FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

LAURA DEGASPARE MONTE MASCARO

Memória e verdade em *La Douleur*
de Marguerite Duras

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2017

LAURA DEGASPARE MONTE MASCARO

Memória e verdade em *La Douleur*
de Marguerite Duras

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutorado.

Área de concentração: Estudos
Linguísticos, Literários e Tradutológicos
em Francês

Orientadora: Professora Dra. Leyla
Perrone-Moisés

Co-orientadora: Professora Dra.
Tiphaine Samoyault (Université Paris III
– Sorbonne Nouvelle)

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MM395m MASCARO, LAURA DEGASPARE MONTE
Memória e Verdade em La Douleur de Marguerite
Duras / LAURA DEGASPARE MONTE MASCARO ; orientadora
LEYLA BEATRIZ PERRONE-MOISÉS. – São Paulo, 2017.
222 f.

Tese (Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Marguerite Duras. 2. Memória. 3. Verdade . 4.
La Douleur. 5. Literatura Francesa. I. PERRONE-
MOISÉS, LEYLA BEATRIZ, orient. II. Título.

Nome: DEGASPARE MONTE MASCARO, Laura

Título: Memória e verdade em *La Douleur* de Marguerite Duras

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutorado.

Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Aprovada em : _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram no planejamento e execução deste trabalho.

Agradeço, particularmente, às seguintes pessoas

Je remercie, particulièrement, les personnes suivantes

À minha orientadora, Professora Leyla Perrone-Moisés, por ter me acolhido em seus valiosos ensinamentos e em sua companhia ao longo deste trabalho.

Ma co-directrice de thèse, Mme. Tiphaine Samoyault, pour l'accueil au Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, et pour la supervision attentive de mes recherches.

À CAPES, pelo financiamento ao longo da pesquisa.

À Professora Verónica Galíndez Jorge pelo exemplo na atividade da docência e pelas observações cuidadosas em minha qualificação.

Ao Professor Márcio Seligmann-Silva, por ter aberto os caminhos para minha investigação e pela observações cuidadosas em minha qualificação.

À Professora Cláudia Perrone-Moisés, pelo exemplo e amizade.

Aos meus colegas e amigos do Centro de Estudos Hannah Arendt, em especial a Thiago Dias da Silva e Luciana Garcia de Oliveira, pela valiosa interlocução e parceria.

Ao Departamento de Letras Modernas da USP, em especial a Edite dos Santos Mendez Pi e Valdemiro Lopes de Souza Junior, por sua atenção e ajuda ao longo dessa pesquisa.

A Maria Teresa Zavitoski, pelo apoio e cuidadosa revisão das referências.

Aos meus amigos da *Maison du Brésil*, pelo carinho e apaixonada troca de ideias.

Aos meus amigos, em especial, Bethânia Suano, Flávia Castelhana, Luiz Fernando Bandini, Fabio Machado, Cassio Puterman, Thiago Vidal, Thaís Barreto, Roberta Mazzilli e Natalia Degaspere pelo apoio e incentivo, mas, principalmente, pelo carinho.

Aos meus pais, pela compreensão, apoio e amor.

À Carbonara, pela companhia incansável.

E, finalmente, ao meu companheiro, Pedro, por seu apoio inestimável e por tudo que não posso expressar.

*Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sobre a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre.*

Orides Fontela

RESUMO

DEGASPARE MONTE MASCARO, L. **Memória e verdade em *La Douleur* de Marguerite Duras**. 2017. 220f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A escritura frente a um passado violento e traumático é mais do que nunca orientada pelo que não se pode dizer, por aquilo que só apareceria inautenticamente, sejam estas marcas psíquicas ou físicas. No entanto, ela pode se fortalecer frente ao indizível e encontrar formas de apresentá-lo, transformando a relação da literatura com o real. Essa transformação sofre influência de outros campos do conhecimento na mesma medida em que os influencia. Este trabalho se propõe a analisar a obra *La Douleur* e a forma como Marguerite Duras enfrentou, por meio de sua escritura, o abismo produzido pelo evento da Segunda Guerra Mundial, contribuindo para sua transposição. O trabalho incide também, direta e indiretamente, sobre os processos de busca do direito à memória e à verdade, questionando como usualmente se dá a busca da verdade em processos de justiça de transição, e delineando as possibilidades de a literatura lidar com as feridas do passado, trazendo uma outra forma de se buscar a verdade e o sentido.

Palavras-chave: Marguerite Duras, memória, verdade, *La Douleur*, Literatura Francesa.

ABSTRACT

DEGASPARE MONTE MASCARO, L. **Memory and Truth in Marguerite Duras' *La Douleur***. 2017. 220f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Writing in face of a violent and traumatic past is more than ever oriented by what cannot be said, by what would only appear inauthentically, whether mental or physical marks. Nevertheless, writing can be strengthened in face of the unspeakable and find ways to represent it, transforming the relationship between literature and the real. Such transformation influences other fields of knowledge to the same extent that it is influenced by them. This work intends to analyze the book *La Douleur* and the way by which Marguerite Duras faced, through writing, the abyss produced by Second World War, contributing to its transposition. This work also focuses on and influences, directly and indirectly, the search for the right to memory and truth, questioning how the search for the truth is usually held in transitional justice systems, and outlining the possibilities of literature dealing with the wounds of the past, bringing another way to search for truth and meaning.

Key-words: Marguerite Duras, memory, truth, *La Douleur*, French Literature.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	1
1	<i>LA DOULEUR</i> EM FACE DA QUESTÃO DA LITERATURA E DO TESTEMUNHO APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	15
1.1	O teor testemunhal de <i>La Douleur</i>	15
1.2	(In)suficiência da linguagem na literatura de caráter testemunhal	17
1.3	<i>La Douleur</i> e as articulações da literatura de caráter testemunhal	19
1.4	O caráter performativo e constativo do testemunho e o <i>contrat de vérité</i>	22
1.5	A temporalidade do testemunho em “La douleur” e a forma diarística	33
2	A VERDADE E O SENTIDO EM <i>LA DOULEUR</i>	39
2.1	O compromisso da obra com o real e com a verdade.....	39
2.2	Busca da “verdade” como (não)sentido em <i>La Douleur</i>	63
2.2.1	Escritura durasiana e o pensar arendtiano	64
2.2.2	A escritura durasiana como um exercício da faculdade de julgar	75
2.2.3	O sagrado, o saber e o crer em <i>La Douleur</i>	89
2.2.4	Nascimento e sentido	98
3	A ÉTICA E A JUSTIÇA EM <i>LA DOULEUR</i>	103
3.1	O mal e a ética na representação do horror	103
3.1.1	O obsceno em <i>La Douleur</i>	105
3.1.1.1	O estilo visual e o presentismo	120
3.1.2	O retraimento frente ao mundo	125
3.1.3	Responsabilidade, reconhecimento e mal	128

3.2	O papel de <i>La Douleur</i> no processo de “justiça de transição” posterior à Segunda-Guerra Mundial	135
3.2.1	O perdão em <i>La Douleur</i>	138
3.2.2	Crítica à verdade do direito e à verdade pública dominante	149
3.2.3	O papel reconciliatório e reparatório da narrativa	154
4	ARQUEOLOGIA E CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA	167
4.1	O lugar da memória em <i>La Douleur</i>	167
4.2	A (in)temporalidade de “La douleur”: da memória ao arquivo	173
4.3	Cartografia da memória	190
	CONCLUSÃO	201
	BIBLIOGRAFIA	207
	ANEXO	221

INTRODUÇÃO

Na obra literária de Marguerite Duras, composta fundamentalmente de romances e peças de teatro, *La Douleur* ocupa um lugar à parte. É uma obra de teor testemunhal, que teria vindo a público quase que acidentalmente quando Duras encontrou, nos armários azuis de sua casa em Neauphle-le-Château, os cadernos que contêm as primeiras versões de alguns textos redigidos por ela na Segunda Guerra Mundial, durante a ocupação nazista da França, e logo após a liberação. Publicado em 1985 pelas edições P.O.L, *La Douleur* é uma coletânea de seis textos que tratam principalmente da experiência da autora durante aquele período, conjugando drama histórico e sofrimento pessoal.

O título *La Douleur* é emprestado quase que *ipsis litteris* do título de seu primeiro texto “La douleur”, que por seu turno é qualificado como um “journal”. Em vista da similitude entre os títulos, o livro será referido neste trabalho como *La Douleur*, e o texto como “La douleur”. No gênero diarístico, o título conferido à versão publicada do diário é de extrema importância, pois denota um olhar quase póstumo do autor sobre seu passado (SIMONET-TENANT, p. 102), e assinala ao leitor o núcleo do texto como aquilo que é central em sua vida. Isso é corroborado pela autora no preâmbulo do texto: “*La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie*” (DURAS, 1985, p. 12).

É importante esclarecer que os textos que compõem *La Douleur* não foram escritos na mesma época. O estudo dos manuscritos confirma que uma primeira versão de “La douleur” – assim como dos textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” – foi escrita logo após o fim da guerra, provavelmente entre 1945 e 1949. A ficção “L’Ortie brisée” também teria sido concebida pouco após a guerra. “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, por seu turno, teria seu primeiro esboço em 1958, sendo finalmente redigido em 1984 ou 1985 para a publicação do livro. A datação de “Aurélia Paris” é uma tarefa mais complicada: a versão publicada teria sido redigida em 1984, embora haja versões com narrativas semelhantes anteriores (BOGAERT, 2014a, p. 1328)¹.

¹ Após consulta aos originais e fac-símiles dos manuscritos, considerando que a questão da gênese dos textos foi envolvida em uma aura de mistério e de dúvida, tendemos a concordar com a datação estabelecida por Bogaert (2014a, p. 1349). No entanto, dos manuscritos citados, não tivemos acesso ao primeiro esboço de “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, de 1958, nem aos manuscritos de “L’Ortie brisée” e “Aurélia Paris”.

Essa distância temporal entre os textos, ou mesmo entre o vivido e a escrita, é marca da obra de caráter testemunhal, sendo que o status de testemunha dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial demorou a ser reconhecido: “de l’urgence de raconter, de dire ce que a été vécu, après la libération, à l’écriture d’un récit, à sa publication et à sa réception par le public, *il peut s’écouler jusqu’à plus de deux décennies, voire trois*” (grifos nossos) (BORNAND, 2004, p. 27). No caso de *La Douleur*, a maior parte dos textos levou quarenta anos para ser publicada.

Os fatos vivenciados por Marguerite Duras se cruzam com eventos históricos que criaram um hiato no pensamento humano e na própria compreensão do que é o humano. Trata-se das experiências do século XX, em particular as do totalitarismo e da *Shoah*, nas quais os limites entre o aceitável e o inaceitável ultrapassaram amplamente o que era considerado razoável. Desse modo, uma nova forma de pensar o ser humano e sua relação com o mundo tornou-se uma tarefa premente a diversos campos do conhecimento – das ciências à literatura.

Diante desses acontecimentos que atravessaram sua vida, Duras reagiu não como aqueles considerados como grandes protagonistas pela historiografia, mas como alguém cujo destino foi determinado pela política e pela história. Seu marido, Robert Antelme², foi preso e deportado para campos de concentração na Alemanha por sua atuação no movimento de resistência, o que acarretou uma suspensão no curso existencial da escritora. O fio que supostamente liga os seis textos seria seu referente temporal e *événementiel*, o que evidencia o título inicialmente conferido à obra: *La Guerre*³.

As Guerras Mundiais do século XX aparecem como uma ruptura no que se considerava até o momento uma estrutura linear e progressista da história, regida pela ideia filosófica de um universo racional regulado pelo *logos*. A ideia do sentido ascendente da história esteve presente até aquele momento, relacionada com a forma moderna de se pensar a ciência e o conhecimento em geral. Assim, as catástrofes do século passado, em especial as duas guerras mundiais, demonstram que se a civilização moderna europeia representava o

² Robert Antelme escreveu o livro *L’Espèce humaine* (1947) para dar conta de suas vivências como deportado nos campos de concentração, trazendo não apenas um relato de teor testemunhal escrito *a posteriori*, mas um livro dos campos em si, que podemos crer ter começado a ser redigido nos próprios campos, como uma luta “silenciosa” contra aqueles que tentavam lhe negar a humanidade e uma tentativa de superar “la distance que nous [os deportados] découvrons entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions en train de poursuivre dans notre corps” (ANTELME, 1957, p. 9). Seu livro é uma referência do que se denomina “literatura de testemunho” após Auschwitz.

³ É apenas tardiamente que Duras substituirá este título inicial (mantido na edição americana *The War. A Memoir*) por *La Douleur* (BOGAERT, 2014a).

estágio de desenvolvimento final e a maior realização da História universal, o produto desse desenvolvimento repousaria essencialmente na violência e na guerra (ASSY; HOFFMANN, 2012, pp. 9-10).

Por outro lado, a “guerra” tem um sentido diferente para Duras: “plutôt le nom d’un état que d’une époque, d’une expérience de vie que d’un ensemble d’événements historiques” (BOGAERT, 2014a, p. 1332). Consideramos que esse “estado de guerra” e essa experiência tenham influenciado profundamente a escritura de Duras em seu estágio inicial, moldando a forma como esta se relaciona com o mundo que retrata.

O primeiro texto é o que viria a emprestar seu título, “La douleur”, ao livro, sendo o mais longo e talvez o mais arrebatador. Trata-se de um relato – aparentemente escrito concomitantemente à espera de Duras por seu marido deportado e ao seu retorno em deploráveis condições – que teria por fonte os cadernos pessoais da autora escritos entre 1945 e 1949. Os outros textos também trazem narrativas ambientadas neste contexto: o do movimento de resistência francês à ocupação nazista – mais particularmente o do Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés (MNPGD) –, da Liberação da França, e, ao fim da guerra, da *Justice de l’épuration*⁴.

Os textos reconstituem uma arqueologia pessoal da dor, do ponto de vista da autora ou de alguém que figura em seu lugar. Estamos, assim, diante de uma literatura de forte teor testemunhal, embora possa assumir traços autobiográficos do que se denomina autoficção, ou mesmo expressamente ficcionais⁵. Bogaert (2014a, p. 1331) destaca “[l]a progression rendue manifeste par les préambules [des textes] – du plus autobiographique au plus ‘inventé’, pour le dire rapidement”⁶.

Segundo Bogaert (2014a, p. 1333), *La Douleur* estaria intimamente ligada à questão da possibilidade da escrita do indizível, confrontada por todos os sobreviventes dos campos de concentração e extermínio que decidem testemunhar sua experiência – como o próprio Robert Antelme. Embora Duras não tenha estado, ela mesma, nos campos, viveu

⁴ Trata-se de um movimento ocorrido após a liberação da França do domínio alemão, no qual membros do regime e colaboracionistas – e mesmo pessoas ligadas a eles – foram perseguidos e punidos de forma violenta, com execuções sumárias, processos iníquos e até linchamentos e humilhação, como no caso das mulheres que tiveram relações amorosas com nazistas ou colaboracionistas.

⁵ Os dois últimos textos, apesar de vinculados por sua temática à Segunda Guerra Mundial, são expressamente ficcionais, e não teriam a mesma pretensão “autobiográfica” que os demais. Nas palavras de Duras (1985, p. 194): “*C’est inventé. C’est de la littérature*”.

⁶ Essa progressão teria sido decidida tardiamente. Um envelope no Fundo Marguerite Duras conserva a seguinte lista “Journal 54 – Ortie 9 – Ter 18 – Albert 28 – Monsieur X 35 – Aurélia 9 – 153 pages le 1/1/1985” (Fonds Marguerite Duras, IMEC, cote DRS 15.3 *apud* BOGAERT, 2014a, p. 1332).

indiretamente essa experiência. Começamos a perceber que a literatura de teor testemunhal é marcada, por um lado, pela necessidade premente de narrar a experiência vivida e, por outro, pela percepção da insuficiência da linguagem diante de fatos que roubam a fala. É própria dessa literatura que surge a partir da Segunda Guerra Mundial a tensão e até mesmo a cisão entre linguagem e evento (GAGNEBIN, 2003)⁷.

Na esteira das mudanças que ocorrem nos campos do pensamento, do conhecimento e da justiça, o testemunho, e com ele a literatura de teor testemunhal, adquire tal relevância que nos obriga a reavaliar todas as noções de filosofia, historiografia, teoria literária e dos gêneros herdadas por séculos. A literatura de testemunho, mais do que um gênero, seria uma face da literatura que vem à tona em época de catástrofes – cada vez mais presentes e constantes, como diagnosticou Walter Benjamin – e que compele à revisão da história da literatura a partir do questionamento de sua relação e compromisso com o real (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 46).

A literatura contemporânea deparou-se, após o advento da *Shoah*, com a necessidade da lembrança e da expressão ao mesmo tempo que com a intraduzibilidade dos acontecimentos, o que levou o trabalho da memória para o seu epicentro, sendo a literatura de caráter testemunhal a literatura *par excellence* da memória. O autor dessa literatura encontra-se, portanto, entre a literalidade do relato e a ficção narrativa (SELIGMANN-SILVA, 2003a), conflito certamente enfrentado por Duras. Veremos que, para ela, a representação do evento adquire uma nova dimensão, em que o que foi vivido é o que foi escrito, se sobrepondo à experiência e se reinscrevendo sobre a origem referencial. *La Douleur*, e a escritura durasiana de modo geral, assinalaria outro modo de buscar a verdade, sugerindo uma reordenação do mundo e da vida, em que há a busca por um sentido.

Os problemas filosóficos gerais que podemos identificar a partir da obra a ser analisada, relevantes tanto para a teoria literária quanto para a ética e a filosofia, são: (1) as tensões existentes entre os acontecimentos passados violentos e traumáticos, sua memória e sua representação; (2) o compromisso ético da literatura com o real a partir da *Shoah*; (3) a resposta que a literatura de testemunho pode trazer a essas questões, ao mesmo tempo que

⁷ É evidente que a tensão entre a linguagem e a realidade não é exclusiva da literatura de testemunho, sendo uma questão enfrentada pela literatura em geral, relacionada ao fato de que “a filosofia contemporânea duvida da possibilidade de se captar o mundo como uma totalidade representável” (PERRONE-MOISÉS L., 1990, p. 102). No entanto, nos questionamos em que medida essa desconfiança não deriva justamente das tentativas de representação do horror da *Shoah*.

cumprir tanto o papel epistemológico de compreensão do real como o papel político de evitar a repetição da barbárie.

A *Shoah*, um evento de violência e irracionalidade sem precedentes, provocou uma ruptura entre o passado e o futuro. Essa ruptura, como um hiato, impede que se lide apropriadamente com as feridas do passado pelos parâmetros de conhecimento herdados da tradição até aquele momento. A forma como as ciências, a filosofia e outros campos do conhecimento vinham compreendendo o mundo e o homem subitamente deixou de ser adequada, não havendo categorias suficientes para compreender a barbárie dos eventos.

Os campos de concentração e extermínio obrigaram que o pensar e o agir humanos se concentrassem em impedir que Auschwitz se repetisse (GAGNEBIN, 2003, pp. 102-103), o que orientou a teoria dos pensadores dedicados a compreender o século XX e que continua a ser fundamental nos dias de hoje. Hannah Arendt⁸, por exemplo, tinha enorme preocupação com a memória do totalitarismo, uma vez que essa memória e sua compreensão evitariam que um evento das proporções da *Shoah* ocorresse novamente⁹ e, nesse sentido, sempre atribuiu grande importância à *narrativa* e à *experiência* como meios de alcançar essa compreensão.

