugar que se pode ocupar, num outro momento, ganha a consistência de uma forma espessa, opaca, e torna-se possível falar no que está por detrás dela, portanto, uma luz que encobre, e não que dá a ver.

"Em volta da balsa, o rio."[56] Nessa pequena indicação –, que já destacamos no começo do trabalho devido à sua importância no texto – a subversão do olhar torna-se evidente. Essa frase guarda uma especificidade, se notarmos bem, marca um corte no trecho escolhido. O nosso trecho começa pelo chapéu que colore a cena de róseo, essa cor se alastra, tomando a cena, a conversa da menina com o barqueiro, até a referência à mãe. A frase "Em volta da balsa, o rio" parece então operar uma inflexão, abrir uma passagem. A partir desse ponto, a narrativa passará ao movimento do rio, ao inventário de tudo aquilo que o rio arrasta, como se ele viesse, também, arrastando junto o fio narrativo. A balsa se apresenta como furo da paisagem, furo em volta do qual corre o rio e seu arraste. A balsa, palavra-buraco, a imagem desaparecida, cena jamais registrada.

Como o rio que resta em volta da balsa, uma narrativa se tece, fazendo contorno àquilo que resiste à representação. A subversão de Duras é, com a matéria da perda, fazer imagem, imagem que subverte, por sua vez, a unidade da forma. "A borda do furo no saber, não é isso o que [a letra] desenha?"[57]. Em volta da balsa, furo da cena, o rio desenha uma borda, compartilhando função com a letra. "Uma imagem com uso de letra", portanto, como escreveu Machado: uma imagem cuja função se assemelha à função da letra, de desenhar a borda do furo no saber – imagem que convoca à leitura, dando forma ao ponto de ilegibilidade. Não um rio com suas margens, bordas sólidas, mas um rio que

[54] "*Pas de vent au-dehors de l'eau. (...) De temps em temps, par rafales légères, des bruits de voix*." (p. 30)
[55] "*Et puis les aboiements des chiens, ils viennent de partout, de derrière de la brume (...)"* (p. 30)
[56] *"Autour du bac, le fleuve (...)"* (p. 30)
[57] Cf. Risco que faz borda, p. 54.

se faz, ele próprio, borda. A escrita de Duras nos permitiria ler a imagem como uma passagem?

Nota-se bem, nesse curto trecho, o ponto de contradição da operação de escrita durassiana. As imagens de Duras, ao parecerem não fazer sentido – ao não descrever nada, já que há algo nelas que resiste ao sentido – tornam a forma indecidível, expõem o que há de informe na cena, produzindo certo estranhamento no olhar. É esse estranhamento que se radicaliza, à medida em que avançamos na leitura cerrada do livro e, como já foi pontuado, torna-se inevitável pensar em uma espécie de teoria da imagem com a escrita de Duras. Gostaria de trazer de volta, para este momento de nossa leitura, a discussão em torno da tradução do texto freudiano que foi apresentada na introdução a esta pesquisa[58].

**A lembrança-imagem e o estranho: formas para o equívoco**

Conforme vimos no começo, quando buscamos reconstruir o caminho da formação da noção de imagem na teoria psicanalítica, chegamos na expressão *lembrança encobridora*, espécie de imagem que se forma para encobrir um ponto traumático inconsciente – mecanismo cujo funcionamento verificamos a partir do sonho do homem dos lobos. O que vimos, na citação de Jeanne-Marie Sala, foi que, na verdade, o termo *Über Deckerinnerungen* portaria um equívoco: a tela pode encobrir, da mesma forma que pode expor: "a tela é tanto o que protege quanto aquilo sobre o que se projeta, o que impede de ver e o que permite ver, o que esconde e o que mostra" (Sala, 2016, p. 66-67). É o rastro deste equívoco que, segundo a autora, "se perde na tradução das obras completas de Freud", e sobra dessa leitura apenas o sentido do que impede de ver. Seguindo o fio desse rastro, esbarramos, ainda com Sala, no termo *Erinnerungsbild*, "literalmente a lembrança-imagem" (2016, p. 67), o que aponta, então, para a ligação direta entre a função da tela e a imagem no que diz respeito ao par de oposição encobrir/desvelar. É nessa passagem entre um verbo e outro que Tania Rivera nomeia "imagem-muro" e "imagem-furo", as duas vertentes da imagem lida a partir da teoria freudiana, fazendo ressoar Didi-Huberman em seu *Diante da imagem*, quando escreve sobre o "não-saber que a imagem nos propõe" e, portanto, sobre sua resistência a um "sentido unívoco" de leitura (Didi-Huberman, 2013b, p. 26-27).

[58] Cf. Momento de começar, p. 7.

O episódio em que o próprio Freud desconhece e estranha seu reflexo no espelho é didático para pensarmos o tratamento da imagem a partir da psicanálise e, consequentemente, questionar o sentido no qual foi fixada a noção de imaginário – neste ponto, evidentemente, escutaremos ressoar o "rosto destruído" da narradora de *O amante*, imagem de si em ruínas. Podemos tomar o eu como a imagem da unidade por excelência, aquela que supostamente seria a mais garantida, mais fixa, mais plana na teoria psicanalítica – e ainda assim, veremos, é sobre certas indefinições que essa imagem se sustenta[59]. Tanto em *Traumdeutung*, quando Freud trata das imagens do sonho, quanto em *Unheimlich*[60], quando discute o tema do duplo, espécie de espelhamento do eu – que produz, portanto, um descolamento dessa imagem –, fica evidente o ponto em que as imagens tocam o real:

> [...] é interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. [...] Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento que o habitual, fez girar a porta do toalete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toalete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. (Freud, 2006d [1919], p. 265)

Essa imagem, descolada do eu, causa no narrador estranhamento e repulsa, ou seja, no mesmo ato em que se desconhece essa imagem, fica exposto o que há de mais abjeto nessa suposta univocidade: no rápido giro da porta, o real se faz ver – logo depois, não se vê mais. Se houve apagamento desse equívoco na tradução de *Über Deckerinnerungen*, a noção de *Unheimlich*, por outro lado, porta em si o próprio equívoco e não nos deixa mentir sobre o estatuto da imagem na psicanálise que, como veremos, também toca neste ponto de perda. No texto em questão, Freud faz um esforço de leitura ao pé da letra, pois toma a forma do significante para demonstrar que a palavra *Unheimlich* contém, dentro dela, a palavra *Heimlich*, derivação da palavra *heim*, da "raiz

[59] Não podemos esquecer, também, que é exatamente nas brechas dessa unidade que a intervenção analítica pode fazer corte – corte do qual o sujeito do inconsciente será efeito.

[60] Fazendo jus ao que está em discussão neste texto, o próprio título porta um estranhamento que produz extensa discussão sobre sua tradução. Inicialmente traduzido, a partir da tradução inglesa das obras completas de Sigmund Freud como *O estranho*, o texto ganhou algumas versões brasileiras mais recentes, como *O infamiliar* (2019), em tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, e *O incômodo* (2021), em tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr.

indo-europeia **kei-* (estar deitado), que indicava local onde se instala, acampamento, etc.", e que assume, na língua alemã antiga, significado de "casa, moradia, pátria" (Hanns, 1996, p. 233).

De acordo com Luiz Hanns, no *Dicionário comentado do alemão de Freud*, o emprego do substantivo *heim* volta ao uso a partir do século XVIII "sob influência da palavra inglesa *home* (cuja origem é a mesma)". O autor localiza "o ponto de torção", na língua, em que *heimlich* passa de "familiar e conhecido" para "inquietante e estranho", que está no sentido daquilo que é "secreto e oculto" e que pode ser, portanto, "familiar, íntimo e recôndito para aquele que participa do segredo" (1996, p. 231).

> As palavras *Unheimlich* e *das unheimliche* não possuem ligação com [...] a vertente de sentido ligada ao conceito de familiar. Entretanto, do ponto de vista psicanalítico, Freud procura demonstrar que tal ambiguidade também se faz presente em *das unheimliche.* (Hanns, 1996, p. 232)

Hanns destaca, entre os sentidos do adjetivo na língua alemã: "indefinível, indeterminado, ansiógeno, inquietante", e ainda "imprevisível, inapreensível, inefável" (Hanns, 1996, p. 232), pontuando a diferença, apresentada por Freud, entre esse estranhamento desconfortável em relação ao que não tem forma e outro, "o sentimento de pânico que se tem diante de um fenômeno avassalador, catastrófico, súbito e bem definido." (Hanns, 1996, p. 232). Este outro estranho, mais contornado, estaria mais próximo do significado da palavra *Fremdes*, e é essa distinção no uso, justamente, que chama atenção de Freud. Em tradução do próprio Hanns, Freud escreve:

> [...] reconheceremos sem dificuldade que a repetição involuntária é responsável pela transformação daquilo que é inofensivo em algo sinistro e que nos impõe a ideia de algo fatídico e inescapável.
> [...] se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho (*Unheimlich*), pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu 'o familiar' (*das Heimliche*) para seu oposto, 'o estranho' (*das Unheimliche*), pois esse estranho (*Fremdes*) não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar (*Heimliche*) e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou (*entfremdet*) desta através do processo de repressão. (Hanns, 1996, p. 236)

Hanns marca ainda que o *Unheimlich* "também é externo e estranho, mas centra-se na origem fantasmagórica e sinistra", não relacionando-se com o significado que pode tomar em português, de um "forasteiro, que seja diferente e esquisito", ideia que, novamente, está "mais presente no termo *Fremd*". Ou seja, Freud pontua, pela formação da palavra, a separação entre o estranho fatídico e inescapável da repetição – que se

articula, portanto, ao que é familiar – e o estranho (*Fremdes*) "no sentido de forasteiro, estrangeiro, externo, alheio" – que não toca neste ponto mais íntimo e que pode, então, ser apreendido enquanto uma espécie de outro, alheio a mim (Hanns, 1996, p. 236).

**Univocidade e desconhecimento**

Podemos ler, então, que se em algum ponto forma-se uma imagem unívoca do eu, esta imagem estará também sujeita a uma abertura, a uma indecidibilidade, inclusive no que diz respeito ao limite entre *eu* e outro – e inclusive na relação entre sujeito e objeto. O estádio do espelho construído por Lacan evidencia que, se a identidade – a fixação do sujeito em um significante, tornando-o *idêntico a* – faz função de estabilização, de consolidação imaginária – e assim responde à angústia do não-reconhecimento que o inconsciente impõe – por outro lado, a imagem que identifica não se forma numa interioridade, mas num lugar exterior, em última instância, essa imagem está fora de si: será necessário passar pelo olhar do Outro no espelho para que essa forma se constitua. Trata-se, portanto, de uma *estrutura de desconhecimento*[61], esta que pode produzir uma unidade e representar, de alguma forma, o eu. Se a superfície corporal dá condições para que se forme uma imagem corporal unificada, uma totalidade, para que isso aconteça será preciso que o recalque opere sobre uma profusão de vozes neste corpo: afirmar "eu sou", "eu falo", aparentemente produz um lugar no mundo que, mais que identificar, pode objetificar, de modo a não restar espaço para surgir um sujeito. Mas sabemos que, desde Freud, quando se diz "eu sou", "eu falo", um corte incide sobre o enunciado – este corte, que a literatura moderna faz operar e que Lacan faz reincidir, implica que nem mesmo a unidade dessa imagem esteja garantida, restando sempre algo que resiste à totalização, o que nos obriga a pensar numa imagem estilhaçada, mais do que numa forma unívoca. Movimento, aliás, próprio à relação entre psicanálise e literatura, cujo efeito é, a cada vez, a produção de alteridade, e específico também da própria relação entre teoria e prática psicanalíticas, que não operam pela identidade entre si, mas pela diferença, pela expropriação, no ponto em que uma refaz a outra a cada leitura.

[61] Agradeço a Anna Carolina Lo Bianco por essa formulação e pelo espaço de elaboração construído no Instituto do Câncer, em 2016, quando tive oportunidade de participar da pesquisa *Corpo e finitude: a escuta do sofrimento como instrumento de trabalho em instituição oncológica*. A partir de uma escuta orientada pela psicanálise, tornou-se muito sensível a constatação de que é precisamente por conta de certa inconsistência da imagem que um trabalho com pacientes oncológicos se torna possível, ou seja, é porque não se é idêntico que é viável fazer [outro] corpo a partir de perdas muito radicais no nível da imagem.

Neste ponto, seria preciso admitir um nó conceitual na teoria psicanalítica. Talvez, podemos supor, por conta de a crítica lacaniana ter se constituído como necessário contraponto às práticas de fortalecimento do eu vigentes na época de seu surgimento, a noção de imaginário, registro que abarca os efeitos dessa relação especular entre o eu e a imagem (do outro), tenha sido soldada ao sentido da imagem-muro, essa que fixa a representação num significado unívoco, o que leva a apontar para a imagem como aquilo que estanca o sentido. Certamente não pretendemos, com essa constatação, apagar toda a crítica à identidade que foi produzida até aqui – o que provavelmente significaria retornar a um narcisismo ingênuo – mas, ao localizar que parte a imagem tem com o real, torna-se evidente que encerrar a noção da imagem e do imaginário na forma da ilusão, numa função de enganar e planificar, seria reduzir consideravelmente sua sutileza e rigor.

**Um rosto destruído**

É fundamental lembrarmos, aqui, do "rosto destruído" da narradora de *O amante*, para pensarmos de que modo essa, que seria uma marca importante da construção da identidade, se engendra nessa obra. Em Duras, é precisamente no ponto em que se toca o real que se faz imagem, e Paulo Fonseca Andrade (2002) nos oferece uma preciosa leitura desse rosto sulcado, a partir da noção do apagamento como operação da escrita durassiana. Ao descrever a devastação de seu rosto, lida por um interlocutor no começo do livro, a narradora é interrompida por um pensamento, que fica destacado como um parágrafo espaçado do texto:

> Penso com frequência nessa imagem que sou a única ainda a ver e que nunca mencionei a ninguém. Ela continua lá, no mesmo silêncio, fascinante. Entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço, com ela me encanto. (Duras, 1984, p. 9)

Numa primeira leitura, o ímpeto interpretativo tende a reunir esses parágrafos e tomar o "rosto devastado" por essa imagem na qual a narradora se reconhece. Contudo, se demorarmos o olhar sobre este trecho, ele pode apresentar-se como interrupção, como corte, ao notarmos que essa "imagem que sou a única *ainda* a ver", na verdade não está colocada aqui, mas será retomada em outra interrupção, alguns parágrafos depois: "A imagem permanece durante toda a travessia do rio" (Duras, 1984, p. 10).

Estaria ela se referindo já à imagem que será narrada neste livro, essa imagem que foi "subtraída ao conjunto"? Duras expõe, então, que é na dimensão de perda da imagem que pode haver algum reconhecimento – de si? Andrade demonstra como, em Duras, o

rosto emerge como uma espécie de outro, estrangeiro, montando uma imagem que impede a cristalização da identidade – movimento que o autor propõe pensarmos como próprio da experiência literária, que tem como efeito a "destruição de todo rosto" (Andrade, 2002, p. 102):

> Estranha beleza, percebida no apagamento de uma memória, na destruição de sua matéria, e que, contudo, não é anulação da forma, mas, antes, *a forma da anulação*, imagem silenciosa que encanta: como se o rosto acolhesse a morte – a passagem da vida –, servindo-lhe de suporte material; como se o rosto se fizesse dessa beleza da morte – ausência entalhada na pele, retorno aos mínimos traços, ao puro contorno, desvelamento do fundo vazio. Não um rosto desfeito, mas escrito, destruído, reduzido ao traço dessa destruição, que é a possibilidade última de todo recomeço [...]
> Então que rosto é esse, refratário, que se reconhece na maravilha de seu esquecimento, de sua inacessibilidade, que assiste à sua própria morte com a avidez de um leitor, que embaralha o tempo? (Andrade, 2002, p. 101)

Ao ler Duras somos, portanto, constantemente lembrados de não apagar a força do equívoco, justamente essa que, num só golpe, engana a forma e expõe *isso* que fica fora do saber e da representação, trata-se, conforme explicita Andrade, de um rosto que "resiste em sua condição estrangeira, como um ponto de ignorância, de não-conhecimento" (2002, p. 102). A construção durassiana nos dá condições para ler essa operação de subversão numa escrita, esse caráter da imagem enquanto "forma da anulação": esta imagem na qual "me reconheço" é a própria imagem que não existe, não há, então, possibilidade de tornar-se idêntica a ela – ou talvez a única forma de sustentar uma identificação seja justamente *com* o impossível da perda da univocidade?

## A queda da imagem fotográfica

*O amante* foi pensado, primeiro, como um livro de fotografias de família e posteriormente tornou-se um romance, construção narrativa que, apesar da supressão das fotografias do livro, apresenta um conjunto de imagens escritas e de referências às fotografias da família. O efeito é a sensação de se estar diante de uma mesa de fotografias embaralhadas, umas sobre as outras, elas se sobrepõem e parecem se perder em meio a tantas imagens. Essas fotografias que caíram – que não entraram como imagens físicas no livro – sustentam-se de alguma maneira pela escrita numa narrativa imagética, mas trata-se de uma estranha categoria da imagem, imagens que não são preenchidas, que não estancam o sentido, ao contrário, cortam-no, expondo o seu avesso.

Do mesmo modo, se tomarmos como fundamental a constatação de que a imagem, conforme aponta Rivera, tem a dupla função de muro e furo e que uma vertente não vai sem a outra, ou seja, se assumimos que a imagem tem valor simbólico, como o significante, ao mesmo tempo que se aproxima da letra, por ser cifra para o real, torna-se possível interrogar certa interpretação da noção (de imagem) bastante usual entre nós, psicanalistas. Se em algum momento sustentamos, supostamente apoiados pela teoria psicanalítica, a ideia de uma imagem plana, encobridora e fechada num sentido unívoco, a prática da letra durassiana opera um contraponto, visto que produz imagens que portam em si a equivocidade, expondo este furo da forma, propondo não um fechamento do sentido, mas uma abertura pela imagem, um jogo de imagens abertas que se reconfiguram a cada giro narrativo, tornando-se outras.

**Imagem com uso de letra**

Se assumirmos que a operação de escrita de Duras permite ver aquilo que não se pode descrever – se quisermos colocar de outro modo: dá forma ao impossível de dizer – , será preciso levar em consideração que não é pela via do sentido que o faz, pois quando destacamos essas formas e tentamos lê-las, elas literalmente não *fazem* sentido, na medida em que não são construídas sobre uma lógica de não-contradição: sua estrutura é justamente a contradição.

Podemos considerar, então, que a narrativa se aproxima mais de uma terra arrasada, repleta de buracos, e poderemos até perguntar como uma construção ainda pode se sustentar dessa maneira: uma escrita em perda, poderíamos assim nomeá-la. Como é possível ainda ler, se há pontos dessa construção que não se sustentam pelo sentido, que não podem ser interpretados? Lemos, portanto, *com* aquilo que é ilegível, *com* a perda. Talvez, desse modo, possamos aproximar uma prática da letra e o uso do inconsciente, conforme Lacan aponta em sua “Homenagem a Marguerite Duras”.

O ilegível, colocado em cena por uma escrita que se faz com o impossível, produz imagem, uma imagem com uso de letra. Em “Lituraterra”, Lacan é tocado pela imagem do litoral no momento que vê do alto de um avião as planícies siberianas: litoral é a relação entre literatura e psicanálise, assim como a função da letra, entre dois campos “estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos” (Lacan, 2001 [1971], p. 18). É fundamental que o litoral não conte com a fixidez da fronteira: ele é móvel - apesar de os materiais que compõem os dois campos serem completamente diferentes, eles se tocam,

se sobrepõem, se misturam. Só há trabalho possível no atrito entre os campos – não haverá, portanto, equivalência.

É na sobreposição dos radicais *litus*: borda, beira, costa, margem[62], e *litura*, "parte ilegível de um escrito por efeito de rasura"[63], que se faz terra. Uma prática *da* letra, *por efeito de rasura*, trata-se de *outro* fazer, que atravessa o significante e a significação. É, portanto, a partir de um risco que se pode fazer outra coisa, Lacan apostará: "que a literatura talvez vire em lituraterra" (2001[1971], p. 20). Duras, talvez, apostaria numa sobreposição de palavras, uma palavra riscando a anterior: Um livro. Um filme. A noite.

[62] Rego, 2006, p. 208.
[63] Houaiss, 2001, p. 277.