Assim, os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial tornaram necessário refundar a forma com que nos relacionamos com o passado, o que instigou uma transformação em diversos campos do pensamento, como a história, a filosofia, o direito e a literatura. Essas transformações surgem a partir de uma nova maneira de pensar a memória, a relação compreensiva com o passado, a verdade e o próprio conhecimento. Mesmo hoje, pensar essas transformações é fundamental, tendo em vista que muito se produziu no sentido de aumentar nosso conhecimento acerca dos eventos em si, mas nossa compreensão desses eventos continua um trabalho em andamento, sempre incompleto, porquanto lida com o próprio pensamento e suas categorias.

No campo da história, a tarefa proposta seria a de resgate, rememoração e narrativa histórica da tragédia. Todavia, é importante considerar que, a partir de Auschwitz, a relação com o passado passa a ser pautada pelo *trauma* e pelo esquecimento, acompanhada por uma das maiores tentativas de “memoricídio” da história. O esquecimento total, em seu sentido original grego, é como uma espécie de ocultamento, um encobrimento que subtrai algo essencial e aliena o próprio homem de si mesmo (HEIDEGGER, 2008). Dessa forma, esse

⁸ Partimos de Hannah Arendt tendo em vista a importância de seu pensamento na compreensão do totalitarismo e do Holocausto, na reconstrução dos direitos humanos, no pensamento do direito à memória e à verdade, e na tentativa de compreensão do mal.

⁹ Não a repetição idêntica, mas uma reformulação de mecanismos de exclusão, violência e aniquilamento.

esquecimento impossibilitaria o desvelamento do próprio sentido do humano, o que condiz com o hiato compreensivo que descrevemos. Questionamos, portanto, sobre como olhar para esse passado marcado por eventos traumáticos de modo a nos reconciliarmos com ele.

A historiografia, invenção do século XIX – que buscava conhecer com base nos preceitos da racionalidade esclarecida e instrumental os eventos do passado tal como ocorreram, focando-se principalmente em resgatar a “verdade dos fatos” –, não parecia mais adequada para essa investigação. Sua visão sobre o passado, pretensamente imparcial, supunha-se capaz de inscrever e arquivar todos os eventos (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 60). Os conceitos iluministas que estavam na base dessa historiografia – quais sejam, o progresso e a ascensão linear da história – deixam de ter sentido quando percebemos que, no auge do desenvolvimento, da razão e da técnica, teve lugar a violência mais irracional que a humanidade já foi capaz de produzir, irracionalidade que se ocultava em uma roupagem mecanicista.

Em contrapartida, observou-se na história o aumento da importância do registro da memória, que capta o caráter fragmentário dos eventos e sua dimensão humana. Esse registro, que seria calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos, não teria como meta a tradução integral do passado nem sua dominação. Aliás, a relação desse passado histórico com o trauma fez com que este não mais pudesse ser encarado como um objeto sujeito à dominação, mas, antes, percebeu-se que a dominação era recíproca, sendo impossível e indesejável conhecer totalmente o passado.

A resposta ao historicismo jamais poderia ser um elogio leviano do esquecimento. A tarefa da lembrança e compreensão persiste, mas com o reconhecimento de que, no desvelamento da verdade, uma parcela sempre permanecerá oculta. Isso é expresso pelo registro da memória, sem dúvida mais seletivo, que opera um *double bind* entre lembrança e esquecimento:

[...] même ceux qui partagent ou veulent être du côté des victimes d’Auschwitz, même ceux-là doivent dire que la question n’est pas celle de la preuve. On peut d’autre part prouver, on ne peut pas renoncer à un débat avec des historiens et à la recherche historique etc., mais *l’essentiel* de ce qui est dit, de ce qui doit être dit à cet sujet n’est pas là, n’est pas dans le discours historique (DERRIDA, 1993b, fl. 9).

Consideramos, no entanto, que a tensão entre a história – como ciência historiográfica – e a memória não deve ser dissolvida, mas integrada no modo de resgatar e narrar os acontecimentos do século XX. Essa dicotomia não poderia ser excludente, porque a

dignidade e a necessidade da vocação histórica permanecem devido a seu propósito de combater a mentira deliberada, a deformação das fontes e arquivos, além de impedir invenções que buscam promover a anistia. Assim escreve Arlette Farge (1998 *apud* BORNAND, 2004, p. 43):

[...] l’histoire se doit de ne pas mépriser cet aspect (mémoriel) afin de fabriquer un récit qui n’oppose plus histoire à mémoire, passé dit objectif à la subjectivité d’individus toujours suspectés de dévier la grande Histoire au profit du souvenir de leur misère quotidienne.

A indagação sobre o modo de lidar com questões epistemológicas como essas, diante dos eventos limite do século XX, coloca em xeque tanto a metafísica clássica e as formas de pensar e conhecer do esclarecimento como seu entendimento da verdade; por outro lado, é frente a esses fenômenos limite que o pensamento encontra novos caminhos. Assim, a partir do resgate e reordenação dos cacos do passado, a filosofia pôde questionar os princípios do conhecimento e da verdade que haviam sido levados aos seus limites. A partir dessa reordenação, seria possível significá-los e compreendê-los.

Frente à face maquinal e técnica do mal extremo, percebe-se que essa compreensão está intimamente vinculada com a instância ética do pensamento, que passou a questionar seus postulados absolutos e universalistas, investigando de que modo o pensamento e outras faculdades humanas, como o julgamento e a ação, poderiam impedir a prática do mal, nos mantendo vigilantes em tempos de crise, quando todos os postulados morais e legais nos quais confiamos são suspensos.

Devido à importância adquirida pelo registro da memória como fonte de conhecimento e compreensão do passado, em contraposição ao fato e à realidade em estado bruto, o testemunho foi alçado a um meio privilegiado de acesso à memória e aos eventos passados. Essa mudança no estatuto epistemológico da memória e do testemunho é denominada por Beatriz Sarlo de “giro subjetivo”, que teria ocorrido após as guerras mundiais. A centralidade da memória e do testemunho, seja para a história, seja para a literatura, traduz-se hoje em uma tendência no meio acadêmico e no mercado de bens simbólicos que propõe reconstituir a verdade e a tessitura da vida com base na rememoração da experiência e na revalorização do ponto de vista em primeira pessoa, ou seja, na reivindicação da dimensão subjetiva (SARLO, 2005, p. 21).

Uma das expressões dessas transformações e questionamentos no campo literário é a literatura de teor testemunhal, que ao interpelar os outros campos do pensar e conhecer,

promove o diálogo¹⁰. Ela nos instiga a reavaliar nossa concepção de história, assim como a relação entre a literatura e o real. Em contrapartida, o fim da forte referência linear da história e a valorização da memória influenciam as mudanças nas narrativas testemunhais e por elas são influenciados.

Além disso, a instância ética ganha peso nas teorias da representação e na elaboração estética do sofrimento e do mal. Na crítica literária, a literatura de caráter testemunhal suscita o debate sobre as fronteiras entre “*récit fictif et récit historique: les écrits qui s’inscrivent à l’intersection des deux registres connaissent un regain d’intérêt particulier*” (BORNAND, 2004, p. 26).

Tendo em vista que a estratégia de dominação totalitária possui íntima relação com a manipulação do pensamento – por reduzi-lo a sua função estritamente lógica –, e da linguagem – por convertê-la em discurso estritamente ideológico e falacioso –, a razão e a linguagem sofreram abalos consideráveis após Auschwitz. Nossa capacidade de perceber e simbolizar o real por meio da linguagem precisava ser reavaliada. Foi o que levou Adorno (1998) a declarar: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Derrida (1993b, fl.9), dialogando com esta frase, diz que a *Shoah* impede que o discurso se desenvolva como algo que segue um encadeamento anterior, pois configura uma interrupção da história na história, o que “*ne veut pas dire qu’il ne faille pas enchaîner puisqu’on doit le dire, mais ce dire-là n’est pas un développement, ne doit pas être un discours, ni savant, ni philosophique, ni historique*”.

A criação artística e o pensamento após a *Shoah* não devem apenas lutar contra o esquecimento e preservar a memória das vítimas, mas também “acolher, no próprio movimento de rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos reflexivos” (GAGNEBIN, 2003, p. 106). Daí vem o real em sua aceção negativa, como aquilo que resiste à simbolização, identificado, assim, ao trauma.

O desafio enfrentado pela literatura, em especial a literatura de teor testemunhal, é dar limites e forma àquilo que, no ato de sua recepção, resistiu a qualquer simbolização, mas que ficou inscrito na mente e no corpo como uma ferida. Além disso, trata-se de conferir *externalidade*, uma aparência, aos sentimentos e sofrimento internos. Em vista da conjunção

¹⁰ Por conta da fratura provocada pela *Shoah* no próprio pensar humano, o diálogo entre os ramos do conhecimento se faz necessário e, a partir disso, as abordagens interdisciplinares tornam-se fundamentais.

dos aspectos epistemológico e ético no testemunho, ainda é preciso que incida na representação as faculdades do pensar e julgar. Como alega Susan Sontag (*apud* SARLO, 2005, p. 26), “[t]alvez se dê valor demais à memória e um valor insuficiente ao pensamento”. Porém, se supusermos, como Arendt, que o ato de dar forma está intimamente relacionado às faculdades do espírito, podemos inferir que a reabilitação do ato de escrever e de poetizar é um dos caminhos para a reabilitação do compreender: “todo pensamento deriva da experiência, mas nenhuma experiência produz significado ou mesmo coerência sem passar pelas operações de imaginação e pensamento” (ARENDT, 1992, p. 68).

Arendt (1992, p. 9) questiona se “[n]ão foi precisamente a descoberta de uma discrepância entre as palavras, o *medium* no qual pensamos, e o mundo das aparências, o *medium* no qual vivemos, que conduziu, pela primeira vez, à filosofia e à metafísica”. Ora, naquele momento de crise, o abismo que colocou de um lado o mundo do poetizar e do pensar e do outro o mundo das aparências e dos sentidos – que bombardeia suas testemunhas com o horror e a dor de forma nunca antes vista – parece intransponível.

Assim, mais do que nunca, a escrita frente à violência e ao trauma é orientada pelo que não se pode dizer, por aquilo que só apareceria inautenticamente, como marcas físicas ou psíquicas. No entanto, a partir de suas transformações, a escrita pode se fortalecer frente ao indizível e encontrar formas de apresentá-lo. É preciso escrever para compreender. A forma como Marguerite Duras enfrentou o abismo e contribuiu para sua transposição, participando da transformação da literatura e, por meio desta, de outras formas de tratar aquilo que nos é desconhecido e incompreensível, é o que procuramos em nosso trabalho.

É importante destacar que o objeto do presente estudo não são os eventos vivenciados por Duras, mas aquilo que se considera um verdadeiro evento a partir da perspectiva literária, que é o evento da escritura como tal, na medida em que cria e coloca em perspectiva o mundo presente (BORNAND, 2004, p. 16), e que, ao jogar luz sobre o passado, obriga-nos a enfrentá-lo.

Duras publica *La Douleur* em 1985, após ganhar o prêmio Goncourt por *L’Amant*, no mesmo ano em que publica o polêmico texto “Sublime, forcément sublime Christine V.” sobre o caso Villemin. A demanda social por testemunhos do período da guerra se reavivava com a extradição e indiciamento de Klaus Barbie, o açougueiro de Lyon, em 1983 e 1984, e a obra contribui para elaborar uma memória coletiva dos eventos da Segunda Guerra Mundial na Europa (BORNAND, 2004, pp. 45-46). Nesse momento – entre 1974 e 1985 –, se desenvolvia a sociabilidade da lembrança entre as gerações de pais deportados, seus filhos e

seus netos. A partir de 1985, alguns testemunhos de sobreviventes, dentre os quais podemos situar a obra de Duras, são publicados pela primeira vez, passados quarenta ou cinquenta anos da guerra¹¹, e outros também são republicados. Além disso, assistimos à midiatização internacional da memória nos meios de comunicação de massa, especialmente devido à filmes de grande público sobre a temática, precedidos por filmes que reavivaram a preocupação com a tragédia, como *Shoah*, de Claude Lanzmann, de 1985, ou mesmo, ainda na década de 1950, por filmes como *Nuit et Brouillard* e *Hiroshima mon amour*, ambos dirigidos por Alain Resnais, o último tendo sido roteirizado pela própria Duras.

No primeiro capítulo, discutiremos o caráter testemunhal de *La Douleur*, analisando também qual sentido o testemunho adquire a partir da obra. Não se trata de verificar sua adequação aos parâmetros que definem o que se caracteriza como literatura testemunhal, mas principalmente de analisar a contribuição da obra na própria definição de testemunho. Os textos de teor testemunhal escritos por sobreviventes da Segunda Guerra Mundial estão no centro de um debate ético específico da segunda metade do século XX, e, por ser objeto de estudo de diversas disciplinas, possuem critérios de definição variáveis, muitas vezes conflitantes (BORNAND, 2004, p. 10). Desde o início percebemos a importância da problemática do testemunho, que será o ponto de partida e o fio condutor das discussões deste trabalho.

No campo da literatura de caráter testemunhal, consideramos importante destacar que a obra de Duras abrange ambas as gerações descritas por Bornand, sendo a primeira geração composta por narrativas de sobreviventes que vivenciaram diretamente a Guerra, e a segunda composta por textos escritos entre o fim da Guerra e os tempos atuais, que adotam a forma assumidamente ficcional, e narram a partir de “une position de témoin des déportations et des violences provoquées par les idéologies de la deuxième moitié du XX^e siècle” (BORNAND, 2004, p. 9).

No segundo capítulo, considerando a articulação entre o evento passado compartilhado por uma coletividade e a experiência íntima e pessoal da testemunha, começaremos por uma tentativa de elucidação do que se denomina real, realidade e experiência em *La Douleur*, com base em suportes críticos, teóricos e de caráter metatextual da própria Marguerite Duras. Em seguida, investigaremos como Duras, por meio da escritura,

¹¹ Podemos citar também, a título de exemplo, a obra *L'écriture ou la vie*, de Jorge Semprum; *Chroniques d'ailleurs*, de Paul Steinberg; e *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, de Imre Kertész.

procura superar uma situação de solidão imposta pela experiência totalitária e, ao longo do tempo, constrói o tecido da verdade de sua experiência, buscando compreendê-la. Questionamos também, nesse capítulo, a verdade trazida pela escritura durasiana a partir do deciframento das marcas invisíveis deixadas pela experiência.

Após analisar a obra sob o prisma epistemológico, é necessário, no terceiro capítulo, investigá-la pelo prisma axiológico, uma vez que, como mencionamos, os horrores dos campos de concentração e extermínio tornaram imperativo que se questionasse sobre como a literatura de teor testemunhal e a literatura em geral apresentavam o passado, assim como a contribuição dessa representação para o futuro e o mundo compartilhado. No que diz respeito à transposição do hiato entre o passado e o futuro – hiato compreensivo, mas também político – exploraremos a crítica de *La Douleur* ao processo de Justiça de Transição na França após a Segunda Guerra Mundial, bem como o papel da obra na reconciliação entre a escritora e o seu próprio passado.

Finalmente, no quarto e último capítulo, analisaremos *La Douleur* sob o ponto de vista da memória e do arquivo, considerando as articulações entre eles. Começaremos a determinar como se constitui a memória de Duras em conjunção com sua escritura, e de que maneira *La Douleur* contribui para a investigação da memória em sua obra como um todo, questão de extrema importância para a crítica durasiana e a temática do testemunho. O tema do arquivo, por seu turno, é expresso no preâmbulo do texto que empresta seu título à coletânea, que é o que melhor demonstra a relação entre a inscrição psíquica e a inscrição gráfica na escritura durasiana, motivo pelo qual ocupará posição central na análise.

O presente trabalho, devido tanto à natureza do tema proposto quanto à formação e percurso acadêmicos de sua autora, insere-se nos estudos interdisciplinares da literatura de teor testemunhal (BORNAND, 2004, p. 26). Por esse motivo, em vista de determinados aspectos da obra de Duras, e de *La Douleur* em específico, é importante apresentar algumas considerações de ordem metodológica.

Primeiramente, a obra de Marguerite Duras é em grande medida metatextual, visto que os próprios trabalhos e a atividade da escritura eram alguns dos seus temas favoritos. Assim, nossa análise contará muitas vezes com textos e entrevistas da autora que apresentam esse caráter metatextual, como *Écrire*, *La vie matérielle*, *Les Yeux Verts*, *Les Parleuses*,

Camion - Entretien avec Michelle Porte, La passion suspendue: Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Marguerite Duras à Montreal, dentre outros. Além destes, embora o enfoque deste trabalho seja a obra *La Douleur*, estabeleceremos um diálogo constante com outras obras da autora que auxiliam na compreensão do livro.

Considerando a importância que a atividade da escritura tem na obra de Duras – o que implica que cada obra participa de uma série de reescrituras que não se encerram no livro impresso –, consideramos fundamental para a análise de *La Douleur* a sua relação com os fragmentos de textos da coletânea que já haviam sido publicados, como aquele divulgado anonimamente na revista *Sorcières*, em 1976, sob o título “Pas mort en déportation” (partes 1 e 2), e na antologia *Outside*, em 1981.

Além disso, a pesquisa desenvolvida conta também com a crítica genética dos manuscritos encontrados nos “armoires bleues de Neauphle-le-Château”, que constituem um conjunto de quatro cadernos conservados por Marguerite Duras, denominados por ela de “Cahiers de la guerre”. Eles fazem parte dos arquivos da autora depositados no Fundo Marguerite Duras do Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), e foram transcritos e editados por Sophie Bogaert e Olivier Corpet no livro *Cahiers de la guerre et autres textes* (2006). Ao se confrontar as edições publicadas com os originais¹², também serão considerados outros manuscritos que deram origem aos textos reunidos em *La Douleur*.

Dado o cruzamento do domínio literário com os domínios filosófico, histórico, político e jurídico suscitados pela literatura de teor testemunhal, e por *La Douleur* em particular, recorreremos a suportes teóricos que extrapolam a teoria literária, discutindo com outros ramos do conhecimento. Devemos destacar dois autores que se prestarão a um diálogo constante com a obra de Duras: Hannah Arendt e Jacques Derrida. Ambos debruçaram-se sobre temas fundamentais para este trabalho, em uma tentativa conciliatória com a verdade, a justiça, o perdão e o testemunho, o que fizeram de forma bastante particular, aliando preocupações teóricas com preocupações éticas e políticas – o que, em grande medida, orienta este trabalho.

Por fim, recorreremos à crítica e teoria literárias. É preciso destacar que uma das dificuldades do tema apresentado é a amplitude do *corpus* crítico que o abrange, de modo que, para nos guiarmos nesse campo de estudo, será preciso buscar autores que abordam assuntos dos quais nos propomos a tratar e que também analisam a obra de Duras, tais como:

¹² Disponibilizamos no anexo uma planilha de todos os manuscritos e fac-símiles do Fundo Marguerite Duras consultados *in loco* no IMEC, em Caen, na França.

Sophie Bogaert, Maurice Blanchot, Marie Bornand, Danielle Bajomée, Philippe Vilain, Aliette Armel, Christiane Blot-Labarrère, Michael Crowley, Florence de Chalonge e Leyla Perrone-Moisés. Para a consulta dos manuscritos, também será necessário recorrer a especialistas da crítica genética, como Almuth Grésillon, autora de *Éléments de critique génétique*; Sylvie Loignon, organizadora de *Les archives de Marguerite Duras*; e Sophie Bogaert, organizadora de *Cahiers de la guerre et autres textes*.

1. *LA DOULEUR* EM FACE DA QUESTÃO DA LITERATURA E DO TESTEMUNHO APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

1.1 O teor testemunhal de *La Douleur*

Je n'ai jamais menti dans un livre. Ni même dans ma vie. Sauf aux hommes. Jamais. Et parce que ma mère m'avait fait peur avec le mensonge qui tuait les enfants menteurs (DURAS, 1993, p. 41).