## A NOITE É ALI

## ou

## EM VOLTA DA NOITE, O MAR

### Um voo na noite

Poderemos nos aproximar, agora, do ponto em que a imagem e a noite se tocam, a partir do trecho de *O amante* recortado abaixo, para seguirmos então por essa passagem que foi aberta. Observemos de que forma a presença da noite e o efeito dessa presença na montagem do tempo convoca o leitor a atravessar este trecho, a partir da "foto do desespero", que surge riscando o fio narrativo, como se pudéssemos vê-la. A noite parece, aqui, abrir-se numa figura de *mise en abŷme*, e não é uma única noite específica que é narrada, mas noites que se atravessam e que compartilham entre si um ponto de convergência:

> Não sei quem havia tirado a foto do desespero. Aquela do pátio da casa de Hanói. Talvez meu pai uma última vez. Dentro de alguns meses ele será repatriado para a França por motivo de saúde. Antes, mudará de posto, será nomeado para Pnom Penh. Ficará lá algumas semanas. Morrerá em menos de um ano. Minha mãe se negará a acompanhá-lo à França, ficará onde estava, detida ali. Em Pnom Penh. Nessa residência admirável que dá para o Mekong, o antigo palácio do rei do Camboja, no meio desse parque assustador, desses hectares, onde minha mãe sente medo. À noite ela nos dá medo. Dormimos nós quatro numa mesma cama. Ela diz que sente medo da noite. É nessa residência que minha mãe saberá da morte de meu pai. Ela saberá antes da chegada do telegrama, desde a véspera, por um sinal que somente ela viu e soube entender, por essa ave que em plena noite tinha gritado, ensandecida, perdida no escritório na face norte do palácio, o de meu pai. Foi ali também que, alguns dias antes da morte do marido, também em plena noite, minha mãe se encontrou diante da imagem de seu pai, o pai dela. Ela acende a luz. Ele está lá. Junto à mesa, de pé, no grande salão octogonal do palácio. Ele a olha. Lembro um uivo, um apelo. Ela nos acordou, contou-nos a história, como ele estava vestido, a roupa de domingo, cinza, sua aparência, e o olhar fixo nela. Ela disse: eu o chamei como quando era pequena. Ela disse: não tive medo. Correu para a imagem desaparecida. Os dois tinham morrido nas datas e horas dos pássaros, das imagens. (Duras, 1984, p. 27-28)

Se notarmos bem, a fotografia pela qual se abre esse parágrafo não é descrita, apesar de sua presença quase que material: ela parece estar exposta, acessível ao leitor como uma coisa familiar ("aquela do pátio da casa em Hanói"), mas é como vazio que ela se apresenta. Dessa fotografia, temos apenas uma notícia incerta sobre o fotógrafo, "talvez"

o pai, uma última vez antes de morrer. Dessa indefinição se abrem, conjugados no futuro, os últimos momentos da vida desse pai e, ainda neste tempo, a imobilidade da mãe nesse mesmo lugar: "Minha mãe se negará a acompanhá-lo à França, ficará onde estava, detida ali." É a partir dessa fixidez que veremos a conjugação mudar para o presente: "À noite ela nos dá medo." No tempo presente, passamos então à noite da morte, da morte do pai, e é neste ponto que passado, presente e futuro se enodam e se atravessam. Olhemos mais de perto para este desdobramento do tempo:

> *À noite ela nos dá medo*. *Dormimos* nós quatro numa mesma cama. Ela *diz que sente* medo da noite. É nessa residência que minha mãe *saberá da morte* de meu pai. *Ela saberá antes* da chegada do telegrama, *desde a véspera*, por um sinal que *somente ela viu e soube entender*, por essa ave que em plena noite *tinha gritado*, ensandecida, perdida no escritório na face norte do palácio, o de meu pai. (Duras, 1984, p. 27-28, grifos meus)

Por mais legível que seja a construção temporal do trecho recortado, há algo, aqui, que expõe um nó entre os tempos. Podemos, novamente, apostar numa operação noturna: que noite é essa na qual se entra em *O amante*, e o que ela expõe? É neste ponto que somos surpreendidos por uma forma inesperada, "essa ave que em plena noite tinha gritado", ave que anuncia a morte do pai, mas que também reabre outra noite: o voo do pássaro noturno, aqui, é a imagem que opera a transposição de Outra cena, a cena da aparição de outro pai, também morto (dessa vez, o pai da mãe).

**Estado de aparição: a hora dos pássaros, das imagens**

Temos, portanto, a cena e uma Outra cena, num mesmo golpe, enlaçadas por uma imagem, uma imagem que a noite dá a ver, uma aparição noturna. Podemos questionar até se "enlaçadas" seria mesmo a palavra mais apropriada aqui. Pois, no momento em que construo esse pensamento, visualizo a imagem mais próxima da função de um pequeno alfinete que perfura e prende folhas de papel sobrepostas: a imagem é, ao mesmo tempo, o que fura a cena – rompe com a estrutura do sentido fazendo *aparecer*, por esse furo, algo inesperado – e o que ata uma cena à outra, levando em consideração que elas só podem sustentar-se juntas por esse pequeno furo que as une. A imagem em questão, essa que faz função de ponto de furo e de encontro entre as cenas, nos transporta, ainda, diretamente a um trecho de *A doença da morte*:

> Você pergunta: O sentimento de amar poderia sobrevir de outras coisas também? Você implora que ela lhe diga. Ela diz: de tudo, *de um voo de pássaro da noite*, de um sono, de um sonho do sono, da aproximação

> da morte, de uma palavra, de um crime, de si, de si mesmo, subitamente sem saber como. (Duras, 1980, p. 81)

Salta aos olhos esse farfalhar de asas como imagem privilegiada no espaço literário de Duras. O voo parece colocar em jogo, em "estado de aparição", uma imagem que permite desdobrar outras cenas, uma espécie de evidência noturna[64] que opera uma transposição de uma cena à outra. Didi-Huberman nos oferece em *Falenas: ensayos sobre la aparición 2* (2013) uma leitura muito precisa da imagem em sua dimensão de voo noturno, por meio da figura da falena, mariposa noturna que busca, na escuridão, alguma fonte de luz para viver – marcando que, nessa "atração fatal da falena pela luz noturna"[65], ela também pode morrer, queimada pela mesma luz que a aquece (p. 40):

> O ser que mariposeia *erra* e se agita segundo a corrente, seu corpo é levado em todas as direções como em uma indagação inquieta, como em uma busca que ignora decididamente onde se encontra seu objeto último. Há nessa dança algo parecido com uma instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, uma onipotência da associação livre, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade. (Didi-Huberman, 2013a, p. 36-37)[66]

O autor se propõe a pensar o movimento do voo noturno como emblemático da "relação entre os movimentos da imagem e os do real, incluindo certo *estado*, certamente que instável, *da aparição* como o real da imagem." Se sustentamos, com Lacan, que a letra é o que desenha a borda do furo no saber, assumimos, em última análise, que ela produz imagem, uma imagem que tem parte com o real (esse furo incontornável). Seguindo o fio da leitura de Didi-Huberman, que formula que "as imagens tocam o real", o estado de aparição formulado por Duras poderia ser tomado, a partir da leitura de Lacan, como essa dimensão em que imaginário e real se tocam.

É, portanto, a partir da marca da impermanência da imagem em sua dimensão de aparição que Didi-Huberman lê este voo – "deixar tudo em estado de aparição" (Duras, 1987, p. 109) implicará, desse modo, reconhecer o equívoco da suposição de que, "uma vez aparecida, a coisa é, permanece, resiste, persiste no tempo e em nossa mente que a descreve e a conhece", para que possamos assumir que, na realidade, "uma coisa só

---

[64] Évidences nocturnes, Hiroshima mon amour.

[65] Os trechos aqui citados são traduções livres, feitas a partir da edição espanhola do livro *Falenas – Ensayos sobre la aparición 2*.

[66] *Luego, el ser que mariposea* erra *y se agita según la corriente, su cuerpo es llevado em todas direcciones como en una indagación inquieta, como en una búsqueda que ignora decididamente dónde se encuentra su objeto último. Hay en esta danza algo parecido a una inestabilidad fundamental del ser, una fuga de las ideas, una omnipotencia de la asociación libre, una primacía del salto, una ruptura constante de las soluciones de continuidad.*

aparece como uma mariposa" – ou como um pássaro da noite, se quisermos dizer com Duras – "para voltar a desaparecer no instante seguinte" (Didi-Huberman, 2013a, p. 11).

**Voar-roubar**

Para localizar a importância desse voo, será necessário não deixarmos que se apague a polissemia do verbo *voler* que, na língua francesa, pode assumir o significado de voar, mas também de roubar – conforme insiste essa outra estrangeira, a argelina Hélène Cixous, em seu *O riso da Medusa* (1975), espécie de manifesto pela escrita feita por mulheres:

> Voar é o *gesto* da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço [...] (Cixous, 2022 [1975], p. 48-49)

Cixous refere o equívoco do verbo *voler* à mulher, uma vez que se trata de uma subversão à lógica masculina dominante da literatura: a mulher, da mesma feita que rouba a técnica, desorganiza-a, faz a língua voar, perturba sua estrutura, marca uma posição estrangeira em relação à forma padronizada do cânone. Voltemos, então, o olhar para a maneira como ela nomeia esse verbo: como um gesto, um gesto que perturba a organização do espaço.

Recuperemos o que já havíamos sublinhado antes, com Barthes, em relação ao gesto[67]: se Barthes fala de um gesto que apaga sua origem, ou que "outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem", Cixous afirma o voo/roubo como gesto da mulher, precisamente este que apaga a suposta origem – o autor – e pode "voar na língua", ou seja, relançar a linguagem, deslocar algo na organização da estrutura. Este voo-roubo nos remeterá, por sua vez, à

[67] Cf. Gesto, p. 64.

carta roubada de Edgar Allan Poe, *La lettre volée*[68], que Lacan tomará em sua dimensão de voo da letra, para demonstrar o que se desloca na estrutura da linguagem[69].

Com Duras, essa perturbação do espaço causada pelo gesto da escrita também não se encerra na lógica dominante: "Talvez este seja o motivo por que todos os homens não são escritores", porque para escrever é preciso atravessar uma "dúvida que nasce da solidão" (Duras, 1994, p. 20-21), é preciso escolher a solidão da escrita e o silêncio da noite; do contrário, é até possível escrever livros "charmosos", mas "sem o menor prolongamento. Sem noite. Sem silêncio" (Duras, 1994, p. 31). Na noite durassiana, então, falar em gesto de escrita implica necessariamente em ceder uma libra de carne:

> Encarniçado. Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim. Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, o grito dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade. (Duras, 1994, p. 23)

Poderíamos, então, ler o pássaro da noite de Duras como imagem desse gesto, um voo noturno, operação que se passa entre a letra e a noite durassiana. "Correu para a imagem desaparecida": no instante mesmo do ímpeto em direção à imagem, ela já desapareceu.