A questão do testemunho perpassa a discussão acerca da memória e da verdade em obras literárias que encontram sua inspiração em passados violentos compartilhados por muitos. Como afirma Bornand (2004, p. 8), a dignidade humana foi gravemente posta à prova no último século e ainda se encontra sob ameaça, e o testemunho “est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales de notre société”, trazendo a questão ética para um primeiro plano.

Bornand (2004, p. 8) reconhece que embora *La Douleur* não pertença à categoria específica de “littérature des camps”, como *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, ela se situaria no âmbito uma poética abrangente do testemunho. Jacques Derrida foi um dos autores fundamentais para essa análise, uma vez que se debruçou sobre o tema “le témoignage” em seus seminários entre 1992 e 1995, levantando questões e realizando análises que nos permitem refletir sobre a obra de Duras de maneira a extrapolar critérios fechados e tradicionais acerca do testemunho¹. O que é certo é que a literatura de caráter testemunhal do pós-guerra contribuiu e contribui até hoje para a reflexão geral acerca da literatura contemporânea (BORNAND, 2004).

A respeito da classificação em gêneros literários, é necessário realizar uma ressalva para ser fiel a reflexão da autora de *La Douleur*. Marguerite Duras acredita que o gênero não é

¹ Consultamos as cópias dos manuscritos datilografados dos referidos seminários de Derrida no Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), mais precisamente no dossiê DRR 178, no Fundo Jacques Derrida. Esse dossiê contém os manuscritos de 9 sessões dos seminários ministradas entre 1993-1994. Eles não foram publicados até presente momento.

definido no momento da escrita, sendo que todo livro digno deste nome é elaborado “dans la méconnaissance des lois du genre” (DURAS, 2014j). O termo utilizado por Duras para definir sua produção não poderia ser mais amplo: “Il y a un terme pratique: je fais des *textes*” (LAMY; ROY, 1981, p. 44, grifo nosso). A palavra “textos” denota a indiferença da escritora em relação à classificação de seu trabalho, remetendo à própria atividade de escritura, bem como à materialidade do escrito. Essa ênfase na escritura condiz com a ideia apresentada por Seligmann-Silva (2003a, p. 46) e por Bornand (2004, p. 8) de que a literatura de testemunho extrapolaria a noção de gênero, obrigando-nos a revê-la: “na Literatura e nos Estudos Literários, o conceito de testemunho tem servido para se repensar vários *leitmotive* desse vasto campo, como o próprio estatuto literário, as fronteiras entre ficção e o factual, a relação entre literatura e ética etc” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 72).

Embora consideremos que uma literatura caracterizada como “de testemunho” possa assumir traços autobiográficos, daquilo que se convencionou chamar de autoficção, ou mesmo ficcionais (BORNAND, 2004), se consideramos todos os textos da obra em análise como testemunhais, é inevitável que nos questionemos acerca do limite dessa classificação, e também se não seria o caso de designar a obra de Duras de maneira geral como testemunhal, pois é sempre de alguma forma vinculada àquilo que foi vivido pela autora. Entretanto, se considerarmos a literatura de caráter testemunhal como algo que extrapola as classificações de gênero, mas que está intimamente ligada às catástrofes humanas, podemos afirmar com convicção que *La Douleur* possui esse caráter em sua totalidade.

A própria Marguerite Duras questiona-se acerca das fronteiras entre uma escritura propriamente literária e um relato documental no preâmbulo do texto que inaugura a obra *La Douleur*, de mesmo título. A dificuldade de Duras em “nomear” seu próprio texto indica que o aspecto que permanece insondável e inominável após Auschwitz, e ao qual a literatura deve “faire face” (LOIGNON, 2003), não se restringe aos acontecimentos, mas toca o próprio objeto literário:

Le mot “écrit” ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d’une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n’ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m’a fait honte (DURAS, 1985, p. 12).

Bogaert escreve que o que faria com que esse texto pertencesse à categoria do testemunho seria justamente o caráter desordenado, intocado, bruto e contemporâneo dos fatos apresentados (BOGAERT, 2014a, p. 1333). Segundo essa crítica, a crueza emprestaria

ao texto uma certa transparência, o que torna a ligação entre este e os eventos aos quais ele remete mais direta, e o qualifica, em comparação com outros romances e testemunhos escritos sobre a guerra, como menos literário. Esboça-se, assim, uma oposição entre o testemunhal e o literário.

Seligmann-Silva propõe, para que possamos explorar justamente o que há de testemunhal na literatura sem que precisemos definir a “literatura de testemunho” como um gênero com predicados fechados e específicos, que se busque “caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85) Mas como podemos identificar esse teor? Para esse autor, o teor testemunhal:

[...] indica diversas modalidades de relação com o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista [...].

E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. [...] [O] histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária.

Observamos a partir das palavras de Seligmann-Silva que a própria literatura em “nossa época de catástrofes” tem uma contribuição a dar a essa definição, motivo pelo qual partiremos desses pressupostos apontados pelo autor na caracterização do “teor testemunhal” e os discutiremos livremente a partir da própria obra *La Douleur*, investigando justamente como ela pode contribuir para essa caracterização. A investigação acerca desses pressupostos se inicia neste capítulo em que, talvez, sejam suscitadas, mais do que respondidas, questões que se relacionam à questão do testemunho na obra.

1.2 (In)suficiência da linguagem na literatura de caráter testemunhal

Tendo sido escrita a partir da vivência da autora durante a Segunda Guerra Mundial, a obra *La Douleur* parte da necessidade premente de narrar a experiência, no entanto, depara-se com a “insuficiência da linguagem diante dos fatos”, que são elementos articuladores da literatura de caráter testemunhal (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 46). Contudo, percebemos

que essa “insuficiência” não seria um elemento limitador da tarefa compreensiva e expressiva da literatura de teor testemunhal, mas justamente o que instiga a escritura a buscar caminhos próprios para a compreensão do evento e, a partir desses caminhos, destilar o sentido da experiência. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 109): “[a] linguagem é obstáculo, no caminho do real, mas é também possibilidade de fundá-lo.”

Quando tratamos do testemunho da *Shoah*, essa perspectiva é ainda mais adequada porque a busca do conhecimento sem limites – sejam estes éticos ou epistemológicos –, a representação total da realidade e sua dominação, estariam justamente nas origens do mal desencadeado pelo totalitarismo. Dessa forma, a preocupação ética que é indissociável da “literatura de testemunho” posterior a Auschwitz seria incompatível com uma escritura que não se constituísse em si mesma como uma crítica à abordagem totalizante do mundo e do *eu*. E, por conseguinte, essa crítica se realizaria a partir de uma outra forma de se alcançar a verdade, que estabelecesse uma relação diferente com o real:

[...] l’analyse de la mémoire d’Auschwitz se déploie sur le fond de cette affirmation sans cesse relancé: in n’y a pas et il ne peut y avoir de témoin absolu, ce qui constitue la ressource inépuisable de tous les doutes et de tous les révisionnismes. [...] Cette logique très forte [...] enracine l’idée même du témoignage dans une analytique de la finitude [...] (DERRIDA, 1993d).

Assim, *La Douleur* realiza uma crítica ao modo de conhecer moderno, à razão esclarecida – que teria um vínculo com a ideologia totalitária de forma geral e a ideologia nazista –, cujas características definidoras são as seguintes: mentalidade factual², procedimento, calculabilidade, unidade, desqualificação da natureza, unidade do *eu*, dominação do real e do caos pelo conceito, rígidas diferenciações, atenção exclusiva ao imediatamente dado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Desse modo, é importante destacar que a abordagem da temática do testemunho e da literatura de caráter testemunhal a partir de Marguerite Duras e mais especificamente da análise de *La Douleur* nos possibilita realizar uma crítica ao estatuto de prova a que foi reduzido o testemunho na contemporaneidade, uma vez que este não poderia fornecer um conhecimento verificável dos fatos e da realidade, embora muitas vezes tenha essa pretensão³.

² A mentalidade factual, especificamente, é distorcida pela ideologia nazista, que apresenta e faz uso *exclusivamente* de fatos que são favoráveis a seus pressupostos ideológicos. Ela constrói, contudo, seu convencimento a partir desses fatos.

³ Segundo Sarlo (2005, p. 48), “Todo testemunho quer ser acreditado e, no entanto, não carrega consigo as provas pelas quais pode comprovar sua veracidade.” Ainda, “O testemunho, por sua auto representação como

Sarlo (2005) sugere que é justamente do imediatismo da percepção e daquilo que é familiar que o testemunho deve se afastar para que se constitua a partir do pensar. Assim, o pensamento diz respeito ao desvelamento do sentido, à necessidade de compreensão. Assim escreve Arendt (1992, p. 61): “[...] a busca de [sentido⁴] que faz com que os homens formulem questões – não difere em nada da necessidade que os homens têm de contar a história de algum acontecimento de que foram testemunhas [...]”.

Diante do caráter “insuficiente” da linguagem em face da realidade que pretende retratar, autores como Barthes e Derrida estabelecem uma certa equivalência entre a narrativa e a ficção, realizando uma crítica da representação e da verdade que se pretende mimética, fiel a uma origem unívoca. De Chalonge (2010) aponta que embora Paul Ricoeur recuse a assimilação entre esses conceitos – narrativa e ficção –, ele admite o caráter ficcional inerente às narrativas do “eu”, das histórias de vida.

Seligmann-Silva, por seu turno, apresenta um contraponto ao pressuposto de que não existe “grau zero da escritura”, afirmando que “[...] o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). Desse modo, veremos como a literatura de caráter testemunhal de Duras, que se faz em grande medida a partir do *eu* e em primeira pessoa, relaciona-se com a ficção e como essa literatura consegue alcançar uma dimensão de sentido geral.

1.3 *La Douleur* e as articulações da literatura de caráter testemunhal

A obra de Marguerite Duras nos permite explorar uma questão fundamental para o contexto do hiato compreensivo produzido pelo totalitarismo: a questão do testemunho, como algo distinto da prova ou do arquivo. É evidente que, no sentido mais ordinário, e do ponto de vista da lei ou da ciência histórica, é possível afirmar que o testemunho como tal não deve ser uma obra de arte. Derrida (1993b, fl. 18) pergunta-se: “L’art, qu’on associe en général à

verdade de um sujeito que relata sua experiência, pede para não ser submetido a regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência (...)” (tradução nossa).

⁴ A tradução desta edição traz a palavra “significado” no lugar de “sentido”, mas optamos por utilizar esta última tendo em vista a ambivalência semântica que carrega, como ficará claro no segundo capítulo deste trabalho.

l'élément de la fiction, de la production performatrice d'une fiction, peut-il témoigner? N'est-il pas ce qui menace de ruine l'authenticité ou la crédibilité du témoignage et donne des armes à ceux qui veulent en douter?" Essas questões são fundamentais para a discussão do teor testemunhal da literatura de maneira geral e de *La Douleur* de forma específica.

Consideramos também que Duras articula elementos aparentemente dicotômicos que estão implicados na questão geral da literatura de caráter testemunhal e escreve a partir de sua interpenetração: entre a lembrança e o esquecimento; entre o testemunhar (*witness*) e o portar testemunho (*testify*); entre o passado vivido como presente e o tempo presente do testemunho; entre escritor, narrador e personagem; entre a atividade da escritura, o pensar e o viver; entre a promessa de dizer o real e a promessa de dizer a verdade; entre a verdade produzida dentro e fora do círculo mágico da arte; entre a vida e a morte, na medida em que o testemunho tem por fundamento o sobreviver. Não é à toa que Bornand (2004, p. 8) afirma que a literatura de caráter testemunhal "s'agit plutôt d'une pratique d'écriture qui comporte nombre de paradoxes."

Essas articulações, são devidas a uma dimensão espectral contida na sobrevivência necessária ao testemunho como *testimony*, que Derrida (1993b, fl. 18) denomina *témoignant*. Consideramos que existe um *écart* entre aquele que testemunha (*witness*) e aquele que porta o testemunho (*testimony*). O abismo produzido pelo tempo e pela transformação que sofre a testemunha faz com que seja sempre outro que porta o testemunho no lugar daquele que testemunhou o evento, além disso, existe uma "infranchissable distance qui sépare l'expérience verbale de l'expérience physique" (BORNAND, 2004, p. 71).

É preciso explicar que, para Derrida (1993b, fl. 13), a validade do ato de portar testemunho (*porter témoignage*) está ligada a uma ruptura com a verdade derivada diretamente dos sentidos: "sans le suspens de la certitude (...) on n'aurait jamais le besoin ni même la possibilité d'un témoignage-témoignant (...)". O testemunho não é da ordem da percepção direta ou da prova. No entanto, é necessário que o ausente inscreva-se de alguma forma no presente para que o testemunho seja possível, o que consiste em uma sobrevivência. Podemos reconhecer nessa sobrevivência um caráter espectral – nem sensível, nem insensível, nem visível, nem invisível, nem tangível, nem intangível.

O que possibilitaria uma ligação entre essas duas dimensões – sensível e espiritual – do testemunho seria o fim da distinção, apontada por Arendt (1992, p. 10), entre o sensorial e o suprasensorial, "juntamente com a noção pelo menos tão antiga quanto Parmênides de que o que quer que não seja dado aos sentidos [...] é mais real, mais verdadeiro, mais significativo

do que aquilo que aparece [...]”. Duras opera uma certa conciliação entre esses domínios, que por tanto tempo foram vistos como inconciliáveis, nos moldes sugeridos por Seligmann-Silva (2005, pp. 81-2): “um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo.”

Duras não busca narrar sua experiência de maneira homogênea, uma vez que os textos que compõe o livro possuem características bastante diversas: alguns parecem aproximar-se da vivência da própria autora no período enquanto outros distanciam-se; o foco narrativo é bastante variável assim como o narrador; os personagens são diversificados; embora todos os textos tenham sido escritos *après-coup*, alguns foram escritos logo após a guerra e outros mais tarde. Apesar de suas características variadas, nossa hipótese é que todos os textos compartilham um caráter testemunhal que perpassa o livro.

Bogaert (2014a) evidencia “[l]a progression rendue manifeste par les préambules [des textes] – du plus autobiographique au plus ‘inventé’”, o que colocaria em xeque – se considerássemos o testemunho como algo pertencente ao âmbito da prova ou do arquivo – a caracterização de todos os textos do livro como testemunhais. No entanto, vemos que esses percorrem o caminho da literatura de teor testemunhal posterior à Segunda Guerra Mundial, que Bornant (2004, p. 9-10) classifica como a primeira e a segunda geração:

[...] les récits de survivants sont constitués ici en un corps de textes dit de la “première génération”. [...] À cet ensemble de base est associé un corpus de textes datant de la fin de la Guerre à aujourd’hui [de “deuxième génération”], qui mettent en œuvre, sous la forme affirmée de la fiction, une position de témoin des déportations et des violences provoquées par les idéologies de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les textes sont écrits par des auteurs qui n’ont pas connu eux-mêmes la déportation, mais qui, à divers degrés, l’ont côtoyée [...] et qui donnent à cette réalité une forme explicitement imaginaire.

E considerando que, em dado momento do livro, Duras estabelece uma equivalência entre a literatura como tal e a ficção – “C’est inventé. C’est de la littérature” (DURAS, 1985, p. 194) –, se isolássemos o testemunho puro da ficção pura, não seria possível falar em teor testemunhal da literatura, que confere à literatura caráter híbrido. De Chalonge (2010, p. 208) argumenta que se a invenção for vista exclusivamente como uma criação *ex nihilo*, “La douleur”, ou mesmo os outros textos do livro aos quais se atribui o adjetivo *inventé*, não poderiam ser assim considerados. No entanto, se partirmos do pressuposto que a invenção reside também na transposição das realidades conhecidas ou vividas, operando um deslocamento, uma substituição ou uma integração, todos os textos podem ser considerados

em dada medida ficcionais, inclusive aquele diante do qual “la littérature [l’]a fait honte” (DURAS, 1985, p. 12)⁵.

Ocorre que, como escreve Derrida (1968-69a, fl. 6), “il reste que tout qui n’entre pas dans l’orbe de cette valeur de vérité dont vit la métaphysique occidentale – l’Occident –, vérité comme présence ou vérité comme adéquation, excède cette tache, n’est ni vrai ni faux et reste comme tel ‘méconnu’.” Motivo pelo qual é tão difícil posicionar os textos de *La Douleur* em uma escala entre o testemunho que se reivindica como pura representação e adequação a uma realidade passada, e portanto não literário, e a pura ficção, essa sim literária, e defini-lo segundo essas categorias. Derrida continua: “Or dans ce qu’on appelle la littérature, en un sens qui cette fois ne peut plus être le contemporain de Platon, perçoit peut-être quelque chose qui ne donne plus prise à l’idéologie de l’idéologie.”

1.4 O caráter performativo e constativo do testemunho e o “contrat de vérité”

Em vista do papel do testemunho no âmbito jurídico, no qual este aproxima-se do estatuto decidível da prova, poderia parecer que este pertence, em seu modo discursivo, exclusivamente à categoria dos enunciados constativos, uma vez que relataria um estado de coisas passado já dado, uma realidade. No entanto, o testemunho como tal não pertence em absoluto ao âmbito da prova incontestável, ficando a meio caminho entre o enunciado constativo e o performativo, que produz efeitos no mundo no momento da enunciação.

No caso do testemunho de eventos violentos compartilhados por muitos, como a guerra, a experiência pessoal da testemunha diz também respeito à coletividade. Estão em jogo, nesses casos, não apenas a vivência individual, mas o restabelecimento e preservação da dignidade humana das vítimas, e a construção e preservação da memória do passado compartilhado, o que justifica a *publicidade* do testemunho (BORNAND, 2004, p. 8). Desse modo, seu caráter performativo deriva do fato de que todo testemunho pressupõe uma promessa de veracidade, um juramento *perante outros*, àqueles a quem o testemunho é

⁵ Veremos no Capítulo IV como a composição do *récit* “La douleur” a partir de diversas reescrituras e de sua reordenação contribuiu para transformar os escritos originais, em algo que a autora viria a considerar mais próximo da literatura. No preâmbulo a “La douleur” não fica claro se a autora faz referência aos manuscritos ou ao texto publicado quando os distancia da literatura.

dirigido: “Que veut dire ‘Je témoigne’ ? [...] Je veux dire non pas ‘je prouve’ mais ‘je jure que j’ai vu, j’ai entendu, j’ai touché, j’ai senti, j’ai été présent. [...] Croyez-moi. Vous devez me croire’.” (DERRIDA, 2004, p. 527). O testemunho não pode ser assegurado, não equipara-se a uma verdade teórica demonstrável, embora tenha a pretensão de revelar uma verdade, aquilo que a testemunha acredita em seu íntimo ser a verdade. No entanto, essa verdade só se produz no momento da formalização do testemunho, não antes, e depende dessa forma.

A produção e a comunicação da verdade no testemunho repousam em uma estrutura de troca que o sustenta, ou seja, da promessa ao destinatário do testemunho e da adesão deste àquela verdade. Para Bornand (2004, pp. 8-9), em uma perspectiva abrangente, considerando que toda obra literária se inscreve em uma situação de comunicação, a literatura com teor testemunhal se caracterizaria pela comunicação do autor – ou instância que toma a palavra – que se exprime enquanto testemunha, com o leitor, que ele toma como testemunha e engaja em sua causa.

Essa adesão depende, de um lado, de uma promessa em relação à verdade do testemunho e, de outro lado, em sua crença, que está vinculada, por seu turno, ao sucesso do “fazer persuasivo” da testemunha. Diversos autores estabelecem que essa estrutura de troca é regrada por um contrato, seja ele um contrato de veridicção⁶, como veremos mais adiante, seja ele um contrato que Bornand denomina de *contrat de vérité*, particular às obras literárias de caráter testemunhal. O contrato, embora cercado por esforços cognitivos e demonstrativos envolvendo o caráter verídico do testemunho, é o que, em última análise, sela o compromisso de dizer a verdade da testemunha e o compromisso de acreditar-lhe do destinatário do testemunho.