O tempo dessa aparição que passa pela imagem é análogo ao do inconsciente freudiano e a isso Didi-Huberman associa a inquietude típica do *Unheimlich* que, conforme trabalhamos acima, produz uma subversão no nível do saber, na medida em que coloca em cena a impossibilidade de apreensão da imagem. Rementendo-se a Michelet,

---

[68] A *lettre* também se apresenta pela polissemia de carta e letra.

[69] Em sua leitura do conto *A carta roubada* – cuja narrativa se organiza em torno de uma carta roubada do quarto da rainha, que passa de mão em mão até que seja recuperada pelo inspetor de polícia Dupin -, Lacan aponta como o conto se sustenta sem nenhuma referência ao conteúdo da carta/letra, para propor que, na dimensão da letra, o que está em jogo não é a significação da mensagem mas, precisamente, o que faz furo na cena. Lacan sustenta, ainda, que o conto não teria o mesmo efeito caso a narrativa não se apresentasse pela "luz quebrada, digamos, que a narração confere a cada cena do ponto de vista que um de seus atores tinha ao representá-la", pelo que podemos localizar uma certa parcialidade: em cada cena, parte está visível, parte está na penumbra.

O que importa a Lacan no conto, sabemos, é a posição da carta/letra na cena, seus deslocamentos e os efeitos dela sobre quem a detém. Que ele chame de feminização (Lacan, 1966 [2003], p. 39) a este efeito da letra sobre o sujeito, implica marcar o furo produzido pela letra como marca não-toda submetida à lógica fálica da castração, furo que expõe, portanto, algo do fracasso do saber, e que será matéria de trabalho da psicanálise.

Num outro momento, em *Lituraterra*, conforme já vimos, Lacan (1971) recorre à literatura para "demonstrar onde ela [a letra] faz furo", e no texto de abertura da coletânea dos *Escritos* de Lacan, o "roubo da carta", ou o "vôo da letra", é apresentado como "a paródia de nosso discurso".

o autor refuta a lógica da mortificação do objeto "como forma única de esclarecimento"[70] – numa alusão à prática da entomologia de tomar os insetos como objeto para fins de estudo. Como é possível imaginar, nos diz respeito, aqui, essa ideia do "esclarecimento"[71], da iluminação racional enquanto luz que mortifica, no que se propõe a apreender o ser em sua integridade, ao que o autor se opõe, sustentando que "um conhecimento sem erro, quer dizer, sem possibilidade de errar, existe apenas sobre o fundo da morte de seu objeto"[72] e, portanto, já não cumpre a função de apreendê-lo em sua totalidade, no instante em que abdica da complexidade da vida.

**O fulgor da imagem**

Em contraponto direto ao ideal de apreensão de significado das imagens, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Didi-Huberman, 2014), temos esses outros insetos, cujo esplendor "improvável e minúsculo" pode acender pontos de luz na mais profunda noite. Um vaga-lume morto, sabemos, não ilumina. Neste ensaio, é a partir da teoria de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes "aniquilados pela noite – ou pela luz feroz dos projetores – do fascismo triunfante" (Didi-Huberman, 2014, p. 25-26) que o autor pensará o saber em torno das imagens. Tanto a definitiva noite que tudo apaga quanto a luz feroz que se propõe tornar tudo visível, podem extinguir esses pontos de luz. Podemos, aqui, retomar a afirmação de Duras no prefácio de *A vida material*, de que não tem em si "a lápide do pensamento totalitário", esse esforço da apreensão integralizadora que, em última instância, apaga também o fulgor das imagens.

Desse modo, para pensarmos a partir de uma perspectiva noturna temos, ainda, um outro gesto, além de voar: o gesto de acender, de fulgurar, que pode subverter a oposição entre luz e sombra, iluminação e escuridão, tornando-a mais complexa – "um duplo regime, noturno e luminoso", assim Didi-Huberman nomeará (2013a, p. 32). Aparecer e

---

[70] "*Como no tiene explicación inmediata, la belleza de las mariposas no tarda en despertar la inquietud y el sentimiento crepuscular de Unheimliche. "Los insectos nos repugnan, nos inquietan, a veces nos assustan, de manera exactamente proporcional a nuestra ignorância", escribe Michelet. "Casi siempre los matamos, como forma única de esclarecimento*"." (Didi-Huberman, 2013a, p. 16).

[71] Em oposição ao ideal iluminista e eurocentrado de trazer à luz da razão determinado objeto, vale sublinhar a subversão proposta pela militância negra e antirracista no Brasil de utilizar termos como "escurecimento" ou "empretecimento", como aposta num resgate dos saberes e teorizações de raiz africana que, diferentes do que vemos na história do pensamento branco, não se estruturariam por oposições tão binárias. Em *Imagens poéticas: o negro, a África e a noite na literatura de Oswaldo de Camargo*, Thiara de Filippo (2007) faz uma leitura precisa da obra do poeta Oswaldo de Camargo, justamente chamando atenção para a subversão que ele faz da figura da noite a partir desse recorte.

[72] *"De modo que un conocimiento sin error, es decir, sin posibilidad de errar, existe solo sobre el fondo de la muerte de su objeto."* (Didi-Huberman, 2013a, p. 16).

desaparecer – fulgurar – se reafirma, então, como um jogo que circunscreve as imagens da noite – uma dinâmica própria de suas figurações.

Será necessário, pois, tomar a imagem como "um fenômeno fulminante"[73] (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2014, p. 27), uma luz que se acende para apagar-se; que aparece para desaparecer: no escuro da noite, é possível localizar o vaga-lume no instante em que sua luz se acende, mas assim que ela se apaga não sabemos mais onde ele está, não será possível fixar sua posição. É desse ponto de vista que Didi-Huberman retoma, "de um ângulo menos consensual que aquele em que se apoia a teoria humanista da representação", o que nomeia como "a oposição secular entre *mimesis* e *phantasia*", apontando para "um sentido mais fundamental da fantasia", que pode ser traduzido por "aparição":

> *Mimesis* y *phantasia*: regra da imitação (toda imagem é a imagem de algo na realidade visível) e licença da imaginação (uma imagem também pode incluir seu grão de fantasia [...]. *Phantasia*: essa faculdade de produzir operações visuais a partir de coisas invisíveis, essa imaginação que é uma artista mais hábil que a imitação. A imitação, com efeito, não representa mais do que aquilo que vê, enquanto que a imaginação será capaz de representar inclusive o que não viu: se *figurará*, e precisamente sob a forma de uma imagem, de uma aparição." (Didi-Huberman, 2013a, p. 28-30)[74]

Proponho, para pensarmos mais demoradamente essa operação de figuração, um olhar para uma cena recortada de *Barragem contra o Pacífico* que nos convoca a ler a imagem, e desdobrar um pouco a leitura que fizemos até aqui de *O amante*. Neste outro

---

[73] Para expor sua lógica em Falenas, Didi-Huberman apresenta a obra da artista Loïe Fuller, que subverteu tanto a dança moderna quanto as técnicas de iluminação teatral, produzindo imagens de movimentos, cuja estética se afasta "da simples luz diurna – aquela que nos permite distinguir as coisas "claramente" na natureza ou num cenário teatral" – aproximando-se, ao contrário, do "fulgor de uma aparição, um fulgor "psíquico", um equívoco sobre a matéria e o movimento dos corpos", que nos permite localizar o caráter mutável de toda imagem que se forma (Didi-Huberman, 2013a, p. 26). Lembremos, também, das proposições de Appia em torno da cena, para quem o movimento e os objetos situam-se num mesmo nível de importância: "os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis". (Cf. Formas da cena, p. 27)

[74] *"También comprendemos, desde un ángulo menos consensual que el que se ampara en la teoría humanista de la representación, que se encuentra aquí activa la oposición secular entre mimesis y phantasia": Mimesis y phantasia: regla de la imitación (toda imagen es la imagen de algo en la realidad visible) y licencia de la imaginación (una imagen también puede añadir su grano de fantasia, de inspiración e incluso de genio). La cuestión se radicaliza si aceptamos remontarmos a un sentido más fundamental de la phantasia, aquel que Jackie Pigeaud, en su gran libro sobre la locura en la Antigüedad, propone precisamente traducir por aparición. (...) Phantasia: esa facultad de producir operaciones visuales a partir de cosas invisibles, esa imaginación que es una artista más hábil que la imitación. La imitación, en efecto, no representa más que lo que ve, mientras que la imaginación será capaz de representar incluso lo que no ha visto: se lo figurará, y precisamente bajo la forma de una imagen, de una aparición.*"

livro, no momento que Suzanne, a personagem principal – que poderíamos identificar à menina em *O amante* –, anda pela primeira vez no bairro alto da cidade colonial, assistimos a uma cena de verdadeiro horror.