Para Arendt, as verdades de fato não compartilham da força coercitiva universal das verdades racionais ou matemáticas, visto que não pode ser testemunhada por todos: “[...] ela não alcança aqueles que, não tendo sido testemunhas, têm que confiar no testemunho de outros em quem se pode ou não acreditar. O verdadeiro contrário à verdade factual, em oposição à racional, não é o erro ou a ilusão, mas a mentira deliberada.” (ARENDT, 1992, p. 46). Portanto, é importante compreender que o pacto entre a testemunha e o destinatário é de natureza fiduciária (GREIMAS, 1983), e não cognitiva, mesmo porque é impossível ao destinatário do testemunho acessar a experiência e o evento “originários” do testemunho: “Un

⁶*Contrat de veridiction* (que traduziremos aqui como “contrato de veridicção”): conceito emprestado de Greimas, significando o acordo tácito entre enunciadador e enunciatário resultante de um equilíbrio mais ou menos estável acerca do que pode ser considerado verdadeiro em um determinado discurso (GREIMAS, 1983, p. 105).

témoignage qui ne ferait que raconter ou informer ne serait pas un témoignage. Il s'épuiserait dans une modalité constative et théorique, il relèverait du savoir, de la connaissance ou du faire savoir, de l'information" (DERRIDA, 1993a, fl. 16). E, como discutiremos mais adiante, esse ponto de origem do testemunho não é uno ou acessível, sendo desde o princípio múltiplo e dinâmico.

Dessa forma, o contrato estabelecido entre a testemunha e seu destinatário não pode ser baseado apenas no saber, mas deve acolher o crer: tanto a testemunha deve acreditar em seu íntimo estar expressando uma verdade, como o destinatário deve crer na verdade do testemunho. Sela-se assim uma relação de confiança. Pensamos que possa ser nesse sentido – e não no sentido usualmente atribuído⁷ – que Duras julga o relato de Robert Antelme: “Il a écrit un livre sur ce qu'il *croit* avoir vécu en Allemagne: *L'Espèce humaine*” (DURAS, 1985, p. 82, grifo nosso). Evidentemente que se considerarmos o testemunho como sendo da natureza da prova, o “crer” pode parecer insuficiente, no entanto, se considerarmos, como Derrida, que o perjúrio no testemunho reside em não se estar de acordo consigo mesmo, abandonamos a acepção pejorativa do “crer” e a vemos como fundamental para a verdade testemunhal.

No contrato de veridicção o saber e o crer, os julgamentos epistêmico e alético, são sobrepostos, no entanto, a certeza, que é a sanção suprema à qual se submete o discurso verídico é um conceito graduável e muito frágil (GREIMAS, 1983, p. 112). A certeza da verdade de um testemunho, portanto, antes de procurar uma adequação das palavras às coisas, faz um desvio pela relação de confiança entre os homens⁸. É por esse motivo que, quando alguém testemunha, decide tomar para si uma responsabilidade (DERRIDA, 1993a, fl. 16): “(...) mais que je demande à l'autre de croire, cette appel à la croyance et donc à la foi, à la confiance étant ici irréductible, parce que je témoigne en signant mon témoignage, en quelque sorte, explicitement ou implicitement, devant la loi et sous serment” (DERRIDA, 1992a, fl. 10).

⁷ Bornand (2004, p. 143) acredita que ao sublinhar a subjetividade do relato de Antelme, Duras esteja recusando a adoção desse ponto de vista. Bourdil (1987, p. 241) também escreve a esse respeito: “Sans doute ce qui s'y [no livro de Robert Antelme] est-il vrai, mais il faut croire que la douleur y fait défaut, puisque celle qui a attendu, qui a vécu l'attente, sent que le propos du livre ne coïncide pas avec ce qu'elle a *conçu* [...]”.

⁸ Quando Arendt trata do conhecimento das coisas incognoscíveis, cita Kant, que afirma ter “achado necessário negar seu *conhecimento*[...] para abrir espaço para a *fê*” (KANT, 1963, A314 *apud* ARENDT, 1992). No entanto, a autora questiona se na realidade ele não teria aberto espaço para o pensamento em vez da *fê*, tendo em vista que o pensamento, para ela, não buscaria o conhecimento, mas algo de outra natureza: a compreensão. Exploraremos as articulações entre a escrita durasiana e o pensamento arendtiano no segundo capítulo deste trabalho.

Uma das questões que se coloca quando tratamos de um compromisso ético da literatura testemunhal posterior à Segunda Guerra Mundial é a questão da mentira *versus* ficção. Isso porque a dominação totalitária, em todas as suas formas, se caracteriza pela elaboração de uma “ficção política”⁹ e ideológica, difundida pela propaganda e visando a transformar a realidade (BORNAND, 2004, pp. 11-12). Nesse sentido, a insegurança gerada por um discurso que não possa garantir uma verdade – isto é, que não seja baseado exclusivamente no saber –, após o advento do totalitarismo, é imensa, uma vez que a confiança entre os homens sofreu um forte abalo. No entanto, é necessário distinguir a ficção da mentira, uma vez que nem toda ficção é necessariamente mentirosa. O próprio Bornand (2004, p. 80) reconhece essa diferença:

L’acte de témoignage, qui touche ici à une réalité historique extraordinairement tragique, est régi par la nécessité d’une position énonciative irréprochable. Ce principe n’est pas incompatible avec la fiction, avec la liberté de l’acte créateur; il n’enraye toutefois pas le risque de contrefaçon. Il permet cependant d’établir une distinction critique entre fiction littéraire et falsification.

Um testemunho que adota o modo ficcional pode ser extremamente autêntico e verdadeiro. Indo ainda mais longe, é difícil imaginar um testemunho que não seja em alguma medida ficcional, tendo em vista que, como diziam os próprios sobreviventes, “la réalité n’est pas représentable, en raison de la défaillance intrinsèque du langage à transmettre une expérience vécue” (BORNAND, 2004, p. 69). De fato, a realidade resiste à representação, no entanto, a representação enquanto ficção, que inclui o componente da imaginação, é indispensável para que não se recaia no indizível e, portanto, no incompreensível¹⁰. Derrida (1992a, fl. 15) esclarece que o falso testemunho (perjúrio) não consiste somente em um erro ou na deformação da verdade cognitiva, mas trata-se propriamente de um crime, uma falta moral. Desse modo, a não veridicidade ou não veracidade de um testemunho não são suficientes para caracterizá-lo como falso ou mentiroso.

Por outro lado, precisamos lembrar que *La Douleur* é publicada dentro de um determinado contexto de recepção, de uma política da memória e um clima social que influenciam a recepção do texto, que Bornand (2004, p. 33) caracteriza como uma ideologia da comemoração. E essa ideologia pretendia justamente combater as mentiras impostas pela

⁹ A expressão “ficção política” encontra-se entre aspas, pois, embora Bornand a utilize, não acreditamos que ela seja completamente adequada, visto que não estabelece a distinção entre falsificação, mentira e ficção.

¹⁰ Veremos, contudo, que às vezes é preciso uma representação que acolha a ausência de representação quando lidamos com uma realidade que tangencia a perda do sentido.

ideologia totalitária – bem como o esquecimento na forma da dissimulação. E, segundo Bornand e Arendt, o sistema totalitário tinha por base uma ficção central, um mundo ficcional, em conformidade com a qual todos os membros da sociedade deviam pautar suas ações, permitindo que a ideologia produzisse efeitos na realidade da vida humana.

A ficção totalitária tinha como objetivo criar a ilusão de um poder em completa consonância com o povo em face de um inimigo comum, de uma identidade una e indivisível entre governantes e governados. Além disso, essa ficção pretendia influir na realidade, modificando-a prontamente. Como vimos, a literatura de caráter testemunhal, assim como o testemunho em sentido estrito, possui um caráter performativo¹¹, porém, a ficção literária não teria a pretensão de transformar o real de forma imediata, estabelecendo uma outra relação com o real e com o tempo. Ainda, ambas a ficção totalitária e a ficção literária pretendem seduzir, porém enquanto a ficção literária opera uma sedução estética, a ficção totalitária se vale de um sistema de pensamento estritamente lógico, do discurso demagógico e da opressão (BORNAND, 2004, pp. 38-41).

Finalmente, o contrato de leitura ou contrato de veridicção – que regem a relação entre a ficção literária e o real e as conexões entre o autor, o narrador e o leitor – não poderiam de forma alguma regular a relação entre a ficção totalitária e o real, tendo em vista que estes contratos pressupõe o reconhecimento de uma inadequação essencial da linguagem à realidade, o que não é reconhecido pela ideologia totalitária que se serve da ficção para modelar concretamente o real.

No cadinho da literatura de caráter testemunhal se amalgamam as exigências éticas do testemunho e as liberdades criativas reivindicadas pela literatura. O *contrat de vérité* pretende regular essa relação, que, assim como no contrato de veridicção, passa por uma

¹¹ Neste ponto discordamos de Bornand, que escreve que a ficção literária deve ser reconhecida como tal e não deve ter a pretensão de substituir o testemunho de uma realidade vivida sob pena, justamente, de tornar-se performativa (BORNAND, 2004, p. 79). No entanto, nos questionamos em que medida o “*témoignage d’une réalité vécue*” não é composto igualmente, em vista do distanciamento entre a experiência física do vivido e a experiência discursiva, pelo elemento ficcional. O âmbito em que ocorre determinaria em grande medida que tipo de efeito um dado testemunho pode gerar na realidade, sendo que aquele que se dá em instâncias institucionais, nas quais aquilo que é relatado é assumido como o que de fato aconteceu, tem um impacto mais direto como modelador da realidade, enquanto que o âmbito literário gera um efeito mais mediato e indireto. No entanto, devemos mencionar que Derrida, um dos principais autores aos quais recorreremos para tratar dessa temática, emprega a palavra “testemunho” como um gênero bastante amplo, que abarca tanto a literatura de caráter testemunhal, exemplificando com a poesia de Paul Celan, quanto o testemunho institucional, ao tratar da Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul.

instância fiduciária, e repousa sobre algumas condições de clareza paratextual¹² e intratextual. Talvez possamos estabelecer que o *contrat de vérité* é uma espécie de contrato de veridicção com termos específicos, celebrado de forma textual, assim como, por exemplo, o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune¹³. A posição de testemunha de um evento sobre o qual sempre repousará o risco da mentira deliberada, e cuja compreensão é premente, exigiria, segundo Bornand, uma clareza contratual.

A cláusula central desse contrato diz respeito à identidade biográfica do autor, sua relação com a voz narrativa e sua identidade textual. No caso da narrativa-testemunho a adequação biográfica entre autor e narrador – em geral um “eu”, mas por vezes um “ele” – é garantida pela identidade do nome nos dois âmbitos, ou pelo próprio texto, em um preâmbulo explicativo, ou mesmo em um texto explicativo exterior ao livro (BORNAND, 2004, p. 63). Nesse quesito, Bornand aproxima o *contrat de vérité* do pacto autobiográfico de Lejeune. Contudo, precisamos considerar que o critério estabelecido por Lejeune para a adequação biográfica entre autor e narrador não é de uma fidelidade mimética. Assim escreve Philippe Lejeune (1975, pp. 39-40) a respeito da autenticidade da escritura autobiográfica:

Que dans sa relation à l’histoire (lointaine ou quasi contemporaine) du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme – et erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne, valeur d’aspects, parmi d’autres, d’une énonciation que, elle, *reste authentique* (grifo nosso).

Em *La Douleur* o pacto autobiográfico está mais próximo da autenticidade descrita por Lejeune do que de uma identidade fixa, pois embora a autora declare: “Je n’ai pas triché sur la douleur” (DURAS, 2014j, p. 788), ela joga com a mobilidade dos nomes próprios, com a utilização de iniciais, apelidos ou codinomes utilizados por seus companheiros no contexto da Resistência¹⁴, estabelecendo, ainda, com a oscilação do foco narrativo em diversos textos, a ausência de uma instância narrativa fixa e identificável. O nome próprio se estabelece como um lugar de veridicção que se relaciona com o registro histórico e às suas dimensões de singularidade e exatidão (DE CHALONGE, 2010, p. 208), o que faz com que seu uso a

¹² No caso de *La Douleur*, teremos de considerar como elementos paratextuais não apenas os títulos, as informações editoriais, ou os preâmbulos aos textos em si, mas também as outras versões dos textos publicadas pela autora, assim como as entrevistas em que autora trata dessa obra e desses textos.

¹³ Nos dois casos – *contrat de vérité* e pacto autobiográfico – temos um contrato textual do autor com o leitor que fornece condições para a interpretação.

¹⁴ A inicial D. faria referência a Dionys Mascolo; a inicial L. ao codinome no movimento de resistência de Robert Antelme, que era Leroy; e Morland seria o codinome de François Mitterand. Em “La douleur”, a autora do diário é nomeada três vezes carinhosamente “Ma petite Marguerite”, e uma vez como “madame L.”, esposa de Robert L.

primeira vista incongruente em *La Douleur* posicione os textos sob um regime de transposição próprio à ficção, que é caracterizado pela própria autora como um processo de “déchiffrement”.

Surge, ainda, a questão: seria possível testemunhar não por si próprio, mas pelo outro. A questão da legitimidade de uma posição enunciativa aparece em um primeiro momento quando os sobreviventes dos campos de concentração questionavam-se acerca de sua legitimidade para testemunhar no lugar dos mortos, já que seria impossível testemunhar a própria morte. Questão essa posta com clareza por Primo Levi (2016, p. 67):

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram, mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém voltou para contar sua morte.

Essa questão ressurge quando iniciam-se os testemunhos de segunda geração, ou seja, aqueles que não vivenciaram diretamente os eventos começam a escrever testemunhos indiretos¹⁵ em que a própria posição de enunciação é ficcional (BORNAND, 2004, pp. 67-70).

Duras enfrenta essa questão diretamente no preâmbulo de “Pas mort en déportation” em *Outside* (1981), texto este que viria a compor o texto “La douleur”. Ele foi publicado pela primeira vez anonimamente na revista *Sorcières* em 1976, cujo objetivo era dar voz às mulheres para que pudessem exprimir sua criatividade, sua especificidade, e sua força (Gauthier, 1976, p. 5). O texto fora publicado anonimamente porque a escritora não acreditava ter legitimidade para testemunhar o horror de seu tempo, uma vez que havia sobrevivido a ele. Não obstante, ela resolveu divulgar a autoria do texto quando finalmente deu-se conta de que esta suposta ilegitimidade não o furtava de seu alcance geral: “Maintenant j’ose dire que c’est moi qui ai écrit ce texte-là. Je crois que je peux le dire sans rien enlever à la généralité du texte; à la portée universelle de ce qu’il dit” (DURAS, 2014f, p. 1089).

Uma das dimensões gerais do texto está relacionada a outra perspectiva da guerra, a qual Duras teria legitimidade para assumir e que não fora muito explorada pela literatura

¹⁵ Bornand (2004, p. 69) explica que a oposição entre testemunha e não testemunha é irreduzível nas duas décadas seguintes ao fim da Guerra, mas é transmutada em uma dialética de testemunho direto – testemunho indireto, mais adaptada à necessidade de transmissão dos testemunhos às gerações futuras. Derrida (2004c) escreve também que embora um testemunho, uma atestação, se faça em primeira pessoa e deva, portanto, ser única, ela deve ser possível de ser reproduzida e, portanto, substituível por um outro *eu*.

posterior à *Shoah*: “On ne parle pas assez de l’ennui de la guerre. Dans cet ennui, les femmes derrière des volets clos regardent l’ennemi qui marche sur la place. Ici l’aventure se limite au patriotisme” (DURAS, 1960, p. 109).

Consideramos, em consonância com Bornand, que a questão enunciativa é extremamente complexa e não pode resumir-se a um dualismo. Derrida (2004c) retraça as origens da palavra “testemunha” até duas palavras distintas que compõe seu sentido como o conhecemos hoje: de um lado, na etimologia latina, encontramos a palavra *testis*, sendo a testemunha aquele que assiste como terceiro (*terstis*); de outro lado, em seu *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste analisa a palavra *superstes*, que pode significar a “testemunha” enquanto sobrevivente, aquele que, tendo estado presente e sobrevivido, desempenha o papel de testemunha. E porquanto sobrevivente, narra por princípio de forma “deficitária”: “Nós, sobreviventes, [...] somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo” (LEVI, 2016, p. 66).

Desse modo, o testemunho de sua própria vivência constitui-se com base na conjugação de uma dupla perspectiva, que pode ser explicada com base em uma noção linguística trazida por Barthes, a diátese¹⁶; sendo que aquele que testemunha ocupa a posição ativa, como se testemunhasse enquanto terceiro algo que está fora dele (a realidade, o evento), e a posição média, em que testemunha a sua própria vivência, estando presente a si próprio. Concluimos, portanto, que o próprio testemunho é composto por uma indecidibilidade enunciativa que comporta em si a posição do terceiro espectador, ou seja, um certo deslocamento do eu. Em *Abahn, Sabana, David*¹⁷, Duras ilustra essa posição híbrida com a relação entre os personagens “Abahn” e “Le Juif”, que compartilham do mesmo nome próprio e da judaicidade, isto é, em certa medida, da mesma identidade. Eles encarnam o desdobramento entre o judeu que “doit être tué” e “celui qui ne sera pas tué” (DURAS, 1970, p. 18 e 32).

Em *La Douleur*, a posição enunciativa é oscilante entre os textos e, às vezes, no mesmo texto, variando da primeira pessoa para a terceira pessoa, do testemunho direto de

¹⁶ A “diátese” designa a forma como o sujeito do verbo é afetado pelo processo. Ele utiliza o verbo *sacrificar* (ritualmente) como exemplo, em que “é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta; no caso ativo, o processo realiza-se fora do sujeito, pois, se é verdade que o sacerdote faz o sacrifício, não é afetado por ele; no caso médio, ao contrário, ao agir o sujeito afeta-se a si mesmo, permanece sempre no interior do processo, mesmo que esse processo comporte um objeto” (BARTHES, 2004, p.22).

¹⁷ Este livro, de 1970, é dedicado a Robert Antelme e Maurice Blanchot. Notemos que Blanchot possui um texto – *Le pas au-delà* (“La folie du jour”) – que Derrida (1993b), em seus seminários, interpreta como sendo um texto sobre a (im)possibilidade de se testemunhar a própria morte.

eventos vivenciados pela autora para o testemunho indireto, o que se reflete na mudança do foco narrativo. No entanto, o uso da narração em primeira ou terceira pessoa não é o único elemento que define essa posição de enunciação, uma vez que nos textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” a narradora adota a terceira pessoa, mas se refere a um terceiro, Thérèse, que possui uma relação identitária com a autora, conforme estabelecido no preâmbulo aos textos: “*Thérèse c’est moi*” (DURAS, 1985, p. 138).

Derrida dialoga aqui com Duras de uma forma bastante interessante, mencionando o caso da morte do pequeno Grégory Villemin¹⁸, caso este sobre o qual Duras também escrevera no texto jornalístico “Sublime, forcément sublime Christine V.” de 1985. Derrida (1993a, fl. 12) escreve que a mãe, acusada de assassinar seu filho, “sait sans savoir qu’elle a tué, qu’un autre en elle a tué l’enfant”, admitindo que podemos testemunhar sobre um crime que outro em nós cometeu. Assim como Duras testemunha em terceira pessoa o crime de torturar e desejar o inimigo, que outra nela – Thérèse – cometeu. O direito, no entanto, enfatiza Derrida (1993a, fl. 12), pressupõe que o “quem” seja indivisível.