**A noite escolhida**

No curso da narrativa, trata-se do primeiro momento em que ela pode se localizar nessa cidade na qual se encontra sempre como estrangeira – quer seja por uma marca de raça ou de classe – e essa localização se faz, na cena, a partir dos olhares de estranhamento dos europeus da colônia. Suzanne se localiza fora de tudo, é filha de europeus, mas não é europeia, tampouco é rica; não é chinesa; é vietnamita e, apesar de seu círculo social se limitar às crianças vietnamitas, não passa fome como elas – mas também não detém o suficiente para circular pelo bairro rico dos europeus. É impossível ser incluída nessa cidade. Num dado momento da caminhada, Suzanne encontra, então, um cinema, o único lugar seguro em que pode quase que se dissipar na escuridão noturna:

> [...] de repente, uma entrada de cinema, um cinema para se esconder. A sessão não havia começado. Joseph não estava no cinema. Ninguém estava lá, nem sequer M. Jo. O piano começou a tocar. A luz se apagou. Suzanne sentiu-se invisível dali em diante, invencível, e começou a chorar de felicidade. Era o oásis, a sala escura da tarde, a noite dos solitários, a noite artificial e democrática, a grande noite igualitária do cinema, mais verdadeira que a verdadeira noite, mais encantadora, mais consoladora que todas as verdadeiras noites, a noite escolhida, aberta a todos, oferecida a todos, mais generosa, mais beneficente do que todas as instituições de caridade e do que todas as igrejas, a noite em que se consolam todas as vergonhas, em que vão se perder todos os desesperos [...] (Duras, 1950, p. 184)

Novamente, é a noite que faz corte na narrativa, abrindo, dessa vez, uma passagem muito específica, uma abertura que coloca o leitor diante do filme a que Suzanne assiste. Temos aqui um corte da maior importância e, por efeito, um filme que invade o livro. Nesse trecho que se abre, uma imagem se destaca em seu fulgor: a cena final do beijo entre os amantes do filme. Vemos o filme começar, "é uma mulher jovem e bela", é como se pudéssemos assistir ao filme pelo olhar de Suzanne, que vê um encontro amoroso entre essa mulher e um homem. O que se sobressai, nessa cena, é também o fato de ela ser a única cena de amor do livro, mas, principalmente, que essa única cena de amor se apresente de uma forma tão absurda:

> Os corpos deles se enlaçam. Suas bocas se aproximam, com a lentidão de um pesadelo. Assim que estão perto de se beijar, são mutiladas do corpo. Então, em suas cabeças decapitadas, vê-se o que não se poderia

> ver, seus lábios se entreabrir, se entreabrir mais, seus maxilares se desfazer como na morte e em um relaxamento brusco e fatal das cabeças, seus lábios se juntar como polvos, se esmagar, tentar em um delírio de famintos comer, se fazer desaparecer até a absorção recíproca e total. Ideal impossível, absurdo, ao qual a conformação dos órgãos, evidentemente, não se presta. Os espectadores só terão visto, entretanto, a tentativa, o fracasso lhes ficará ignorado. Pois a tela se ilumina e fica branca como um lençol. (Duras, 1950, p. 185)

Essa cena em *close* será fundamental para pensarmos a imagem, se pudermos entender o *close* como um recorte que implica uma perda no nível da cena. Se nos aproximamos de um ponto específico numa cena, abrimos mão, então, da cena em sua totalidade, perdemos o olhar exterior e alcançamos apenas uma parte, perdemos o todo do entorno da cena; perdemos, talvez, a cena em si. A singularidade que marca a operação de escrita de Duras está no fato de o narrador nomear esse recorte – essa delimitação de uma imagem da cena – como uma *mutilação*, como um gesto que extrai, portanto, uma parte de um todo.

**Quando o imaginário e o real se tocam**

Numa operação de escrita que se faz a partir do impossível, este pode ser localizado como um dos efeitos mais marcantes: o que o leitor pode ver a partir desse recorte da cena do encontro amoroso, dessa aproximação insuportável da imagem do beijo, longe do ideal do amor romântico, é o puro horror, o próprio impossível da relação tomado como imagem, em estado de aparição. Um ponto que faz parte da cena como fracasso que fica ignorado aos olhos dos espectadores, mas que, quando é contornado, figurado, tornado imagem, pode apresentar um ponto de real que estrutura a cena mesma.

Isso nos permite pensar a imagem como ponto de impossível que se extrai de uma cena, como uma forma que expõe o furo da cena, e talvez possamos, então, localizar nesse impossível o ponto de desmoronamento, de desmonte da construção. Trata-se, ao mesmo tempo, do ponto que sustenta a cena e que a faz desmoronar – do mesmo modo que o baile constrói e destrói Lol V. Stein:

> Escrever não é contar histórias. É o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa por sua ausência. Lol V. Stein é destruída pelo baile de S. Thala. Lol V. Stein é construída pelo baile de S. Thala. (Duras, 1987, p. 28)

Pensemos, então, a imagem como a forma com que essa falha se apresenta, essa falha sobre a qual se erige toda a cena. É sobre um ponto de não-saber que se monta a

cena, sobre um furo, e é também a partir desse ponto que se pode operar um desmonte dessa cena, que alguma coisa nessa estrutura pode deslocar-se, pode ser transposta.

Vejamos, então, que transposição rigorosa pode se dar entre estes três livros, *Barragem contra o Pacífico*, *O amante* e *O amante da China do Norte*[75]. Temos, no primeiro livro, uma narrativa em terceira pessoa, bem mais amarrada do que as que vimos ao longo deste trabalho, com personagens nomeados e uma construção linear, que se organiza cronologicamente. Em *O amante*, vimos, a narrativa fragmentada que estilhaça o tempo foi adaptada ao cinema com uma consistência e uma linearidade que, longe de transmitir o que se presentifica como perda na voz do texto, tenta reconstituir e representar as imagens da história – desde sempre perdidas. A resposta de Marguerite Duras a essa forçagem se dá no nível mesmo do fracasso da reconstituição, com *O amante da China do Norte*, texto em forma próxima de um roteiro, com indicações precisas para o cinema. Temos, ao longo do livro, uma série de indicações da autora em notas de rodapé. São notas comparativas em relação aos outros dois livros e indicações quanto à proposta de fazer desse livro um filme – que começam, em sua maioria, na forma: "No caso de um filme...".

Em *Barragem...*, não há cena de amor possível além do horror, da mutilação produzida pelo beijo do cinema: a mãe de Suzanne toma toda a cena, a relação entre a menina e M. Jo é sempre mediada por ela. Se em *O amante*, por outro lado, pode entrar em cena "um amor abominável" (Duras, 1984, p. 31) e a relação entre a menina e o amante pode ter algum lugar – ainda que proibido –, em *O amante da China do Norte*, a possibilidade de "amar sem saber" – um amor que pode se dar na perda do saber – permitirá localizar com precisão esse momento em que o amor se funda: "Olham-se. E com aquele olhar, com a reciprocidade muda daquele olhar, o amor *até então contido* chega até o quarto" (Duras, 1991, p. 78). No prefácio do livro, Duras afirma que, após saber da morte de seu amante chinês, a escrita de *O amante da China do Norte* se impôs, e a história desse amor pôde enfim existir: "ela ainda não existia em *O amante*, não havia tempo" (Duras, 1991, p. 7). Nos interessa ler este amor "até então contido" como um tempo a mais dessa escrita que rasura a si mesma.

**Voz cega**

[75] Cf. Um livro, um filme, p. 70.

Numa dobra do tempo, num risco da escrita sobre si mesma, aquela imagem, que não tinha forma alguma, por não ter sido destacada da narrativa, pode agora ganhar contornos e um olhar: se oferece à vista. A voz narrativa pode propor uma fotografia cinematográfica – e essa forma (um filme) pode ser incluída como uma das três camadas em que essa escrita se inscreve.

> Um livro.
> Um filme.
> A noite.
> A voz que aqui fala é aquela, escrita, do livro.
> Voz cega. Sem rosto. (Duras, 1991, p. 13)

Se quisermos tomar estes três livros como três tempos de uma mesma narrativa, nesse terceiro tempo da escrita, então, podemos escutar ressoar essa pura voz cega, sem rosto, "escrita, do livro", essa voz que agora pode dirigir um filme, fazer imagem. Não parece ser por acaso que o ponto de inversão da história seja localizado numa gargalhada – um amante que pode rir, por um instante, em vez de chorar, é capaz de redistribuir as posições na narrativa durassiana: "Foi aí, deve ter sido aí, depois dessa gargalhada, que a história se inverteu" (Duras, 1991, p. 37), na passagem entre um livro e um filme, aberta pelo rasgo da noite, alguns elementos desaparecem, outros ganham contornos, como aparições.

A dimensão invertida da imagem já está lá desde o começo: a fotografia do encontro entre os amantes, desse momento em que o amor chega, "só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio"[76]: a imagem teria sido destacada, mas seu valor de imagem só pode existir *a posteriori*, a partir de sua perda, produzindo uma tensão entre "tempos aparentemente opostos" (Andrade, 2001, p. 112). Nessa direção, podemos afirmar que figurar consistirá sobretudo em manter vivo o ponto de opacidade para, com ele, criar uma imagem. Uma prática da letra, feito "rasura de traço algum que seja anterior" (Lacan, 2001 [1971], p. 21), aí opera, produzindo a imagem de furo. Imagem de ausência que faz aparecer, que convoca o olhar, e que aposta na escrita de uma fórmula cifrada para o

[76] "É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. [...] Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora." (DURAS, 1984, p. 32).

encontro amoroso. É nessa medida que arrisco afirmar que Duras escreve o impossível, e que podemos falar, então, de uma escrita do impossível: ela formula, se quisermos acompanhar Lacan[77], o que não pode se escrever.

**Figurar, portanto**

Figurar: essa maneira de "representar" que se faz fora da lógica da representação, de apresentar, portanto, operação que já conhecemos[78] tanto pelo trabalho onírico – de transpor em imagens a literalidade das palavras que estruturam o conteúdo latente do sonho, em seu ponto de perda do sentido –, como pelo trabalho da escrita[79]. Figura: "essa palavra não deve ser entendida no sentido retórico, mas antes no sentido ginástico ou coreográfico", afirma Barthes em introdução aos seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003, p. XVIII). No discurso amoroso, Barthes localiza, a figura (de linguagem) modula o discurso: "*dis-cursus* é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas", desvio no caminho, digressão:

> Discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias.
> Podemos chamar esses cacos de discurso de *figuras*. [...]) não é o "esquema", é, de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado na ação, e não contemplado em repouso: o que é possível imobilizar do corpo tenso. [...] A figura parte de uma dobra de linguagem que a articula na sombra. (Barthes, 2003, p. XVIII)

Poderemos assumir, então, que a figuração é justamente o que opera para sustentar o "estado de aparição", ou seja, esse trabalho que parte de uma perda no nível da representabilidade e que não pode, portanto, produzir uma imagem permanente, estável, trabalho que parte de uma dobra de linguagem que se articula na sombra. Operação de fabricação de imagem própria ao campo da letra, naquilo que diz respeito a uma relação com o real que engendra a palavra. Não é o caso, então, de uma operação que "traz à luz", que torna claro, apreensível; mas que faz fulgurar, acender o contorno de imagem que a letra desenha no furo do saber. Imagem que se produz na perda.

**Isso queima**

Lembremos, aqui, de um sonho a mais, aquele que faz Freud marcar o ponto em que "a parte fácil e agradável" da interpretação dos sonhos chega ao fim – mais um ponto

[77] Lacan, 1973, p. 102.
[78] Cf. O sonho imageia..., p. 46.
[79] Conforme vimos com Badiou e com Machado.

de umbigo do sonho, podemos afirmar (Freud, 2006a [1900], p. 542). Trata-se de um sonho do qual Freud apenas tem notícia, o sonho de um pai que passara algumas noites velando o sono do filho enfermo e que se permite descansar, enfim, na noite que se segue à morte do menino. Nessa noite, o homem é despertado por um sonho em que o filho, vivo, o interpela da cabeceira da cama: "Pai, não vês que estou queimando?" Diante da convocação, o pai desperta para dar-se conta de que o corpo do filho morto – que, vivo, provavelmente ardia em febre – arde agora nas chamas de uma vela que caiu durante a madrugada sobre sua mortalha:

> Esbarramos num sonho que não levanta problemas de interpretação e cujo sentido é óbvio, mas que, não obstante, preserva as características essenciais que diferenciam tão notavelmente os sonhos da vida de vigília e, por conseguinte, requerem explicação. [...] Deve ficar claramente entendido que a parte fácil e agradável de nossa viagem ficou para trás. Até aqui, a menos que eu esteja muito equivocado, todos os caminhos por onde viajamos nos conduziram à luz – ao esclarecimento e a uma compreensão mais completa. Contudo, mal nos empenhamos em penetrar mais a fundo nos processos anímicos envolvidos no ato de sonhar, todos os caminhos terminam na escuridão. (Freud, 2006a [1900], p. 542-543)

"Aí está uma coisa que parece pouco adequada para confirmar a tese de Freud na *Traumdeutung* – que o sonho é a realização de um desejo" (Lacan, 2008 [1964], p. 62). Freud parte da interpretação de que o clarão do fogo pôde ser percebido pela porta aberta do quarto, mas a pergunta que o inquieta é por que, então, o sonho se sobrepôs, impedindo que o homem despertasse imediatamente – pergunta que indica um mais além do princípio de prazer, dessa que seria a lógica do sonho como satisfação do desejo inconsciente (no caso, aqui, desejo de manter vivo o filho, cuja morte não pôde ser evitada).

É interessante notar que a matéria do desejo e da pulsão de morte é a mesma: é no mesmo ponto que localizamos a satisfação e a abertura para um mais-além; no mesmo ato em que o sonho satisfaz o desejo, o pai permite que o corpo do filho queime um pouco mais, até ser trazido de volta pelo real da interpelação do próprio filho, ali onde algo queima. Dessa abertura para um mais além do princípio de prazer, Lacan extrai a imagem que se produz no encontro com o real (Costa-Moura, 2002):

> Não será que nessas palavras passa a realidade faltosa que causou a morte da criança? O próprio Freud não nos diz que, nesta frase, é preciso reconhecer o que perpetua para o pai essas palavras para nunca mais separadas do filho morto que lhe terão sido ditas, talvez, supõe Freud, por causa da febre – mas, quem sabe, talvez que essas palavras perpetuem o remorso do pai [...]. Essa frase dita a propósito da febre –

> não será que ela lhes evoca aquilo que, num dos meus últimos discursos, chamei a causa da febre? [...] O sonho prosseguido, não é ele, essencialmente, se assim posso dizer, a homenagem à realidade faltosa – a realidade que não pode mais se dar a não ser repetindo-se infinitamente, num infinitamente jamais atingido despertar? (Lacan, 2008 [1964], p. 63)

É para a função do sonho como passagem – na medida em que o sonho se organiza por imagens – e, consequentemente, para a culpa do pai pela negligência em relação ao filho que Lacan aponta, "o filho morto pegando seu pai pelo braço, visão atroz, designa um mais além que se faz ouvir no sonho", um mais além do princípio de prazer, mas também da representação: "O desejo aí se presentifica pela perda *imajada*" (Lacan, 2008 [1964], p. 63), quer dizer, essa imagem é feita na perda da possibilidade de representar: algo queima, no exato ponto em que a imagem toca o real:

> *Pai, não vês, estou queimando*. Esta frase, ela própria é uma tocha – ela sozinha põe fogo onde cai – e não vemos o que queima, pois a chama nos cega sobre o fato de que pega no *Unterlegt*, no *Untertragen*, no real. É mesmo isto que nos leva a reconhecer, nessa frase do sonho, destacada do pai em seu sofrimento, o avesso do que será quando ele acordar, sua consciência, e a nos perguntarmos o que é correlativo, no sonho, da representação. Esta questão é tanto mais contundente quanto aqui, o sonho, nós o vemos verdadeiramente como o avesso da representação – é a imagética do sonho [...] (Lacan, 2008 [1964], p. 64)

A figuração, imagética do sonho e da noite, permite tomá-lo como o avesso da representação, o que leva Lacan a constatar a ambiguidade da função do despertar: "o despertar nos ressitua[80] numa realidade constituída e representada" (2008 [1964], p. 65), ao mesmo tempo que protege do próprio despertar que é o encontro com o real, um despertar dessa realidade representada, que nos ressitua num lugar para além: "o lugar do real, que vai do trauma à fantasia" (2008 [1964], p. 64), da cena à Outra cena.

## Uma falha súbita

> *Você continua a história da criança, você berra. Você diz que não sabe toda a história da criança, a tua. Você diz que você ouviu contar essa história. Ela sorri, ela diz que também ouviu e leu muitas vezes essa história, por toda a parte, em muitos livros. Você pergunta como o*

[80] Parece haver aqui, também, um equívoco importante na tradução. Na edição brasileira que utilizo no trabalho, a frase está traduzida nestes termos: "O despertar, como não ver que ele tem duplo sentido – que o despertar, que nos *restitui a uma* realidade constituída e representada, tem duplo emprego?", enquanto que no texto original (1964, p. 71) a expressão usada é "*resitue dans une realité*...": equívoco que podemos ler, uma vez mais, como marca do fracasso da reconstituição.

*sentimento de amar poderia sobrevir. Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita na lógica do universo. Ela diz: por exemplo, de um erro. Ela diz: jamais de um querer. Você pergunta: O sentimento de amar poderia sobrevir de outras coisas também? Você implora que ela lhe diga. Ela diz: De tudo, de um voo de pássaro da noite de um sono, de um sonho do sono, da aproximação da morte, de uma palavra, de um crime, de si, de si mesmo, subitamente sem saber como. Ela diz: Olhe. Ela abre as pernas e no vão das pernas escancaradas você vê enfim a noite negra. Você diz: Era ali, a noite negra, é ali.*

Marguerite Duras em *A doença da morte.*

Voltemo-nos, com mais vagar, para a leitura de algumas imagens presentes em *A doença da morte*. Em posfácio ao livro em questão, Marguerite Duras coloca em debate a posição do leitor quando propõe algumas indicações para o caso de uma encenação teatral do texto. Conforme vimos[81], ela provoca um tensionamento entre a posição do ator e a do leitor em relação à operação de escrita, quando afirma que o texto não deveria ser encenado, atuado, mas *lido* pelos atores "como se estivessem *dispostos a escrever* o texto" (Duras, 1983, p. 92, grifo nosso). Na noite de *A doença da morte*, uma transposição se faria necessária, portanto: uma transposição que implica a passagem de um lugar de suposta estabilidade – um lugar-comum da leitura entendida como ato de apenas receber o texto pronto e/ou proferi-lo em voz alta – para uma outra posição, uma Outra cena, cena de escrita, na qual leitura e escrita se sobrepõem, numa relação sem avesso:

> A atuação aqui seria substituída pela leitura. Sempre acho que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma atuação.
> Os dois atores, portanto, deveriam falar como se estivessem dispostos a escrever o texto em quartos separados, isolados um do outro.
> O texto se anularia se fosse dito teatralmente. (Duras, 1983, p. 91-92)

Esta passagem de um ponto ao outro nos permite afirmar que a noite opera, aqui, um apagamento da cena e de toda encenação, um esvaziamento da dramatização, e o efeito desse esvaziamento é a escrita, uma posição de leitura que pressupõe a escrita.

Pensando nestes termos, observemos que a noite é apresentada, nesse livro, como único cenário possível, "Ela [a mulher] chegaria com a noite. Ela chega com a noite"

[81] Cf. Formas da cena, p. 27.

(Duras, 1983, p. 47), o encontro se dá sempre à noite, ao longo de algumas noites cujos limites se perdem no texto – não há divisão entre noite e dia. A noite aparece, aqui, como espaço e como marcação de tempo – aliás, a única de que dispomos ao longo do texto: "Numa outra noite [...]" (Duras, 1983, p. 49), "Noite após noite [...]" (Duras, 1983, p. 53), "Até essa noite [...]" (Duras, 1983, p. 56) – fato que nos remete, por um lado, à noite inesgotável de Lol V. Stein:

> Você poderia ter pago a ela.
> Você teria dito: Seria preciso vir toda noite durante muitos dias. [...]
> Você lhe diz que quer experimentar, experimentar por muitos dias talvez.
> Talvez por muitas semanas.
> Talvez até por toda tua vida.
> Ela pergunta: Experimentar o quê?
> Você diz: Amar. (Duras, 1983, p. 43-44)

Por outro lado, de forma muito distinta do que vimos até agora, quando lemos "A noite negra é ali", a noite se materializa em imagem, com contornos aparentemente bem definidos: "no vão das pernas escancaradas". Contudo, como uma espécie de voragem, impele à imagem de um buraco negro, cuja aproximação produz a mais radical dispersão, apesar do desenho bem delimitado: não só os contornos do buraco negro não existem, como todos os outros contornos em volta dele serão abolidos. O efeito desse anoitecer no livro é, portanto, uma espécie de fusão, dissolução das fronteiras entre as noites dessa série, bem como da possibilidade de fazer existir um fio narrativo:

> Na noite em que ela se foi, num bar, você conta a história. Primeiro você a conta como se fosse possível fazer isso, e depois você desiste.
> Em seguida você conta rindo como se fosse impossível que ela tenha ocorrido ou como se fosse possível que você a tivesse inventado [...].
> De toda a história você só retém certas palavras que ela disse durante o sono, essas palavras que dizem aquilo que você tem: Doença da morte. (Duras, 1983, p. 83-85)

Se, em *O arrebatamento*, se ganha o fracasso da reconstituição da narrativa da vida de Lol, e se em *O amante* se conta, em forma de rasura, a história que não existe, em *A doença da morte* só se retém algumas palavras dessa história que talvez não tenha nem mesmo existido, uma vez que, lembremos, ela já começa no futuro do pretérito.

**A noite lançada ao mar**

A noite negra irrompe no texto como um ponto para onde os elementos da narrativa convergem e colidem, e até o leitor é absorvido e deformado – uma imagem sem imagem.