Em *La Douleur* encontramos textos que extrapolam as experiências vivenciadas diretamente pela autora, especialmente “Aurélia Paris”, em que a autora pretende testemunhar a tragédia judaica que não foi vivenciada diretamente por ela, mas que a afetou de forma intensa. Aurélia Steiner, que figura no último texto do livro, assim como outros de seus personagens judeus, é a porta-voz dessa tragédia, seu centro de enunciação – centro em sua essência múltiplo e disperso. A presença cada vez mais marcante de personagens judeus na obra de Duras marca uma dimensão essencial de sua historicidade e testemunha a forma como se deu a recepção pública da *Shoah*:

[L]e personnage juif manifeste une constante intrication entre le dehors et le dedans du texte: pris dans un processus expansif de symbolisation, il cristallise une dimension d’ouverture aux effets de l’Histoire, faisant de l’œuvre le paradigme d’une écriture d’après Auschwitz, d’une écriture symptomale en quelque sorte (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, pp. 115-16).

Nesse caso, estaríamos diante de uma ficção do testemunho, em que o “eu” que fala não é o autor. Mas nesse caso, o preâmbulo ao texto assegura a manutenção do *contrat de vérité* declarando: “C’est inventé. C’est de l’amour fou pour la petite fille juive abandonnée” (DURAS, 1985, p. 208). O amor pela pequena judia legitima a autora a encarná-la,

¹⁸ O caso Grégory é um caso judicial francês que envolve o assassinato, em 16 de outubro de 1984, de Grégory Villemin, de quatro anos, pelo qual a mãe, Christine Villemin, foi acusada.

escrevendo em seu nome. A própria autora costumava reconhecer: “J’aurais pu porter l’étoile jaune”. Por ter tido uma vida de muitos sofrimentos desde a infância, o seu próprio sofrimento e sua capacidade de reconhecer e compartilhar a dor do outro, deixar-se afetar por ela, a sensibilizam para a tragédia judaica, de modo que sua obra é assombrada por personagens judeus e, ela própria, torna-se uma personagem judia: “[...] nous si maigres, de peau jaune, que le soleil ignore, nous, juifs?” (DURAS, 2014c, pp. 1081-82).

Ela se pergunta: “Qu’est-ce que la judaïté représente dans une problématique personnelle d’un non-juif?” (DURAS, 2014j, p. 734). Supomos, que a resposta a essa pergunta esteja na escritura, pois ela lhe confere o poder de relacionar seu sofrimento pessoal ao sofrimento do outro. Deixar-se afetar pela tragédia judaica, como se fosse a tragédia de seu próprio povo é uma dádiva, para ela, da escritura:

Je crois que les juifs, ce trouble pour moi si fort, et que je vois en toute lumière, devant quoi je me tiens dans une clairvoyance tuante, ça rejoint l’écrit. *Écrire, c’est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi*. Ce trouble a une fonction de regroupement de l’horreur latente répandue sur le monde, et que je reconnais. Il donne à voir l’horreur dans son principe. [...] Les juifs, ce trouble, ce *déjà vu*, a dû certainement commencer – pour moi – avec l’enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l’endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j’ai vus (DURAS, 2014j, pp. 747-748, grifos nossos).

Ela associa o sofrimento do povo judeu à miséria espalhada pelo mundo, miséria esta que ela aborda em diversos de seus romances de teor mais autobiográfico, como *Un barrage contre le pacifique* ou *L’Amant*, como também em obras expressamente ficcionais, por exemplo em seu ciclo indiano¹⁹: “Pendant ce voyage sur le fleuve du Nord, Aurélia appelle son amour disparu dans les chantiers, les guerres, les crématoires, les terres équatoriales de la faim” (DURAS, 2014j, p. 733). A dor vivenciada na infância é a dor original que perpassa toda a sua obra, dor esta que é “une des choses les plus importantes de [sa] vie” (DURAS, 1985, p. 12).

Além de Aurélia, a filha judia de M^{me} Kats aparece no texto vestibular de *La Douleur*, sendo retomada em diversos textos da autora, de maneira ficcionalizada, com o nome de Théodora Kats²⁰. A multiplicação de possíveis narrativas para o desfecho desta

¹⁹ O ciclo indiano é composto por seus romances *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L’amour*, e por seus filmes *India Song*, *La femme du Gange* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

²⁰ A filha de M^{me} Kats é retomada no livro *Yann Andréa Steiner*, assim como em um texto de *Nouvelles littéraires* (1979), que posteriormente é publicado em *Outside* (1981), e o encontramos também no esboço de um

personagem, que também encontramos no caso da judia Aurélia, que possui três versões diferentes de si – Melbourne, Vancouver e Paris –, as transforma em emblemas “d’une sorte de destin juif multiforme hantant la mémoire de l’Europe” (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 121).

O esboço do romance “Théodora”, não publicado, também trata do “ennui de la guerre” e da experiência de uma esposa de deportado: “Je savais que c’était comme ça que les femmes des déportés prenaient leurs *maris* quand ils revenaient des camps du nord de l’Allemagne nazie, exténués” (DURAS, 2014, p. 784). A história se desenvolve em um hotel onde os veranistas passam o tempo. Pode-se reconhecer no hotel os diferentes centros de repouso pelo qual a escritora passa acompanhando Robert Antelme em seu retorno de Dachau. A última vez em que Duras evoca essa personagem e o livro inacabado é na obra *Yann Andréa Steiner* (1992), em que finalmente Théodora se tornará um personagem romanesco. Nesta obra, Théodora possui biografias contraditórias e oscila entre o status de personagem ficcional e mulher real, o que se explica pelo potencial transfigurador da realidade do qual é dotado a escritura durasiana. Notamos, ainda, que nos manuscritos de *La Douleur*, a personagem Thérèse chamava-se Théodora, nome que, Ksiazenicier-Matheron (2010, p. 121) observa, pode significar o mesmo que Donnadieu: “don de Dieu”.

A cadeia referencial gerada pela substituição de nomes de personagens por nomes relacionados à judaicidade ou mesmo pelo significante “juif” – ou “juden”, no caso de Aurélia –, e a repetição desses nomes em narrativas diversas, algumas que aproximam-se muito de episódios que integram a biografia da autora, conecta e substitui em alguma medida Duras à Jeane Kats, e à Aurélia, em sua judaicidade, pulverizando a identidade de autora e remetendo a uma identidade judaica, já marcada pela indeterminação:

À partir de la figure matricielle de Théodora, éponyme de l’auteur, ce lieu juif recèle la formule de substitution à l’infini des *noms de la SURVIE*, incarnée à travers les différents personnages devenus presque interchangeables. Rescapés d’un désastre indicible avant de connaître une fin éternisée par la reprise, *tous les personnages chez Duras sont à leur façon des “survivants”* [...]. Ainsi Aurélia est caractérisée comme le *paradigme de la survivante*, mais en même temps de la réincarnation (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, grifos nossos).

romance inacabado no “*Cahier Presses du XX^{ème} Siècle*” e em um manuscrito apartado, também um caderno, intitulado “Théodora roman” (DRS 37.17).

Veremos como esse deslocamento da identidade constitui na obra um exercício de *mentalidade alargada* de Kant, mas agora nos coube analisar essa questão de forma inicial sob a perspectiva do *contrat de vérité*, segundo o qual, conclui Bornand (2004),

[...] la position de témoin indirect n'est pas elle-même usurpatrice, ni élément de la fiction, dans la mesure où l'auteur s'interroge – dans le texte ou dans des documents annexes – sur sa position de parole, sur la manière de représenter ce rapport à la réalité vécue ou observée, sur les moyens rhétoriques de solliciter la participation sensible et cognitive du lecteur, et bref sur sa pratique de l'écriture. Si ce contrat de vérité est respecté, la fiction romanesque peut se déployer librement, engageant la responsabilité de l'auteur et du lecteur.

1.5 A temporalidade do testemunho em “La douleur” e a forma diarística

O testemunho participa de uma dupla temporalidade, do passado e do presente, sendo que a testemunha teria estado presente ao “evento”²¹ que testemunha, e agora presta seu testemunho enquanto sobrevivente ao passado²²: “Le témoignage vient après, semble-t-il, il vient à la fin, après que la chose a eu lieu, et pourtant il est en lui même irréductible présent de l'acte” (DERRIDA, 1992a, fl. 6). É nesse sentido, por exemplo, que Duras crê ser impensável ter escrito o texto “La douleur” durante a espera de Robert Antelme (DURAS, 1985, p. 5), sendo a princípio impossível *porter témoignage* de um “evento” no momento em que este ocorre (DERRIDA, 2004, p. 526).

Assim, uma das características do testemunho como *porter témoignage*, ou seja, como narrativa, é que este não poderia ser realizado no presente: um certo distanciamento dos acontecimentos é necessário, para que aquilo de que testemunhamos constitua-se como experiência e em parte como ausência. Nesse sentido, Duras separa e distancia do “*journal*”

²¹ Colocamos a palavra *evento* entre aspas pois discutiremos a possibilidade de se testemunhar algo além de um acontecimento externo. Nesse sentido questionamos a concepção tradicional de que “o testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha *ocular*. Testemunha-se sempre um *evento*.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 82), uma vez que acreditamos, assim como Seligmann-Silva, haver uma dimensão irreduzivelmente *sensível* da presença, que não se limita ao visual: “Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento [...], e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81)

²² O motivo da presença, do estar-presente, do estar-em-presença-de é central para a problemática do testemunho.

“La douleur” os textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien”, “*pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas*” (DURAS, 1985, p. 138), estabelecendo assim um *écart* entre os textos, que dá margem para que sejam interpretados de maneira diferente. Além disso, o distanciamento transfere a testemunha da posição média para a posição ativa, de ator para espectador, que “detém a chave do [sentido] dos [assuntos] humanos” (ARENDT, 1992, p. 74)²³.

Essa questão do distanciamento temporal dos acontecimentos que seria necessária para o testemunho nos leva a questionar os pontos de afinidade e contradição entre o caráter testemunhal e o caráter diarístico do texto “La douleur”. Philippe Lejeune (2004, p. 8) esclarece que “[...] le journal est d’abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu’elle est en prise directe sur l’instant, et sans arrière-pensée de séduction” (grifo nosso), o que está em aparente contradição com o caráter de posterioridade do testemunho. O diário seria, por excelência, a “escritura do imediato” (SIMONET-TENANT, 2004, p. 20). Uma possível resposta a essa contradição parte da constatação de que o texto “La douleur” não seria um autêntico diário: “Ce Journal aspire à une fin. Il se met si délibérément en cause, comme s’il cherchait à se suicider, qu’il parvient à *trahir* cela même qui définit le Journal comme genre littéraire” (BOURDIL, 1987, p. 224, grifo nosso)²⁴.

Isso se dá, primeiramente, porque em parte os *cahiers* originais não teriam sido escritos à época dos acontecimentos, mas sim a posteriori, hipótese esta suscitada pela própria autora no preâmbulo ao texto; e em segundo lugar porque o texto publicado parte da reescritura e reordenamento de três cadernos distintos²⁵, dos quais dois²⁶ constituem o diário ao qual a autora se refere: “*J’ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers*”. Ademais, podemos citar o fato de que essa recomposição posterior do texto é realizada em vista de um desfecho conhecido – “Il n’est pas mort au camp de concentration” (DURAS, 1985, p. 85) – e possui um fechamento claro, o que não ocorre normalmente na escritura diarística, em que o diarista simplesmente para de escrever em um determinado dia, deixando o diário “em aberto”.

²³ Novamente, aqui, consideramos que uma melhor tradução da palavra *meaning* seria “sentido” e que negócios remete a uma dimensão negocial que pode ser evitada pela palavra “assuntos”.

²⁴ A esse respeito, podemos citar também De Chalonge (2010, p. 196), que escreve: “[...] artefact, le journal dissimule en fait un récit écrit ‘plusieurs mois après le retour de Robert Antelme’, conçu a partir d’un fin connue, celle qui donne au texte de 1976 son titre, ‘Pas mort en déportation’.”

²⁵ O “*Cahier beige*”, o “*Cahier Presses du XX^{ème} siècle*” e o “*Cahier de Cent Pages*”.

²⁶ Os cadernos que possuem as datações sucessivas características de diários e que compõe a primeira parte do texto “La douleur” trazem eventos anteriores à descoberta por Duras de que Robert L. estava vivo. São o “*Cahier Presses du XX^{ème} siècle*” e o “*Cahier de Cent Pages*”. O “*Cahier beige*”, cuja redação data dos anos 1946-1949, “a été utilisé pour compléter ‘La douleur’.” (BOGAERT, 2014a, p. 1349)

No entanto, sob o aspecto formal, o texto possui as características mínimas²⁷ de um diário: apresenta-se sob a forma de um enunciado fragmentado que adota o dispositivo do calendário²⁸ (BLANCHOT, 1959, p. 252) e é composto por uma sucessão de “entradas”²⁹. Além disso, consiste na expressão de um *eu*, por meio do qual se percebem as ações, os acontecimentos, os pensamentos e sentimentos. Por fim, segundo Simonet-Tenant e Philippe Lejeune (2004), o diário deve estabelecer um pacto referencial, remetendo a uma realidade exterior ao texto. Desse modo, tendo a autora deliberadamente adotado a forma do diário para seu texto, estabelecendo uma ilusão de que este teria sido escrito durante a guerra, uma investigação sobre esse gênero³⁰ ajuda a esclarecer a pertinência dessa escolha para um texto de caráter testemunhal.

Primeiramente, a adoção da forma de um diário, ao qual se poderia atribuir por determinadas razões o adjetivo “íntimo”, contribui para a adesão do destinatário do testemunho à verdade deste, garantindo que se firme o contrato de veridicção. Essa contribuição se dá pelo fato de que o diário íntimo tem um caráter secreto³¹, pelo menos a princípio. A revelação de um relato das vivências pessoais da autora durante a guerra aparece, portanto, ao leitor como a revelação de um segredo oculto, de uma confissão, garantindo sua confiança. Por outro lado, a dúvida que recai sobre as circunstâncias da escrita do diário e o fato de a autora alegar tê-lo encontrado remete ao *topos* do manuscrito encontrado que, em vista de uma série de prefácios a escritos memoriais e epistolares, aponta não para um relato dos fatos, mas para a ficção (DE CHALONGE, 2010, p. 197).

Apesar de seu segredo, não acreditamos que “La douleur” possa ser caracterizado como um *journal intime* stricto sensu, e nesse sentido lembramos que “diário” designa também a publicação quotidiana da imprensa, assim como o diário de viagem, para além do privado, remetendo também à vida pública. Neste ponto o diário já começa a estabelecer uma relação análoga ao testemunho no que diz respeito ao interior e ao exterior, à vivência íntima da testemunha e ao evento compartilhado por muitos.

²⁷ Essas seriam as especificidades formais mínimas que se mantêm nos jornais, a despeito de seu caráter proteiforme (SIMONET-TENANT, 2004, p. 19).

²⁸ A partir da ligação de François Morland informando que Robert L. está vivo, o caráter formal do diário sofre uma perturbação e suspende-se a notação das datas.

²⁹ Uma “entrada” designa um conjunto de linhas escritas sob uma mesma data.

³⁰ Philippe Lejeune (2004) acredita que o *journal* pode ser considerado um gênero literário derivado de uma escritura ordinária.

³¹ O adjetivo íntimo vem do latim *intimus*, superlativo correspondente ao comparativo *interior*; designando aquilo que está nas camadas mais profundas do ser, aquilo que geralmente fica guardado em segredo (SIMONET-TENANT, p. 17)

É importante notar que a narradora não caracteriza seu *journal* como íntimo e faz menção a diversos artigos de jornais como *Combat* e *Pravda* quando quer se referir aos acontecimentos públicos, denotando sua atenção àquilo que é compartilhado em certa medida por todos. Mesmo em um *journal intime*, a dimensão íntima “peut aussi être passagèrement occultée par l’invasion du dehors [...] et le surgissement de l’évènement” (SIMONET-TENANT, 2004, pp. 18-19). Como exemplo, Simonet-Tenant cita o *Journal* de Gide nos primeiros meses da guerra de 1914, o que analogamente denota que a guerra constituiria um evento, um acontecimento excepcional, que contamina a dimensão íntima da vida, invadindo o âmbito privado. A escritura diarística aparece frequentemente ligada a experiências de estresse, transformação, situações de cativeiro, crises afetivas, espirituais e intelectuais ou a períodos de profundas transformações e violência histórica e crises coletivas que ressoam no plano individual, como é o caso dos diários de guerra (SIMONET-TENANT, p. 95), aos quais poderíamos relacionar os cadernos de “La douleur”, como também outros cadernos escritos no mesmo período que foram agrupados na publicação *Cahiers de la guerre et autres textes*.

Embora “La douleur” não possa ser considerado um diário exclusivamente íntimo – seja por não ser um autêntico diário, seja porque seu relato não se restringe aos aspectos íntimos da vivência da narradora –, ele partilha com esse gênero uma característica essencial: o ocultamento de seus cadernos originais, sendo ele a princípio destinado às sombras da dimensão privada da vida, não à luz do espaço público. Uma das discussões pertinentes ao gênero *journal intime* é justamente se a escritura diarística não seria corrompida quando o texto fosse destinado à publicação (SIMONET-TENANT, 2004, p. 89). Embora não seja foco do trabalho discutir este gênero e seu desenvolvimento, temos de admitir que a publicação dos diários acabam por descaracterizá-los em grande medida, não apenas pela exposição de aspectos que não são próprios ao espaço público, mas também em vista da dimensão material do diário, também conhecido como “cahier” ou “carnet”, que compreende outros aspectos materiais que extrapolam a escrita. Assim, o diário de Duras perde um pouco esse caráter privado, quando é publicado, adquirindo um caráter mais público e portanto testemunhal, tendo em vista que o testemunho sempre se dá no espaço público e precisa da presença de seus destinatários para produzir seus efeitos.

Portanto, o fato de o diário não ser naturalmente concebido para a publicação, para os olhos do outro, também deve ser levado em consideração em sua relação com o testemunho. Para ser destinado à luminosidade do espaço público, o diário original teve de sofrer alterações que mantiveram no ocultamento alguns de seus traços mais íntimos. No

entanto, um relato em específico, que não teria sido pensado ou mesmo não seria adequado para espaço público, foi publicado, o que gerou uma desavença entre Robert Antelme e Duras³² (DE CHALONGE, 2010, pp. 195-96). Nos referimos ao relato das condições físicas de Robert L., que embora não sejam próprias aos olhares indiscretos do público, e portanto quando expostas tornam-se obscenas, fornecem uma imagem concreta da dor e do horror produzidos pelos campos de concentração.

³² É na revista feminista *Sorcières* que Marguerite Duras publica pela primeira vez o texto “Pas mort en déportation”, dividido nas edições de janeiro (pp. 43-44) e março (pp. 53-54) de 1976.

2. A VERDADE E O SENTIDO EM *LA DOULEUR*

2.1 O compromisso da obra com o real e com a verdade

Partindo da articulação entre o evento passado compartilhado por uma coletividade e a experiência íntima e pessoal da testemunha, nos questionamos, primeiramente, se a promessa de dizer a verdade da literatura com teor testemunhal implica um compromisso mimético fiel da obra com a realidade factual, o que supomos não ser verdadeiro. Como bem esclarece Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 105), a “linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real.” Supomos que embora exista uma ancoragem referencial do testemunho no real, esse real ao qual a literatura de teor testemunhal vincula-se e que procura representar em certa medida, não deve ser confundido com a “realidade” tal como pensada pelo romance naturalista e realista, mas como um evento vivido, inscrito tanto na mente e corpo daqueles que o vivenciaram quanto na História do mundo (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 377). Isso porque a realidade em si é intangível e inimitável em sua totalidade¹. Para Maria Rita Kehl (2000, p. 138), a realidade define-se justamente como aquilo que foge à representação total:

De cada experiência, de cada objeto, de cada percepção, fica sempre um *resto que não conseguimos simbolizar*; o núcleo “duro” das coisas, que lhes confere a independência em relação à linguagem e nos garante, de alguma forma, que o mundo não é uma invenção do nosso pensamento (grifo nosso).