A narrativa tomada pela noite se assemelha ao barulho constante do mar que quebra muito perto do quarto; é feita de conversas mínimas e esparsas, nas quais a mulher estaria quase sempre adormecida ou teria sido tomada por este homem que quer experimentar o amor.

Se antes lemos, em *O amante*, o rio como contorno em movimento, aqui os contornos parecem se dispersar e se fundir, de acordo com uma forma que já conhecemos: "Em torno do corpo, o quarto" (Duras, 1983, p. 66). Em torno da noite, o corpo; em torno do corpo, o quarto; em torno do quarto, o mar:

> Ela também pergunta: O que é que estamos ouvindo?
> Você diz: O mar.
> Ela pergunta: Onde ele está?
> Você diz: Ali, atrás da parede do quarto. (Duras, 1983, p.48)

Em torno do mar – podemos ainda insistir –, a noite. A noite, imagem que irrompe no vão do corpo da mulher, mulher que chega e se vai com a noite; a noite, bordejar que desfaz os contornos da narrativa, no mesmo ato em que produz imagem. Poderíamos pensar num deslocamento a partir da dispersão dos contornos da cena, em direção à invenção de uma imagem que desse forma a um ponto impossível de representar – mas também na direção contrária: irrupção de uma imagem que, em seu próprio fulgor, incendeia os contornos da cena, abolindo-os.

Em lugar da noite que acolhe nuances de luzes e sombras (aquela que deixa ou não entrever os contornos da forma), o único contraste que conseguimos discernir, na noite negra, é o da brancura dos lençóis – quer dizer, do mar. "Se eu filmasse o texto", afirma Duras no posfácio ao livro, "gostaria [...] que houvesse uma relação entre a brancura dos lençóis e a brancura do mar. Que os lençóis já fossem uma imagem do mar" (Duras, 1983, p. 93).

Em sua leitura de *Le camion* – texto que, de alguma forma, Duras transpõe para o cinema[82] –, Andrade apresenta os efeitos do uso do tempo verbal no futuro do pretérito e sustenta que a leitura, no filme, é "marcada por um outro tempo que não o da realização: o condicional – uma vez que não se trata aqui de um filme, mas da leitura daquilo que poderia ser o filme" (Andrade, 2001, p. 112):

[82] Duras opta por filmar o cinema em seu fracasso, *Le camion* será contado: "vou contar o que teria sido o filme se ele tivesse sido feito" (Duras citada por Andrade, 2001, p.112), o filme então se limita a uma leitura do texto feita por ela e por Gérard Depardieu.

> O condicional é, de fato, um tempo agenciador de tempos. Na língua portuguesa, ele corresponde ao nosso "futuro do pretérito" (no francês também chamado de futuro anterior), nome que torna clara a tensão entre tempos aparentemente opostos e aponta para a existência [...] do futuro-em-potência que habita todo passado, independente de sua realização. Essa outra ordem de relação temporal é, sem dúvida, aquela implicada nos meandros da criação, da "imaginação", que transporta os acontecimentos para o campo da pura potência (aqui entendida fora da dicotomia possível/impossível, ou, melhor dizendo, como um terceiro termo que só acolhe a possibilidade atravessada pela impossibilidade). Esse campo, sabemos, é por excelência o da ficção [...] (Andrade, 2001, p. 112)

Os efeitos do recurso temporal assumido por Duras em *A doença da morte* apontam também para a imaginação enquanto "possibilidade atravessada pela impossibilidade", ou seja, invenção de uma imagem que dá forma ao impossível. Lacan, por sua vez, ao localizar a precisão com que a função do imaginário *não corresponde* à função do irreal na concepção freudiana[83], recorre também ao futuro anterior para balizar o inconsciente – este que é, por um lado, "alguma coisa de negativo, de idealmente inacessível. Por outro lado, é algo de quase real. Enfim, é algo que será realizado no simbólico ou, graças ao progresso simbólico na análise, *terá sido*" (Lacan, 1954, p. 210):

> [...] o que vemos sob a volta do recalcado é o sinal apagado de algo que só terá o seu valor no futuro, pela sua realização simbólica, a sua integração na história do sujeito. Literalmente, nunca será mais do que uma coisa que, num dado momento de realização, terá sido. (Lacan, 1954, p. 211)

Pensando nesses termos, uma hipótese de resposta para a questão que costurou o trabalho até aqui se faz ver, como uma fulguração no breu dessa noite. Nos perguntávamos, justamente, qual seria o fundamento da aparente escassez de sonhos na obra de Marguerite Duras. Se assumimos e sustentamos que essa escrita, atravessada pela noite, opera no nível do impossível, produzindo imagens que se formam na perda, numa lógica avessa à da representação, não parecerá despropositado aproximar o trabalho de escrita do trabalho do sonho.

Este tempo da narrativa, tempo que, tratando do texto de Proust, Blanchot formula que "se experimenta como um exterior", pode nos ajudar a delimitar um contorno para este imaginário que propus estar em questão na noite de Duras: trata-se da "*transformação do tempo* num espaço imaginário (espaço próprio das imagens)", "espaço imaginário

[83] "É preciso, pois, que na concepção de Freud, a função do imaginário não seja a função do irreal" (Lacan, 1954, p. 158).

onde a arte encontra e dispõe seus recursos" (Blanchot, 2013, p. 17-19). Blanchot define este tempo transformado em espaço, precisamente como este lugar em que já não se trata de fazer psicologia – já que estamos em outro campo que não o do eu,

> mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior, sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível. Irrevelada e, no entanto, manifesta [...] (Blanchot, 2013, p. 19)

**O sonho de uma escrita**

Da escrita de Marguerite Duras, é possível extrair uma teoria com suas formulações e é sem dúvida possível dispor, lado a lado com essa escrita, teorias que a acompanham, mas uma diferença estrutural se coloca entre esses campos. A escrita durassiana acaba por voltar-se sempre para seu próprio espaço literário, na medida em que se compõe por imagens próprias, e não por pensamentos conceituais articulados pela via do sentido.

Se podemos extrair daí uma teoria, não é pela estrutura de um pensamento em vigília que ela se sustenta, mas pelo que da imagem convoca à leitura ao mesmo tempo em que lê. Sim, a imagem convoca o leitor a assumir posição diante do texto, posição que não se encerra na operação de interpretar o sentido ou de decifrar o símbolo. Antes, a imagem se apresenta como cifra – como forma (de furo) para o impossível, como operação de leitura do impossível.

Considerando, com Freud, que o pensamento teórico se estrutura por conceitos, como o pensamento em vigília, e que "os sonhos pensam essencialmente por meio de imagens", será possível ler a operação de escrita durassiana em sua função de sonho, de trabalho que faz despertar – não para a realidade representada, mas um despertar que nos ressitua no real da palavra. A escrita de Duras se aproxima, então, de um sonho dessa noite em que se entra, que chega e vai, e que é ali, mas, em qualquer das hipóteses, *permanecer* será possível apenas em seu entorno, em movimento, num contornar que se refaz a cada volta.

Nessa passagem noturna que é a escrita, na medida em que é formada por imagens que literalmente abrem passagem para o impossível, seria a escrita de Duras o sonho dessa noite, uma escrita que, num dado momento de realização, *terá sido* um bordejar da noite?

Será essa obra o próprio sonho de Duras, sua realidade ressituada no real da palavra? É possível pensar o sonho como a verdadeira obra, na medida de seu trabalho de figuração?

Ao tocarmos neste ponto, a noite não poderá ser lida como um espaço além, um lugar no qual o texto está contido. Aliás, basta lermos, uma vez mais, a formulação de Duras: o escrito já está ali (na noite), ao mesmo tempo em que está externo a si. A noite não é um lugar no qual o escrito descansa e de onde precisará ser retirado, trazido à luz. A noite está para o escrito como seu contorno redobrado, fora-de-si, e o movimento que ele exige (a operação de escrita) de transpor essa massa, passa pelo saber e pela ignorância, pelo sentido pleno e pelo não-sentido.

**Considerações sem fim**

Vimos que a noite figura no texto sempre como aparição que perturba a cena, essa estrutura mais ou menos estável, que fixa a fantasia numa forma. Com a interposição da noite, os contornos da cena se perdem, ou a cena se estilhaça e se abre em outras cenas, ou os tempos se confundem e se atravessam, ou fragmentos se destacam, mutilados do texto, formando imagens que tocam o real. A imagem, aqui, se oferece à vista não como aquilo que enrijece a cena, mas como furo, vazio que pode desdobrar a forma. Assumir que "a noite opera um apagamento da cena e de toda encenação, um esvaziamento da dramatização e o efeito dessa operação é a escrita"[84], implica afirmar que a imagem é o resto de uma operação de esvaziamento da cena. "Sem" sonho, a escrita é imagem da transposição dessa noite, naquilo que figura do impossível.

"A noite não é um espaço além da coisa, ela é a coisa da palavra quando esta, ausente de sua designação, mostra-se na sua presença": cito, aqui, Janaina de Paula, que leu com tanta precisão o que ainda estava ilegível do meu próprio escrito, na ocasião da qualificação desta tese. Quando é preciso narrar, mas não é possível representar – quando não é possível descrever, uma vez que a narrativa se encontra em estado de perda –, o que se presentifica na palavra é a própria perda, esse anoitecer que dá a ver o que fulgura.

Se Andrade lê, na obra de Duras, o amor e a escrita como campos indiscerníveis, aqui podemos apostar que é a noite que torna indiscerníveis os contornos entre a escrita e o sonho, a ponto de o sonho apagar-se em seus contornos, podendo ser tomado como a realidade dessa escrita. Enquanto na psicanálise o sonho é a realidade do inconsciente,

[84] Cf. p. 98.

naquilo em que *imageia* um ponto de encontro com o real, aqui chegamos à possibilidade de ler essa noite como a realidade da escrita de Duras, tomar a obra em sua dimensão de um trabalho de perda, que se faz com a impossibilidade de representar a história que não existe.

Nos três tempos – transformados em espaços imaginários (próprios das imagens) – em que atravessamos a noite, o movimento de nossa leitura insistiu num contornar, estar "em volta", essa imagem nos permite uma relação com a escrita de Duras que admite o impossível que essa leitura impõe. Assim também operam as formações que foram destacadas nessa escrita, as operações de rasura e de transposição que deslocam a cena e produzem imagem. Esses movimentos no entorno da noite – a noite interminável, a noite que chega e vai, a noite que é ali – nos permitiram desenhar uma certa dimensão da imagem, uma certa operação do imaginário, ou um intervalo entre o real e o imaginário em que uma imagem pode se destacar sem que seja capturada pelo simbólico, embora se faça pela palavra: uma operação no nível da letra.