Assim, aquilo que não pode ser apreendido totalmente e imediatamente, nem mesmo pela percepção, aquilo que não se dá ao registro da consciência soberana – a “coisa em si” kantiana –, e que consequentemente também não se deixa representar no todo, é o que denominaremos a partir de agora “realidade”. Também para Merleau-Ponty (1979) aqueles

¹ Ressaltamos, portanto, que o uso da palavra *representação* neste trabalho não será em seu sentido estrito, ou seja, não remeterá exclusivamente à pretensão mimética da metafísica clássica, mas também à representação literária que toma o real como ponto de partida, mas o transfigura. A literatura jamais consegue ser bem sucedida em representar este mundo de uma maneira totalizante e, no entanto, acaba desvelando um mundo mais real do que aquele (PERRONE-MOISÉS L., 2006, p. 102).

que alegam que a percepção é falsa em vista de um “verdadeiro em si”, mas que defendem uma “percepção” que surpreenderá as coisas para além de toda experiência, como uma luz que as tiraria da noite onde elas preexistem, são ingênuos. Philippe Vilain (2009, p. 68-9), ao tratar de Duras, resume essa relação com a realidade nas seguintes palavras:

[...] de sorte que le réel ne soit plus à déchiffrer puisque, à l’instant d’être perçu comme tel, l’écriture l’a déjà modifié, transposé, passé au scanner du regard: le réel n’en est déjà plus un, ou il en est un autre que l’écriture exhume pour en faire son nouveau réel de référence, pour en extraire toute la charge affective, la vérité sensible, émotionnelle, vérité du moi peut-être plus essentielle.

Desse modo, em Duras, como em Merleau-Ponty, a própria percepção já é transfiguradora, antes mesmo da representação literária. A própria percepção já integra o *déchiffrement* da escritura. Duras (1962 *apud* BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 263) desconfia da possibilidade de acesso e apreensão totalizante da realidade, não sendo esta sequer desejável: “Voyez-vous, lorsque j’entends quelqu’un employer le mot ‘réalité’ je me méfie de lui. Et le mot objectivité me fait fuir”. Porém, ela insiste que a obra *La Douleur* parte de uma verdade que se pretende expressar: “Je n’ai pas triché sur la douleur” (DURAS, 2014j, p. 788). Mas o que isso significaria diante da noção de que “o escritor só atinge o ‘deveras’ como um ‘fingidor’” (PERRONE-MOISÉS L., 1990, p. 107)? Esta é uma das questões que exploraremos nesta seção.

Primeiramente, ao observar a forma como a autora faz uso da palavra “douleur” na citação acima, não como o título da obra, mas como a dor de maneira geral – ou mesmo da palavra “guerre” em outros momentos² –, supomos que o real com o qual se compromete o “testemunho” de Duras deve ser entendido a partir da vivência da autora, como algo que ela experimenta, por meio de seus sentidos, em seu corpo, em sua alma e em seu espírito, como um evento que foi incorporado à própria experiência e identidade da autora.

Isso implica, como veremos, que o real representado não seja considerado exclusivamente como o passado, que no momento do testemunho está ausente, mas também como as marcas que este deixou no presente no qual se dá o testemunho, marcas que sofrem também uma transformação com o tempo. Este é um dos aspectos pelos quais o real incide na obra, e por isso a qualificamos como um misto de *representação* e *expressão*, que tem como referência uma conjunção do mundo exterior e interior, do vivenciado e da experiência. O próprio ato de pensar a respeito de nossos atos pode ser considerado uma forma de

² Lembrando que o título inicialmente dado à obra foi “La Guerre”.

testemunhá-los diante de nós mesmos, uma forma, contudo, que incide e atua sobre nossa própria identidade: “A noção de personalidade para Arendt aludiria a uma espécie de atualização permanente de nossa singularidade, por meio do exercício constante da capacidade de pensar, contínua e reiterada a cada nova situação” (ASSY, 2004, p. 44).

Em conjunção com as marcas na identidade consideramos que há uma outra dimensão da experiência essencial para o testemunho: Walter Benjamin (1989, p. 107) afirma que só há experiência em sentido estrito, “quando entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”. Assim, o testemunho de uma experiência pessoal não pode perder de vista o horizonte do sentido geral dos acontecimentos nos quais o indivíduo está inserido. Arendt também estabelece uma analogia entre a dimensão pessoal e geral ao definir o impacto que um evento irrevogável possui em nossas vidas e no mundo:

Assim como nossos piores medos e melhores esperanças em nossa vida pessoal nunca nos preparam adequadamente para o que ocorre de fato – pois no momento em que ocorre um evento, mesmo previsto, tudo muda, e nunca estaremos preparados para a inesgotável literalidade desse “tudo” –, da mesma forma cada acontecimento na história humana revela uma inesperada paisagem de ações, sofrimentos e novas possibilidades [...] (ARENDR, 2008, p. 343).

É precisamente na conjunção de um evento que afeta e transforma definitivamente o mundo e que possui um impacto profundo e irrevogável na vida e identidade da autora, que se situa *La Douleur*. Loignon (2003) aponta que, frequentemente, nos textos durasianos – notadamente em *Hiroshima mon amour* – a fronteira entre a história íntima e a História coletiva é nebulosa, uma vez que essas duas dimensões convergem na experiência. De Chalonge, por seu turno, ao tratar diretamente do texto *La douleur*, aponta para o questionamento que aparece nas reflexões da narradora a respeito do que faria de Robert L. alguém especial a ser esperado, ou mesmo o que distinguiria a narradora de outros que sofrem, sendo que a dor por vezes ocupa todo o corpo e todas as faculdades, roubando-lhe a própria identidade. Conclui-se que a dialética do singular e do compartilhado, ou mesmo universal, na experiência vivida é um dos grandes tópicos do texto (DE CHALONGE, 2010, p. 209). De um lado a narradora afirma:

Ceux qui vivent des données générales n’ont rien de commun avec moi. Personne n’a rien de commun avec moi. (DURAS, 1985, p. 17, grifos nossos)

[...] c’était là pendant son agonie que j’avais le mieux connu cet homme, Robert L., que j’avais perçu pour toujours ce qui le faisait lui, et lui seul, et

rien ni personne d'autre au monde, que je parlais de la grâce particulière à Robert L. ici-bas, de celle qui lui était propre et qui le portait à travers les camps, l'intelligence, l'amour, la lecture, la politique, et tout de l'indicible des jours, de cette grâce à lui particulière mais faite de la charge égale du désespoir de tous. (DURAS, *La Douleur*, 1985, p. 84)

[...] à la fois contenu dans les milliers des autres, complètement distinct, seul.

E em outros momentos:

Qui c'est ça, Robert L.? Plus de douleur. Je suis sur le point de comprendre qu'il n'y a plus rien de commun entre cet homme et moi. Autant en attendre un autre. Je n'existe plus. Alors du moment que je n'existe plus, pourquoi attendre Robert L. Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d'attendre? Plus rien de commun entre cet homme et *elle*. [...] *Qu'est-ce qui fait qu'il soit attendu, lui et pas un autre*. Qu'est-ce qu'*elle* attend en vérité? (DURAS, 1985, p. 50, grifo nosso)

[...] il n'y a que *nous* qui attendions encore, d'une attente de tous les temps, de celle des femmes de tous les temps, de tous les lieux du monde: celle des hommes au retour de la guerre.

Nous appartenons à l'Europe, c'est là que ça se passe, en Europe, que *nous* sommes enfermés ensemble face au reste du monde. Autour de *nous* les mêmes océans, les mêmes invasions, le mêmes guerres. *Nous* sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, *nous* sommes aussi de la race des nazis (DURAS, 1985, pp. 60-1, grifos nossos).

A narradora – “Mme. L.” ou “petite Marguerite” – e Robert L. encarnam a questão, por um lado, da impossibilidade da sinédoque do evento traumático e, por outro, da necessidade de uma compreensão que alcance uma dimensão geral da experiência. A oscilação entre o uso do “*je*” e do “*nous*” nesses fragmentos marca essa dialética e se estende por todo o texto.

Em todo o livro, além do papel exemplar e metonímico dos personagens, contribuem para o alcance geral da narrativa, operando um deslocamento, realizando o movimento de sair em visita do outro: a oscilação entre a primeira pessoa do singular e do plural (entre “*je*” e “*nous*”); a mudança da posição enunciativa (entre Marguerite Duras e Aurélia Steiner, por exemplo) e do foco narrativo (entre “*je*”, “*moi*” e “*elle*”)³. Duras realiza aqui o que Philippe Vilan chama de *mouvement de décentrement/recentrement*, que é um traço característico de sua literatura, e que a autora explica da seguinte forma:

Oui, j'avais dit qu'il n'y a rien en dehors du vécu, que toujours on écrit de soi, mais que de temps en temps il y a des parcelles de ça qui sortent et qui

³ Que ocorrem não apenas em “La douleur”, mas em outros textos do livro: “Albert des Capitales”; “Ter le Milicien” e “Aurélia Steiner”.

vont faire des histoires différentes comme des égarements, des particules, des parcelles, ce mot est mieux (DURAS, 2014h, p. 330).

Com isso, a escritora joga com a mudança de perspectiva entre as posições ativa e média em cada um dos textos de *La Douleur*, assim como no interior dos próprios textos. Observamos, inicialmente, que do primeiro ao último texto, Duras vai se distanciando cada vez mais de sua própria perspectiva dos acontecimentos e aproximando-se da perspectiva do outro, em um esforço representativo de diversos pontos de vista, inclusive o do algoz.

Duras (1993, p. 98) escreve “à cause de cette chance que j’ai de me mêler de tout, à tout, cette chance d’être dans le champ de la guerre, dans l’élargissement de cette réflexion [...]”. Aqui, já começa a se delinear o papel do *sensus communis* e da mentalidade alargada na escritura durasiana. Martin Crowley corrobora com essa ideia e escreve⁴ que embora a obra de Duras realize um itinerário interior, sombrio, e difícil de ser acessado, “on se tromperait pourtant à tenir cette intériorité pour seulement personnelle” (CROWLEY, 2010, p. 103), uma vez que em um segundo plano desenha-se um colapso geral, político e ético. A obra ultrapassa a dimensão subjetiva, pois embora tenha lastros claros nas vivências da autora ao longo da guerra, adota uma perspectiva compreensiva de que essas experiências se encerram em um evento de proporções e impacto globais, operando um deslocamento e uma ampliação do *eu*.

Após delinear minimamente o que se entende por real, por realidade, e por experiência, continuamos discutir o compromisso mimético da obra com uma origem, que, neste caso, como vimos, extrapolaria a realidade factual ou mesmo não teria nesta seu principal foco. Por um lado, quando tratamos de mimese, a questão da origem desponta necessariamente. Afinal, o que se pretende representar? Por outro, o esboço que realizamos do que seria o real, fonte desse “testemunho”, impossibilita o acesso e a identificação de uma origem unívoca.

No que diz respeito ao acesso, quando mencionamos que a realidade é justamente aquilo que escapa à percepção total e à representação mimética absoluta, tratamos de uma origem que está sempre a se distanciar toda vez que ameaçamos tocá-la. A tradição judaica fala desta origem: no conto hassídico de Nahman de Bratzlav – autor também de *Sefer*

⁴ Nesse artigo, Crowley refere-se especificamente à obra *India Song*, no entanto, posteriormente ele amplia a abrangência dessas considerações – em sua obra *Duras, Writing and the Ethical* – para a obra de Duras como um todo.

HaGanuz (“O livro escondido”) e de *Sefer HaNisraf* (“O livro queimado”) –, que Élie Wiesel (1972, p. 187, *apud* KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 131) reproduz em seu livro:

Au centre du monde il existe une montagne, et sur la montagne se trouve un rocher, et du rocher coule une source. Or, toute chose a un cœur, un cœur qui est un être complet avec un visage et de mains, et des jambes, et des yeux, et des oreilles. Et ce cœur est ardent, brûlant de désir d’aller rejoindre la source à l’autre bout du monde, de l’autre côté de l’abîme. [...] Or, sitôt qu’il se rapproche de la montagne, son sommet disparaît à ses yeux, et avec lui la source. [...] Et si ce cœur s’arrêtait, le monde entier serait réduit à néant. Aussi demeure-t-il au loin, de l’autre côté, protégé par un oiseau aux ailes déployées, condamné à regarder la source tout en sachant que jamais il ne s’unira à elle.

A referência a esta tradição é interessante para a compreensão da origem em *La Douleur* devido, primeiramente, à importância dos personagens judaicos na obra de Duras e neste livro em específico. Em segundo lugar, não podemos nos esquecer que uma das fontes do livro *La Douleur* é justamente um “livro escondido” nos armários azuis, encontrado junto com um romance protagonizado por uma personagem judia, que nunca foi publicado e que a autora acreditava ter queimado: “Je croyais avoir brûlé le roman *Théodora*” (DURAS, 2014e, p. 1093).

No que diz respeito à unidade da origem, Derrida trata de duas formas de pensar a origem: a primeira, comandada pela lógica da identidade (ilusão transcendental), em função da presença em todas as suas formas; e a segunda que não remete a um centro transcendental, mas a uma origem sempre dividida, a uma dupla fonte (NASCIMENTO, 2001, pp. 70-71). Para o filósofo, o livro psíquico de Platão imita a alma e a alma imita o livro, um é a imagem do outro (DERRIDA, 1968-69a, fl. 4). Sendo a origem sempre impura e pelo menos dupla, inferimos que em *La Douleur* parte dela é ancorada no presente da própria testemunha e de sua identidade que se transformou ao longo do tempo –, assim como no movimento presente da escritura.

Quando Duras adota a primeira pessoa, e com isso estabelece um pacto de referencialidade com o leitor, é preciso compreender que o cumprimento desse pacto é em última análise impossível, não apenas porque a origem do “testemunho” é extremamente complexa, constituindo-se com base em múltiplos fatores – que conjugam o evento passado, a vivência, a memória, a identidade, o mundo fenomênico e o mundo interior –, mas também porque essa primeira pessoa é um sujeito que não parou no tempo e que foi modificado pela própria vivência que agora testemunha. Lembramos aqui a complexidade do *contrat de vérité*

do qual tratamos no primeiro capítulo e da autenticidade da enunciação que pauta o pacto autobiográfico em Philippe Lejeune (1975, pp. 39-40):

Appelons authenticité ce rapport intérieur propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel; on ne confondra ni avec l'identité, qui renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes porte par un tierce personne.

Supomos, assim, que a relação representativa que a obra estabelece com o real e com o vivido é de um *deciframento* a partir do presente do testemunho enquanto atividade de escritura, no qual a *imaginação*⁵ tem um papel chave. A asserção “L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas.” (DURAS, 2014a, p. 1458) começa a fazer sentido, estabelecendo os limites da possibilidade de apreensão e representação de uma “vida real”, sendo que para ela “C’est dans la reprise des temps par l’imaginaire que le souffle est rendu à la vie” (DURAS, 1984, *apud* VILAIN, 2009, p. 64). Duras, Mme. L., Thérèse e Aurélia são aquelas que, (re)constituídas pela imaginação, dão o sopro de vida ao passado de Donnadieu, sendo que cada uma representa uma faceta desse sujeito fragmentado e poroso (*troué*). Assim como D., Robert L. e Monsieur X./Pierre Rabier são aqueles que trazem de volta à vida, a uma vida literária, Dionys Mascolo, Robert Antelme e Charles Delval.

A relação entre o pacto de referencialidade e o contrato de veridicção que se estabelece entre autor e leitor é a seguinte: o pacto de referencialidade seria o objeto do mencionado contrato. A promessa de dizer a verdade na qual se engaja Duras para que sua obra possa ser considerada de caráter testemunhal é, portanto, a promessa de escrever a partir de um certo *real*, e de tentar decifrá-lo e significá-lo para seu leitor. No entanto, o real possui um caráter complexo. Considerando que esse *real* compreende a própria identidade da autora, uma autora cuja identidade é definida pela própria escritura, o processo de definição dessa identidade é concomitante e depende da própria escritura. Ou seja, além de cristalizar momentaneamente a identidade daquela que testemunha, o componente performativo do “testemunho” também realiza um apelo à confiança.

Assim, a verdade da obra não pode ser determinada pela fidelidade mimética do texto a *uma única* origem. Tanto em *La Douleur*, como em outras obras de caráter

⁵ A imaginação, absolutamente necessária para a retomada dos eventos passados já ausentes, e para a compreensão, seria uma faculdade humana que se aproxima do “coração compreensivo” pelo qual rogava o rei Salomão em suas preces, estando equidistante da sentimentalidade e do trabalho intelectual (ARENDT, 2008, pp. 345-46).

autobiográfico⁶ e com teor testemunhal da autora, a origem é múltipla e se movimenta junto com o tempo, com a memória e com a identidade da escritora, assim como o texto é múltiplo, jamais acabado, constituído por diversas reescrituras. Como já insinuamos, a revelação de um sentido íntimo, ao mesmo tempo que geral, da vivência de Duras está indissoluvelmente vinculada à própria atividade da escritura.

Arendt utiliza a teia de Penélope como metáfora para o pensamento, dizendo que nunca gera um produto acabado, desfazendo-se toda as noites. A escritura de Duras é dessa mesma natureza, sendo reelaborada constantemente. Ela se define como um testemunho que possui um sentido mais amplo do que uma mera atividade: seria uma forma de tratamento da experiência, um modo de pensar e de buscar a verdade – ou o sentido. Indo ainda mais longe, essa escritura se constitui como seu próprio modo de ser, sendo que Duras se autoqualifica como “escritora” (DURAS, 1993), e por vezes o “escrever” aproxima-se e confunde-se com outro verbo igualmente intransitivo: o “viver”⁷.

Não é à toa que suas narrativas de caráter testemunhal ou autobiográfico parecem não encerrar-se no livro, mas constituírem uma atividade infinita em seu início e em seu fim, que remonta à escritura psíquica – “On a besoin du livre et d’écrire dans l’âme que quand la présence de l’autre fait défaut et que la voix ne trouve pas à s’employer” (DERRIDA, 1968-69a, fl. 3) – e ao modo de ser da escritora, e estende-se indefinidamente em diversas reescrituras. O devir da escritura durasiana não está só no caráter perecível do texto, mas na possibilidade de sua reelaboração e de sua reinterpretação.

Não é diferente com as narrativas de *La Douleur*. Estas palavras de Duras no preâmbulo do primeiro texto podem ser compreendidas a partir desta perspectiva: “La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot ‘écrit’ ne conviendrait pas” (DURAS, 1985, p. 12). Podemos afirmar que “*La douleur*” à qual a autora se refere não designa apenas o texto mas também o sentimento da dor, bem como a palavra “écrit” – aquela que não conviria – não remete só ao texto acabado, escrito e imutável, mas ainda à terceira pessoa do singular do verbo “écrire”, isto é, à atividade da escritura. A dimensão do escrever e do viver estão irremediavelmente vinculadas, sendo a escritura uma forma de vida, uma parte da vida, e a vida a fonte primordial da escritura: “J’ai découvert que le livre c’était moi.

⁶ Duras não reconhece esse status autobiográfico a *L’Amant*, por exemplo, atribuindo apenas um caráter “não ficcional”, para borrar um pouco mais os limites entre o vivido e o que supostamente foi vivido.

⁷ O viver (*vita activa*), no entanto, se daria no mundo, enquanto que o pensar, em um lugar apartado do mundo. A escritura e o pensar que se pretendem vida produzem a seguinte situação descrita por Blanchot (1959b, pp. 256-57): “Finalement, donc, on n’a ni vécu, ni écrit, double échec à partir duquel le journal retrouve sa tension et sa gravité.”

Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre" (DURAS, 1984, *apud* BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 255).

Aqui, novamente, é importante fazer menção ao possível caráter diarístico dos textos que estão na origem do texto que empresta seu título ao livro, “La douleur”, tendo em vista que o diário se constitui como um texto *em aberto*, a partir de uma escritura errante orientada para o futuro, ao contrário de textos de caráter estritamente autobiográfico que buscam uma certa coerência, um fechamento tendo em vista o passado. Nesse sentido, Simontet-Tenant (p. 95) constata que “l'écriture du journal survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité.”

O fato de parte do texto “La douleur” adotar a forma de um diário narrado em primeira pessoa no presente, como se fosse escrito simultaneamente ao vivido colabora para que possamos compreender a articulação entre a escritura e a vida. Os eventos relatados no calor dos acontecimentos, a coincidência do discurso e do vivido, acaba por absorver a vida na escritura (SIMONET-TENANT, p. 21), no entanto, sabemos que os textos muito provavelmente foram escritos depois da guerra e não à época dos acontecimentos, o que nos coloca um problema: “L'écrivain écrit ce Journal comme ses autres livres, sachant peut-être où il l'emmène, mais vivant jusqu'à l'absurde l'intensité du *non-savoir*” (BOURDIL, 1987, p. 206).

Supomos que “La douleur”, assim como os outros textos que têm origem em cadernos e diários de períodos de guerra, ao mesmo tempo em que se caracterizam pelo espírito de um relato do dia a dia sem a perspectiva de um futuro, extrapolam esta dimensão para se consolidarem como narrativa da experiência. Neste ponto é importante mencionar que a escritura diarística que decorre de tempos de crise “est amenée parfois à se poursuivre bien au-delà des circonstances qui l'on entraînée” (SIMONET-TENANT, p. 95). Assim, para que a narrativa constitua-se como experiência, é necessário um distanciamento temporal, para que a vivência e a identidade sofram um processo de sedimentação, o que de fato ocorre seja com a escritura *après-coup*, seja com as reescrituras não só deste texto, como dos outros. Nessa consolidação da experiência e do testemunho incidem as faculdades do espírito, que dependem “de uma certa quietude das paixões que movem a alma” (ARENDT, 1992, p. 55), somente possível com um certo distanciamento.

Sendo Walter Benjamin um dos autores fundamentais para a discussão acerca da experiência na Modernidade, consideramos importante fazer aqui referência à sua concepção de que a experiência e a narrativa seriam quase interdependentes (BENJAMIN, 1989, p. 107),

ideia muito próxima também da teoria de Hannah Arendt, na medida em que a narrativa é responsável por integrar o acontecimento à vida do narrador como uma experiência, para transmiti-lo enquanto tal.

Consideramos, assim, que a escritura de Duras esboça uma resposta à aporia existente nas visões de Benjamin sobre a experiência e o testemunho. Para Beatriz Sarlo (2005), por um lado Benjamin reconhece as impossibilidades da experiência e de seu relato na Modernidade, mas por outro confere ao testemunho o mandato de um ato messiânico de redenção. Assim, se a própria escritura e narrativa elaborarem uma articulação entre o presente vivido e seu relato, estas reabilitariam a possibilidade da experiência enquanto e por meio do seu próprio relato.

Assim, Duras (re)vive no momento da escritura e o texto adquire o caráter misto de representação e de apresentação, do passado vivido e do presente que consolida a experiência. A busca da identidade e da compreensão se atualiza a cada nova reescritura, abrindo-se para o futuro, ao mesmo tempo em que sedimenta-se o vivido como experiência, voltando-se para o passado.

A literatura de caráter testemunhal aqui apresentada, portanto, seria definida por esse *double bind*. Além disso, a própria experiência da escritura passa a integrar a experiência vivida. Perek (*apud* BORNAND, 2004, p. 29) escreve em consonância com essa ideia: “La littérature est, indissolublement liée à la vie, le prolongement nécessaire de l’expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l’expérience [...]”.

Como já mencionamos, a obra *La Douleur* estabelece diversas articulações de extrema importância para que pensemos a literatura de caráter testemunhal posterior à Segunda Guerra Mundial. Uma dessas articulações é aquela entre o *saber* e o *crer*, uma vez que a verdade do testemunho reside em um contrato que se compõe a partir da crença e do saber, pertencentes, segundo Greimas (1983), a um único universo cognitivo. Essas dimensões estão intimamente relacionadas com o teor performativo e constativo do testemunho. Desse modo, considerando que a verdade da obra *La Douleur* dependeria irredutivelmente da atividade da escritura, identificamos na obra alguns elementos que constituem uma tentativa da autora de persuadir seu leitor sobre o caráter verídico de seu

“testemunho”. Esses elementos são responsáveis por engajar ambos, autora e leitor, no contrato de veridicção.

O *faire persuasif* é o papel do escritor que culmina em um fazer-crer, enquanto que o *faire interprétatif* é o papel do leitor que culmina no ato de crer. Para que esse ato epistêmico de reconhecer a verdade naquilo que nos é mostrado ocorra, é preciso que o leitor reconheça naquilo que lhe é apresentado, alguns elementos do seu próprio saber, alguns dos fragmentos de verdade que já possui (GREIMAS, 1983, pp. 117-19). Nesse sentido, é necessário que autor e leitor compartilhem de um senso que os faça ter uma percepção comum da verdade: segundo Arendt (2008), o *sensus communis* seria aquela parcela de nosso espírito e aquela porção de saber herdado que todos os homens compartilham em qualquer dada civilização.

Gadamer, em *Verdade e Método*, também faz menção ao *sensus communis*, que serviria de base para uma verdade não científica – baseada antes no ideal da eloquência, em vez do método. O que é importante destacar aqui é que o *sensus communis* não se alimenta do verdadeiro como mimético, mas do verossímil: trata-se de um saber que permite encontrar o que é plausível, o que poderia acontecer, e, segundo Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 108), na representação do que poderia ter acontecido, revela-se as possibilidades não realizadas do real. Cabe citar aqui uma passagem de Paul Ricoeur (1991, pp. 346-347):

S’il est vrai qu’une des fonctions de la fiction, mêlée à l’histoire, est de libérer rétrospectivement *certaines possibilités non effectuées du passé historique*, c’est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer *après coup* sa fonction libératrice. Le *quasi-passé* de la fiction devient ainsi le détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif*. Ce qui ‘aurait pu avoir lieu’ – le vraisemblable selon Aristote – recouvre à la fois les potentialités du passé ‘réel’ et les possibles ‘irréels’ de la pure fiction (grifos nossos).

Em *La Douleur* supomos que o *contrato de veridicção*, no qual se baseia a promessa de Duras de dizer a verdade, esteja intimamente ligado à verossimilhança, em especial nos textos em que se cria um pacto autobiográfico, ou referencial aos fatos da vida da autora, mas também naqueles declaradamente ficcionais, inventados, em que Aurélia, ou o estrangeiro são os possíveis “enfouis dans le passé effectif”, o que ela mesma indica no preâmbulo de “L’ortie brisée”: “*Quelquefois, l’étranger, je crois que c’est Ter le milicien qui s’est échappé du centre Richelieu et qui cherche où se mettre pour mourir*” (DURAS, 1985, p. 194). Em “Aurélia Paris”, a referência ao passado real é mais sutil, mas uma âncora é jogada quase que imperceptivelmente na vida da própria autora: a queda do avião inglês, que remete ao episódio do jovem aviador inglês descrito pela autora em *Écrire*.

Observamos que nos textos em que se encontram o estrangeiro (possivelmente Ter) e o episódio do “aviador inglês”, o elemento ficcional é fortemente presente. Nesse sentido, os personagens inventados estão ancorados em experiências concretas, mas em larga medida ficcionalizadas, de modo que o evento “real” é difícil de ser retraçado e determinado, visto que as referências se dão *en abîme*. Bornand (2004, p. 31) trata dessa relação entre o testemunho e a ficção, que fortalece ambos:

le témoignage rend la fiction possible car il constitue une base qui garantit la réalité événementielle et permet le décodage du caractère allusif de la fiction; et la fiction revivifie le témoignage à mesure que le temps passe et la sensibilité des générations se modifie.

Outro recurso bastante recorrente na escritura durasiana é a utilização do condicional, segundo o qual, diz a autora: “Tout événement apparaît comme la conséquence potentielle, hypothétique, de quelque chose d’autre” (DURAS, 2013, p. 73). O início do texto “La Douleur” é marcado pelo uso exaustivo desta forma verbal como verificamos a seguir:

Il *pourrait* revenir directement, il *sonnerait* à la porte d’entrée: « Qui est là. – C’est moi. » Il *pourrait* également téléphoner dès son arrivé dans un centre de transit: « Je suis revenu, je suis à l’hôtel Lutetia pour les formalités. » Il *n’y aurait pas* de signes avant-coureurs. Il *téléphonerait*. Il *arriverait*. Ce sont des choses possibles (DURAS, 1985, p. 13, grifos nossos).

Ou ainda, em outro momento: “S’il revenait nous irions à la mer, c’est ce qui lui ferait le plus de plaisir. [...] S’il revient je mourrai aussi. S’il sonnait: ‘Qui est là. – Moi, Robert L.’, tout ce que je pourrais faire c’est ouvrir et puis mourir” (DURAS, 1985, p. 39). Aqui, supomos que Duras escreva a partir do conhecimento de um tempo futuro no qual eles de fato foram à praia, como relata na última cena de “La douleur”. No entanto, o condicional transforma esse “conhecimento” em uma expectativa hipotética, possivelmente ficcional, “como se” a escritora não soubesse do desfecho: “De façon plus insidieuse, le journal intime joue de récits hypothétiques. Il est en effet question à plusieurs reprises d’un imaginaire proche du délire [...]” (LOIGNON, 2003, p. 273).

O imaginário inicial do possível retorno de Robert L., marcado pelo uso do condicional, vai desaparecendo à medida que a narradora acredita que seu retorno é impossível e a imagem da morte fica mais constante: “je m’endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort” (DURAS, 1985, p. 20). A ficção aqui repousa mais nitidamente no fato de que a autora dá a esse texto a forma de um diário escrito à época dos fatos. Contraditoriamente, ela alega ser impensável “l’avoir écrit pendant l’attente de Robert

L.” (DURAS, 1985, p. 12), o que indica que a autora já sabia que Robert Antelme retornaria com vida na época em que escreveu o “diário”, sendo a estrutura diarística uma construção absolutamente ficcional. No entanto, a forma adotada confere ritmo e duração à espera, o que aproxima a narrativa do “ennui de la guerre” descrito por Duras.

É curioso, ainda, que o condicional seja atrelado a fatos que efetivamente se realizaram – o retorno de Robert L. – ao passo que o modo indicativo é atrelado a fatos que não ocorreram – sua morte. Esse recurso produz uma expectativa no leitor de algo que não se realiza, aumentando o impacto do retorno e sobrevivência do deportado, além de mostrar uma crescente perda das esperanças por parte da narradora. Nas palavras de Vilain (2009, p. 59): “à Duras d’introduire dans sa vie des éléments de fiction sans que ces éléments soient lus comme tels et perdent leur vraisemblance.” Como mencionado, trata-se de uma verdade guiada pelo *sensus communis*, que aporta uma compreensão sobre sua experiência, sua identidade e sobre o mundo, não um conhecimento acerca dos fatos que realmente ocorreram em sua vida.

No entanto, passamos a nos questionar em que medida a verossimilhança pode ser considerada um critério estável após a Segunda Guerra Mundial e pensamos que ela não poderia continuar ser considerada nos moldes dos critérios estabelecidos até então. Greimas (1983b) nos chama a atenção para o fato de que é no século XVII que se estabelece um vínculo entre o verossímil e um certo encadeamento de eventos que possuiria uma certa racionalidade subjacente, ou seja, que estariam ligados por categorias como *causalidade*, por exemplo. Ao contar os eventos sem necessariamente respeitar esse encadeamento, Duras está questionando também o que se entende por realidade posteriormente à Segunda Guerra Mundial. Noção esta que se abalou profundamente em decorrência de um desgaste do próprio senso comum⁸ que depende notadamente de uma vida em comunidade.

⁸ Cumpre esclarecer neste ponto que Arendt utiliza as noções de “*sensus communis*” e “senso comum” de forma ligeiramente diferente e às vezes oscila em sua definição quando utiliza especificamente o termo “common sense”. Bethania Assy (2015) aponta que senso comum seria um sexto sentido responsável pelo dado de realidade comum a todos, adequando-nos ao mundo das aparências e deixando-nos em casa no mundo dado pelos cinco sentidos. Ao passo que o *sensus communis* seria o “cultivo de sentimentos intersubjetivamente e socialmente partilhados” (ASSY, 2015, p. 163), uma “capacidade mental extra apta a nutrir nos indivíduos sentimentos comuns, capaz de nos ajustar à vida social” (ASSY, 2015, p. 164) que constitui-se como um exercício de julgamento reflexivo. Supomos que essas duas capacidades estejam intimamente vinculadas, tendo em vista a falta de preocupação de Arendt em estabelecer uma nítida separação entre elas. Ademais, tanto o senso comum quanto o *sensus communis* são partilhados por uma comunidade e dependem dela, sendo importantíssimos para a noção de verossimilhança. Tentaremos, na medida do possível, atentar para a distinção aqui estabelecida, mas alertamos para o fato de que ocasionalmente os dois termos podem confundir-se por conta de seus pontos comuns ou por seu uso indiscriminado na obra de Arendt na qual nos baseamos em grande medida.

Em um contexto europeu pós-revolução industrial, no qual não existe mais um contrato social garantido por uma sociedade homogênea, a multiplicidade dos discursos “[...] dotés chacun de sa propre véridiction, porteurs de connotations terrorisantes ou méprisantes, ne peut engendrer qu’une situation d’aliénation par le langage qui débouche, dans le meilleur des cas, sur une *ère de l’incroyance*” (GREIMAS, 1983, p. 109, grifo nosso). Posteriormente à Segunda Guerra Mundial, de um lado o compromisso com a verdade torna-se absolutamente necessário para a compreensão e não repetição dos horrores do passado, e de outro a desconfiança em relação aos discursos torna-se maior do que nunca. Percebe-se que nenhuma linguagem poderia ser considerada adequada para “dizer a verdade”, tendo em vista que tanto a linguagem jurídica, como a linguagem científica, consideradas como portadoras de verdade, seja ela prescritiva ou constativa, haviam sido subvertidas pela ideologia nazista.

Para Greimas, a verossimilhança é parte de um esquema de comunicação e permite que o ato de crer do destinatário do testemunho não seja apenas um ato de fé, fundado na confiança, mas também um ato epistêmico, uma vez que este destinatário deve pautar-se na interpretação, que conduziria ao “ato de crer” por seu próprio universo cognitivo. No entanto, quando o senso comum é abalado, quando estamos diante de um evento absolutamente inédito, como o domínio totalitário e a experiência dos campos de extermínio, não podemos mais nos fiar na verossimilhança.

A verossimilhança dos textos de *La Douleur* é sintomática de um mundo profundamente afetado pelo modo de pensar totalitário, que desvinculou-se totalmente da realidade e da experiência, em vista da falência do senso comum. Não por acaso Arendt inicia seu prefácio a *Entre o Passado e o Futuro* com a seguinte citação de René Char, poeta contemporâneo de Duras: “*Notre héritage n’est précédé d’aucun testament*”. Essa citação é análoga à de *La Douleur*: “*Derrière nous s’étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis de siècles amassée*” (DURAS, 1985, p. 48). Ao tornar impossível que os homens recorram à sua tradição e à sua comunidade, levando-os à solidão, o totalitarismo estremece também os próprios critérios de verossimilhança, uma vez que abala nossa relação com o que consideramos ou não real e verdadeiro.

Arendt cita a “fé perceptiva” de Merleau-Ponty, e acredita que a fé na existência do que percebemos “depende inteiramente do fato de que o objeto aparece também para os outros e que por eles é reconhecido. Sem esse reconhecimento tácito dos outros não seríamos capazes nem mesmo de ter fé no modo pelo qual aparecemos para nós mesmos.” Essa fé perceptiva, depende de uma dada comunidade entre os homens, depende de um sexto sentido

partilhado por todos, o “senso comum”, que corresponde a um “sentido de realidade”, ou *realness* em inglês (ARENDT, 1992, pp. 39-40).

É importante notar que o totalitarismo abusou de uma forma de manipulação que tem como base o saber como forma de persuasão e convencimento. Essa forma foi a ideologia. A ideologia, para Arendt, significa, precisamente, a lógica de uma ideia (ARENDT, 1989, p. 521); ou seja, uma ideia é erigida ao lugar de premissa lógica, a partir da qual tudo deve ser deduzido⁹:

A coerção puramente negativa da lógica, a proibição das contradições, passou a ser “produtiva”, de modo que se podia tirar toda uma linha de pensamento e forçá-la sobre a mente, pelo fato de se tirarem conclusões através da mera argumentação (ARENDT, 1989, p. 522).

Essa forma de utilização da ideologia para engajamento das massas coincide com o que Greimas denominou “*manipulation selon le savoir*”, na qual a factividade se desenvolve em formas diversas de argumentação alegadamente lógicas e demonstrações científicas para oferecer ao sujeito epistêmico uma proposição “racional”. A força manipuladora desse discurso ideológico advinha da força coercitiva da lógica e do fato de que a propaganda antissemita podia basear-se em fatos demonstráveis, como explica Arendt na parte dedicada ao antissemitismo de seu livro *Origens do Totalitarismo*, o que não justifica evidentemente o antissemitismo, mas confere à ideologia pangermânica a ilusão de proposição racional, que por sinal, apelava diretamente à “razão” das massas.

Nesse sentido, escreve Arendt a propósito de Adolf Eichmann que, assim como os personagens de Duras identificados como agentes da opressão nazista, possuía uma visão de mundo, expressa em sua linguagem, extremamente alheia à realidade: “Clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm a função socialmente conhecida de nos proteger da realidade [...]” Paralelamente, Duras escreve a propósito do texto “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”: “*Ils ont décidé qu’il fallait la publier à cause de la description que j’y faisais de Rabier, de cette façon illusoire d’exister [...]*” (DURAS, 1985, p. 72). Diversas observações da narradora-personagem sobre Pierre Rabier expressam esse descolamento da realidade:

Je suis sûre que Rabier voyait un lien possible entre l’arrestation de Morland et la librairie d’art. Dans son délire cette arrestation prestigieuse aurait pu

⁹ “Para uma ideologia, a história não é vista à luz de uma ideia [...], mas como algo que pode ser calculado por ela. O que torna a ‘ideia’ capaz dessa nova função é a sua própria lógica, que é um movimento decorrente da própria ‘ideia’ e dispensa qualquer fator externo para colocá-la em atividade” (ARENDT, 1989, p. 521).

valoir à son auteur une récompense de cet ordre là. De la défaite allemande, Rabier ne tenait jamais aucun compte.

J'ai beaucoup de mal à lui décrire son imbécillité essentielle. Celle-ci l'enveloppe tout entier, sans marge d'accès. Tout relève d'elle chez Rabier, les sentiments, l'imagination et le pire de l'optimisme. Cela, dès son abord. Il se peut que je n'aie jamais rencontré quelqu'un d'aussi seul que ce pourvoyeur de morts (DURAS, 1985, pp. 113-14).

Assim como este diálogo entre os personagens:

“Qu'est-ce que vous avez?

– C'est la fin de la guerre. Ça y est, c'est la fin, la fin de l'Allemagne. C'est le plaisir.”

Il me sourit encore gentiment et il me dit cela qui est inoubliable. Et adorable aussi si on est nazi:

“Je comprends que vous, vous espériez. Voyez-vous je le comprends tout à fait. Mais ce n'est pas possible.

– L'Allemagne a perdu, c'est fini.”