Percorrer este caminho também nos leva, então, a uma pergunta clínica: o que se faz com o imaginário numa análise, uma vez que dessa travessia não nos resta apenas real e simbólico? Que operação pode se dar aí, já que o produto de uma análise não é um nó a menos? Prescindir do imaginário não é uma operação que procede clinicamente, e não parece um acaso que essa questão possa se colocar a partir da literatura, campo que escapa à dicotomia do possível ou não da história, como afirma Duras. Se nos propomos a pensar a imagem a partir da figurabilidade, é preciso assumir um esvaziamento da consistência, mas que ainda ata simbólico e real.

Façamos, pois, ressoar a voz da escrita de Marguerite Duras, nos voltando uma vez mais, uma última vez, para seu próprio pensamento – pensamento estruturado por imagens, e não por conceitos – em torno da experiência da escrita[85]. Este trecho, que não poderia ser outro, se impõe como fim e abertura: momento de concluir o percurso que empreendemos pela noite mas, ao mesmo tempo, uma passagem para seguirmos, como leitores dessa obra. Sim, escutemos ressoar as palavras de Duras:

> Palavra à qual tenho mais horror na língua francesa e, acho, em todas as línguas, é a palavra sonho. Nunca sonhei. É por isso que escrevo. A palavra escrever é estar ali, naquela mesa, todos os dias que Deus dá, todos os dias, todos os dias. Se não houver essa mesa, há uma outra. Há

[85] Agradeço novamente a Paulo de Andrade, que me presenteou com a tradução deste trecho de *La couleur des mots – Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films.*

uma no mar, há uma no campo. Nos hotéis, não há. Nos hotéis há apenas penteadeiras ou pequenas escrivaninhas para colocar as malas. Mesmo nos hotéis muito caros, os palácios, não há mesa. É um mal dos tempos. Sim. É estar ali todos os dias, estar assim como que sem fazer nada e sobretudo sem sonhar. Por que o sonho? Porque é o grande álibi, o sonho, do pensamento. É pornografia. É o impedimento para se passar à ação, na política por exemplo, é o grande inimigo. Acima de tudo isso não existe. Não se sonha nunca. Só há de interessante aquilo que se passa em si mesmo e que não é então de natureza narrativa. Não se pode contar. Há certas palavras, mesmo na vida cotidiana, que são palavras chave, isoladas de toda gramática. A palavra noite, por exemplo. Sol e noite. A palavra tempo. A palavra trabalho. A palavra mesa, casa. A palavra morte. A palavra vento, rio, plano, platitude, mar, platitude, areia, imensidão, comer. (Duras; Noguez, 2001)

**Referências bibliográficas**


ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Flammarion, 2013.

ANDRADE, P. O cinema sem imagens. *Aletria, Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, n.8, dez. 2001.

_____. O rosto do amor. *Aletria*, Belo Horizonte, v.9, 2002.

_____. *Nada do dia se vê da noite esta passagem – amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

_____. A história de imagens negras: o Navire Night, de Marguerite Duras. *In*: *A escrita, essa passagem*: Ensaios sobre Marguerite Duras. Rio de Janeiro: Sabiá Editorial, 2022.

APPIA, A. *A obra da arte viva*. Lisboa: Edição de Eugénia Vasques, Escola Superior de Teatro e Cinema, (1921) 2005.

BADIOU, A. Por uma estética da cura analítica. Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro. A psicanálise & os discursos, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, p. 237-242, 2004. Publicação da Escola Letra Freudiana.

BARBOSA, M. A. Os usos do sintoma. *Lacuna: uma revista de psicanálise*. São Paulo, n. -13, p. 9, 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/03/16/n-13-09/>.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora Martins Fontes, (1977) 2003.

_____. A morte do Autor. *In*: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, (1984) 2004.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, (1955) 2011.

_____ . *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, (1959) 2013.

CIXOUS, H. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, (1975) 2022.

_____. *Rêve je te dis*. Paris: Galilée, 2003.

COSTA-MOURA, F. "Pai, não vês que estou queimando?" – Encontro com o real entre o sonho e o despertar. *Revista Tempo Freudiano* n1. Disponível em: tempofreudiano.com.br/index.php/pai-nao-ves-que-estou-queimando-encontro-com-o-real-entre-o-sonho-e-odespertar/

_____. O inconsciente entre a causa e o que ela afeta. São Paulo: *Psyche*, v. 10, n. 19, p. 81-94, dez. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382006000300006&lng=pt&nrm=iso

CUNHA, A. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Lexikon, 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. *Falenas*: Ensayos sobre la aparición 2. Santander: Shangrila Ediciones, 2013a.

_____. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, (1990) 2013b.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, (2009) 2014.

DURAS, M. *Barragem contra o Pacífico*. São Paulo: Arx, (1950) 2003.

_____. *O deslumbramento de Lol V. Stein*. São Paulo: Nova Fronteira, (1964) 1986.

_____. *A doença da morte*. São Paulo: Cosac Naify, (1983) 2007.

_____. *L'amant*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *O amante*. São Paulo: Cosac Naify, (1984) 2007.

_____. *A vida material*. São Paulo: Editora Globo, (1987) 1989.

_____. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1987) 2018.

_____. *O amante da China do Norte*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, (1991) 2012.

_____. *Escrever*. São Paulo: Rocco, (1993) 1994.

_____. *Escrever*. Belo Horizonte: Relicário, (1993) 2021.

_____. *India Song*. Paris: Gallimard, 1994.

ECKSTEIN, D. A repetição no arrebatamento. *In*: *Não se pode e se escreve* – ensaios sobre Marguerite Duras / Giselle Moreira, Renata Estrella, Ricardo Pinto e Tatiane França (orgs). Rio de Janeiro: Sabiá Editorial, 2020.

ESTRELLA, R. *A história da minha vida não existe: a escrita da memória em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

FELMAN, S. A loucura e a coisa literária. *In*: *Shoshana Felman e a coisa literária* / Lucia Castello Branco (org.) Belo Horizonte: Letramento, 2020.

_____. Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo. *Terceira Margem*, 16(26), 17-44, (1985) 2012.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas.* Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, (1966) 2007.

_____. Sobre Marguerite Duras (Entrevista com H. Cixous). *In*: *Ditos e Escritos*. V. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, (1975) 2001.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. *In*: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume IV-V. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1900) 2006a.

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. *In*: FREUD, S. Obras completas, v. 4. Tradução Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, (1900) 2019.

_____. Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas. *In*: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1915-1916) 2006b.

_____. História de uma neurose infantil: o homem dos lobos. *In*: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1918) 2006c.

_____. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos", 1919 [1914]) *In*: *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, (1917-1920) 2010.

_____. O estranho. *In*: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1918) 2006d.

_____. Esboço de psicanálise. *In*: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1938) 1996.

FUKS, J. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GENETTE, G. *Figuras II*. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Estação Liberdade, (1969) 2015.

HANNS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili, AS, Barcelona, (1990) 2002.

LACAN, J. *O seminário, livro 1*: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1953-54) 2009.

_____. *O seminário, livro 5*: As formações do inconsciente. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1957-58) 1999.

_____. Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1960) 1998.

_____. *O seminário, livro 11*: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1964) 2008.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *In*: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1965) 2001.

_____. O seminário sobre "A carta roubada". *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1966) 2003.

_____. Lituraterra. *In*: Outros escritos. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1971) 2001.

_____. *O seminário, livro 20*: Mais, ainda. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Editora Zahar, (1973) 2008.

LALANDE, A. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. Paris: Librairie Féliz Alcan, 1960.

LO BIANCO, A.C. A Cena Real Construída no Homem dos Lobos. *Estilos da Clínica* (USP), São Paulo, v. 12, p. 146-155, 2002.

MACHADO, A. M. N. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Rio Grande do Sul: Unijuí, (1998) 2000.

MARCOS, J-P. O lugar arrebatado. *In*: *A força da letra*: estilo, escrita, representação / Lucia Castello Branco; Ruth Silviano Brandão (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MARTINELLI, M. O que é a montagem num filme? *Comunicação & Educação*, 11(1), 89-100, 2006.

MELLO, C. Quatro atos em cena. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 41, n. 77, p. 39-47, jun. 2019.

MILLER, J-A. Você disse bizarro? (Conferência realizada na La Maison Française) New York University, 1999.

MOREIRA, G. O arrebatamento de R.B. *In*: *Circulação, tramas e sentidos na literatura* – ABRALIC, 2018.

NAVAS, A. M. *Fotografia & poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NUNES, N. L. *O desaparecimento como autobiografia: notas sobre Maurice Blanchot*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, 2019.

PASTORINI, M. *Escutar-ler: uma leitura em abismo*. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

PAULA, J. *Cor'p'oema Llansol*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

PENA, B.; SILVA, R. O Outro no ensino lacaniano: algumas considerações. *Estud. psicanal*., Belo Horizonte, n. 49, p. 81-90, jul. 2018.

PORGE, E. *O arrebatamento de Lacan* – Marguerite Duras ao pé da letra. Tradução Paulo César de Souza Junior. São Paulo: Aller Editora, (2015) 2019.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, (1913) 2006.

PRUDENTE, A. *O que pode a imagem? Do aparelho fotográfico ao aparelho psíquico: A formação fotográfica do sonho.* Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, 2022.

REGO, C. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2006.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALA, J-M. As janelas do fantasma. *In*: Letra irredutível, M. D./ *Revista da Escola Letra Freudiana*. Ano XXXV, n. 48. Rio de Janeiro: 7Letras 2016.

SARAIVA, L. *Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV* / Leandro Saraiva e Newton Cannito. São Paulo: Conrad Editora, 2009.

SERENO, M. *Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras*. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

_____. À noite, um filete de luz. In:

SOLER, C. *Lacan, o inconsciente reinventado*. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2012.

TORRES, R. O que pode ser uma lógica do real? *In: Stylus* Rio de Janeiro. 2012, n.24 [citado 2023-10-05], pp. 85-92 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2012000100009&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1676-157X.

TROCOLI, F. *A inútil paixão do ser*: Figurações do narrador moderno. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

_____. Flor de amor que morde o peito: Lol V. Stein e o efeito Duras. *In*: *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

_____. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. *Revista Criação & Crítica*, (19), 72-83, 2017.