Je ris, je ne peux plus m'arrêter. Eux aussi rient, là-bas. Le violoncelliste s'en donne à cœur joie. Rabier dit: “*Vous êtes gaie, ça me fait quand même plaisir.*”

Je dis: “Vous auriez pu laisser ce jeune homme tranquille, le dernier jour avant la fin, qu'est-ce que ça pouvait vous faire. Vous l'avez tué pour vous prouver que la guerre n'était pas finie, c'est ça?”

Voici ce que nous savions déjà, D. et moi:

“Ce n'est pas ça. La guerre ne s'arrêtera pas pour de gens comme moi. *Je continuerai à servir l'Allemagne jusqu'à la mort. Je ne quitterai pas la France, si vous voulez savoir.*

– Vous ne pourrez pas rester en France.”

Je n'ai jamais parlé de la sorte. Je lui avoue en quelque sorte qui je suis. *Et il ne veut pas l'entendre.*

“*L'Allemagne ne peut pas perdre*, vous le savez bien au fond. Dans deux jours vous allez voir la surprise.

– Non. C'est fini. Dans deux jours ou trois jours ou quatre jours, Paris sera libre.”

[...]

“Les portes blindées, c'est efficace?

– *C'est cher – il sourit encore – mais c'est efficace.*”

La dame de la Gestapo me regarde, Fascinée, elle voudrait savoir quelque chose sur la fin. *Je viens d'un pays lointain pour elle, je viens de la France.*

[...] Je demande:

“Qu'est-ce que vous allez faire?

– *J'ai pensé à une petite librairie, dit Rabier. La bibliophilie m'a toujours passionné, peut-être pourriez-vous m'aider.*”

(DURAS, 1985, pp. 130-32, grifos nossos)

As passagens em destaque revelam um discurso ora visando proteger o agente da realidade, ora expressando uma completa desconexão com o que se passa ao redor ou ainda devaneios ligados a uma visão de mundo totalmente condicionada pela ideologia nazista, que não consegue supor um cenário em que a Alemanha venha a perder a guerra. O alheamento da

senhora gestapista em relação ao próprio país ocupado e a seu povo também é destacado pela narradora. Nessa cena, o comportamento da autora e de seus colegas, em outra mesa, se destacam na normalidade do restaurante frequentado majoritariamente por forças da ocupação, chamando a atenção dos presentes. Os franceses na cena são vistos como “loucos”, eles sim descolados da realidade, o que demonstra uma inversão dos parâmetros. Na descrição de Rabier feita pela narradora, além do uso da linguagem, o agente compartilha muitas características com o Eichmann descrito por Arendt, como: a exclusiva preocupação com a carreira em detrimento de um pensamento ético; a irreflexão sobre a consequência de seus atos; a falta de memória; a aproximação com suas vítimas para melhor execução de seu trabalho; dentre outras.

O abuso dos recursos de manipulação pelo nazismo acarretou, juntamente com o terror que provocava o isolamento e a ruína das relações entre os homens, a perda da capacidade de sentir e pensar e a perda da garantia mútua de que os homens necessitam para encontrar seu caminho em um mundo compartilhado, ou seja, do *sensus communis*. Desse modo, podemos dizer que Duras escreve a partir de uma verossimilhança “em tempos de crise”. Bornand (2004, p. 40) exprime essa crise com a qual se deparam os sobreviventes da seguinte forma:

Nous ajouterons que les textes des rescapés, confrontés à l’application du discours à la réalité, ravivent la question sous son double aspect: l’idéologie, qui force leur apport du langage avec la réalité se révèle catastrophique, mais le langage reconnu comme un système indépendant de la réalité s’avère inadéquat à représenter la réalité sensible extrême. Les idéologies mettent en crise le langage et contraignent quiconque y recourt à composer avec la défaillance intrinsèque (excès ou insuffisance) qui conditionne le lien du langage à la réalité.

Em resposta ao modo de raciocinar e ao discurso racionalizante da ideologia totalitária, Duras “attaque les codes du vraisemblable fictionnel en perturbant l’‘effet de réel’ [...]” (BAJOMÉE, 1989, p. 163), adotando uma forma discursiva aparentemente verossímil, mas que quando examinada com mais cautela, transparece a “*désordre phénoménal de la pensée*” que ela mesma identifica em “La douleur”. Essa desordem revela um grande cuidado em fazer frente ao discurso organizado e coerente que se impunha à época:

Pourquoi ne voyons-nous pas combien les personnages dont nous avons saisi la souffrance ont besoin de dépenser plus d’acharnement pour combattre la puissance raisonnable, que celle-ci n’en requiert pour s’imposer? Ils doivent maîtriser la pensée infiniment mieux que ses partisans, s’ils veulent espérer la vaincre (BOURDIL, 1987, p. 246).

Esse modo de escrever que expressa uma oscilação do núcleo identitário, do tempo, dos âmbitos públicos e privado, e das perspectivas de enunciação revela uma intimidade desta escritura com o autêntico pensar em detrimento de uma racionalidade amputada. Loignon (2003) aponta que *La Douleur* tenta abordar uma desordem generalizada, um caos em que os termos e os valores estão invertidos.

Duras preserva alguns modos de conotação veridictória destinados a produzir o efeito de “verdade” para que, embora retrate nitidamente um momento de profunda confusão e de abalo das estruturas da verdade, consiga estabelecer um pacto de leitura e engajar seu leitor a ter fé em seu discurso, mesmo esse crédito seja em alguma medida independente da crença em seu relato dos fatos propriamente ditos: “pour fonctionner, un propos doit introduire un *effet de sens* à partir des relations qui s’établissent en lui, celles des situations, des personnages, celles des notions, celles des mots, celles des situations, celles des sentiments” (BOURDIL, 1987, p. 247, grifo nosso).

Como já comentamos anteriormente, uma das formas de garantir a adesão do destinatário ao texto “La douleur” foi dar a ele a forma de um diário escrito à época dos acontecimentos. Essa forma inclui, além da datação das inscrições, que indicam que o texto teria sido escrito no calor dos acontecimentos, a coincidência entre o “eu” narrador e o nome da autora, bem como a possibilidade de reconhecimento de todos os personagens por meio de fontes externas. Nesse quesito, a narradora cita notícias de jornais – tais como *Combat*, *Pravda*, *Libération*, *L’art et la Guerre*: “Le cœur de Berlin est à quatre kilomètres du front” (DURAS, 1985, p. 42) –; faz referência ao momento dos acontecimentos da narrativa tomando como ponto de referência acontecimentos da guerra – “Beauchamp et D. sont partis de Paris le jour même, au début de l’après-midi. C’était le 12 mai, le jour de la Paix” (Idem, p. 66) –; cita pronunciamentos oficiais – “M. Churchill dit: ‘Nous n’avons plus longtemps à attendre’.” (Idem, p. 42) –; e em alguns momentos utiliza a notação “(sic)” para indicar que aquela informação ou aquela fala estão sendo reproduzidos da forma como ela os recebeu – “*Libres? Alors, vous n’êtes pas ministère? (sic).*” (Idem, pp. 21-2).

Com isso a autora reivindica sua posição de testemunha dos documentos, de guardiã do arquivo, dos rastros: “Je peux montrer les cahiers. Je ne sais plus où je les ai écrits. Je devais avoir gardé les journaux pour citer les articles comme je le fais. C’est sûr” (DURAS, 2014j, pp. 788-89). Em *Mal d’Archive*, Derrida (1995, p. 147) trata do princípio arcôntico, segundo o qual o arconte, que é o filho mais velho do patriarca, guarda o arquivo e é o

guardião da lei que rege sua interpretação, ou seja, faz falar os espectros que não podem mais responder. Segundo Derrida (1995), Freud contesta esse princípio e pretende repensar a lei do arquivo, desconstruindo a autoridade do arconte que é por princípio parricida. Entendemos que aqui, Duras se coloca como aquela que guarda esses rastros que detêm uma legitimidade para mostrar seu sentido, legitimidade essa, contudo, que implica a desconstrução de sua autoridade absoluta.

Bornand (2004, p. 135) acrescenta ainda o extremo realismo do texto, que o diferenciaria de outros textos da autora “[a]ucun autre texte de Duras n’est aussi soucieux de restituer les lieux et les dates, aucun texte n’est aussi réaliste”. O diário, para Blanchot (1959, p. 253), seria portador de um discurso constativo, ao contrário do *récit*, que “est aux prises avec ce que ne peut être constaté, ce qui ne peut faire l’objet d’un constat ou d’un compte rendu”. Desse modo, a estrutura diarística remete a uma verdade que pode ser constatada objetivamente e que não desafia os limites da percepção ou da linguagem. Sabemos, porém, que “La douleur” não é um autêntico diário, tendo sido composto como um *récit*. Duras, portanto, joga com a forma diarística e a utiliza para questionar a possibilidade da construção daquela verdade.

A essas referências temporais e contextuais precisas são justapostas outras notações que fazem a temporalidade oscilar entre a precisão histórica e a imprecisão psíquica, como na inscrição referente aos acontecimentos deste mesmo dia, o “jour de la Paix” ao qual se refere a narradora: “Je ne sais pas quel jour c’était, si c’était encore un jour d’avril, non c’était un jour de mai, un matin à onze heures le téléphone a sonné” (DURAS, 1985, p. 65). As referidas oscilações contribuem para uma oscilação no contrato de veridicção, como que demonstrando que esse pacto começa a sofrer estremecimentos em tempos de crise, em momentos de solidão profunda no contexto de uma dominação totalitária.

Além disso, uma lacuna de memória caracteriza o momento, o lugar e as circunstâncias da primeira redação do diário, o que coloca em dúvida a estabilidade da autoridade do arconte¹⁰ e a autenticidade do arquivo: “La part de fiction du texte ne réside pas tant dans les faits, tous vrais et incontestables, mais plutôt dans le rapport à l’écriture” (BORNAND, 2004, p. 138). A consulta aos manuscritos de “La douleur” erradica a dúvida em relação à autoria dos textos e permite uma localização temporal aproximada do momento de sua escritura. No entanto, o que devemos nos perguntar é justamente por que a escritora

¹⁰ Um dos arquivos dos quais Duras seria a guardiã são seus próprios cadernos. Nesse sentido, a escritora Marguerite Duras é a guardiã dos arquivos da “petite Marguerite” que vivenciou e registrou sua experiência.

teria mencionado seu esquecimento no preâmbulo do texto? Essa menção ocorre em primeiro lugar para estabelecer um distanciamento entre a autora que escreve e a autora que interpreta e reescreve o texto – bem como os demais escritos na mesma época – e em segundo lugar para mostrar que a própria escritura ocorre em um momento de crise que extrapola o evento testemunhado, ela própria é contaminada pelo esquecimento e pela instabilidade psíquica. O esquecimento para Duras é “surtout caractéristique de la période de l’après-guerre jusqu’aux années soixante-dix” (BORNAND, 2004, p. 138).

Embora Bornand afirme que o *contrat de vérité* seja respeitado nesse texto, pois seria possível confirmar os nomes e fatos citados pela autora por meio de outras fontes exteriores, sabemos que aquilo que é de natureza íntima, ou seja, interna, invisível, não é passível de confirmação e é, justamente, onde reside a parcela mais significativa do “testemunho” de Duras, aquela que não pode ser fornecida por qualquer documento externo e cujo critério de veracidade é simplesmente, na medida do possível, uma coerência do *eu* consigo mesmo.

Um outro modo de conotação veridictória presente na obra de Duras em geral, e também em *La Douleur*, consiste na exploração da materialidade do significante, geralmente presente na poesia. O significante, além de portar o significado, assinala a presença de uma segunda voz que transcende a palavra cotidiana e assume o discurso da verdade (GREIMAS, 1983): “[...] avec les millions de juifs et la pensée de Dieu, avec à chaque juif, la pensée de Dieu, chaque juif” (DURAS, 1985, p. 61). A palavra “juif” é “l’embrayeur qui contient non pas tant l’identification du personnage que sa signification pour le texte et pour l’œuvre” (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 123), ultrapassando assim a primeira dimensão semântica. A repetição e recombinação de determinadas palavras descolam do signo seu significado habitual, criando uma música litânica que se aproxima da linguagem bíblica ou mesmo da prece e produz um “crescimento” do ser daquilo que é repetido (BAJOMÉE, 1989, pp. 172-73).

Há, ainda, uma outra forma de conotação veridictória bastante explorada nos preâmbulos de quase todos os textos, mesmo daqueles ditos ficcionais, é o que se pode chamar de camuflagem subjetivante, na qual o discurso, para ser aceito como verdadeiro, aparece como um segredo: “[I]e discours qui n’est là que pour suggérer l’existence d’un plan anagogique à déchiffrer, avatar moderne du ‘discours en paraboles’ de Jésus [...]” (GREIMAS, 1983, p. 110).

No caso da camuflagem subjetivante, o sujeito da enunciação se apresenta como um “eu” que garante a verdade. Em *La Douleur*, esse sujeito não está presente como o narrador

dos textos, uma vez que este varia sua posição entre a primeira e a terceira pessoa. A camuflagem subjetivante aparece com o arconte garantidor, que é a própria autora ao enunciar nos preâmbulos dos textos seu papel. Podemos citar como exemplo o texto “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, em que a autora atesta que “*Il s’agit d’une histoire vraie jusque dans le détail.*” (DURAS, 1985, p. 90). Duras também fornece nos preâmbulos chaves de interpretação para cada texto: “Je donne les solutions dans les petits textes d’avertissement mais cela n’enlève rien à la lecture” (DURAS, 2014j, p. 785). Embora a garantidora dessa “verdade” seja a escritora, percebemos que ela confere o papel de desvelar¹¹ seu segredo ao leitor, ela partilha a autoridade arcôntica com ele.

A autora tem a preocupação de gerar o efeito do segredo em cada um dos preâmbulos. Em “La Douleur”, este efeito que estabelece o texto como portador de uma verdade oculta a ser revelada é gerado pelo esquecimento e posterior descoberta dos cadernos, que seriam então trazidos a público “inalterados”. Ademais, a dissimulação da identidade de diversos personagens por iniciais ou pela referência a seus codinomes dentro do movimento de resistência reforça a atmosfera de segredo. A utilização de iniciais, abreviações enigmáticas ou códigos é, ainda, uma prática comum dos diários íntimos (SIMONET-TENANT, 2004), o que reforça seu aspecto inviolável, não destinado, a princípio, aos olhos do público.

Em “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, o segredo é trazido pela ocultação do nome do verdadeiro agente da Gestapo, denominado aqui Pierre Rabier: “et que ici encore je prends la précaution de ne pas le nommer de son vrai nom” (DURAS, 1985, p. 90). O segredo da identidade do agente é expresso de forma pleonástica já no título do texto, em que primeiro este é chamando de “Monsieur X.”, sendo a letra “X” o significante exemplar de um segredo, e posteriormente por seu nome fictício, Pierre Rabier, atrás do qual se esconde o verdadeiro nome, Charles Delval¹².

Nos textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien”, a frase “Thérèse c’est moi” (DURAS, 1985, p. 138) vem como uma revelação, ou melhor, como uma confissão, visto que nos eventos narrados está em questão a moralidade dos comportamentos da personagem e de seus companheiros do movimento de resistência, ou ainda, do próprio movimento. A identidade oculta da personagem, assim como de seus companheiros, nos leva a pensar que a

¹¹ Desvelamento esse que é também produtivo, criativo.

¹² Vale destacar que no texto em questão a narradora revela que o próprio nome fornecido a ela pelo agente da Gestapo seria falso, adicionando um terceiro véu sobre o “vrai nom”: “Il vivait sous un nom d’emprunt. Sous un nom français” (DURAS, 1985, pp. 114-15).

própria Marguerite Duras teria conduzido a tortura de um colaboracionista, ou se afeiçoado a um miliciano, ou mesmo testemunhado execuções sumárias de colaboracionistas por membros da resistência após a liberação da França do domínio alemão. Os relatos são ambientados, ainda, nos bastidores do movimento de resistência, o que contribui para sua atmosfera de clandestinidade. Ainda, o alerta acerca do caráter sagrado dos textos – “Apprenez à lire: ce sont de textes sacrés” (DURAS, 1985, p. 138) – indica ao leitor que esses conteriam um sentido oculto ou transcendental.

Por fim, os dois últimos textos do livro também possuem uma conotação de segredo. Embora a autora admita expressamente o caráter ficcional de ambos, a escolha de incluí-los nessa coletânea e de lhes dedicar preâmbulos explicativos nos diz que existe alguma relação entre esses textos e aqueles “não ficcionais”.

Em “L’Ortie brisée”, é destacado o *écart* temporal entre a primeira versão do texto e sua publicação. O personagem “l’étranger” é associado no preâmbulo do texto ao miliciano Ter. Por um lado, é como se o preâmbulo revelasse algo sobre o próprio texto e, por outro, é como se esse último contivesse um segredo para a interpretação do texto que leva o nome de “Ter le milicien”. Além disso, o texto contém traços de mistério, insinuando o tempo todo uma dimensão oculta, como o segredo acerca da identidade do estrangeiro: este não é nomeado e é retratado de forma totalmente alienada de seu contexto original, perdido, desenraizado, confuso, silencioso, destacado do mundo e cercado por uma “zone de mort”, que não se define precisamente, como um elemento anagógico. Embora não se dê extensas informações sobre as crianças, ou mesmo sobre o operário, a descrição do contexto em que vivem e dos laços que estabelecem é suficiente para um esboço de sua identidade.

No texto “Aurélia Paris” a camuflagem subjetivante se dá em dois níveis, no nível da narração e da autoria, sendo que a narradora revela ser a personagem de seu relato em terceira pessoa, ou homônima da personagem – “Je m’appelle Aurélia Steiner” (DURAS, 1985, p. 218) –, e Duras revela no preâmbulo ter inventado a estória que, em seu autêntico “amour fou pour la petite fille juive abandonnée” (DURAS, 1985, p. 208), adquire alguma concretude. No caso da revelação da narradora, estamos diante do que Greimas (1983, p. 111) chama de “un sujet affiché mais ‘faux’ et d’un savoir occulté mais ‘vrai’”, uma vez que a identidade entre a narradora e a personagem Aurélia é oculta pela narração em terceira pessoa, e se revela apenas nas últimas linhas do texto em que a narradora assume a primeira pessoa, dizendo seu nome e revelando, nesse momento, a narrativa como um episódio de sua vida, ou mesmo como uma potencialidade que poderia ter se realizado em virtude de sua origem judaica.

A linguagem metafórica durasiana realiza um duplo movimento: ao mesmo tempo em que estabelece uma relação entre unidades semânticas, confere uma certa liberdade, uma certa errância ao semântico que parece funcionar sozinha. Derrida (1968-69b, fls. 5-6) esclarece que a metáfora localiza-se entre o não-sentido anterior à linguagem, em que a coisa manifesta-se diretamente, e a verdade que diz a coisa como ela é, sem incertezas. Constitui, portanto, uma oportunidade (*chance*) e o risco da mimese que pode ganhar ou perder a verdade da natureza, o sentido da natureza. É preciso, portanto, aprender a ler a escritura durasiana de modo a captar sua dupla dimensão: a que designa a coisa que aquelas palavras designam habitualmente e a que designa uma outra coisa, oculta e incerta, múltipla.

É curioso que Duras adote a palavra *déchiffrement*, como veremos em detalhe mais adiante, para definir sua escritura, uma vez que *dé-chiffrer* consiste no processo inverso a *chiffrer*, que, por seu turno, visa a transfigurar uma mensagem, que antes era clara, em uma mensagem ininteligível para um terceiro, assegurando o *segredo* de sua transmissão. Consiste, portanto, em revelar um segredo. No entanto, percebemos que o segredo ilegível a princípio, ao qual somente a autora pode ter acesso, é revelado por meio de uma segunda camuflagem, mesmo porque, aquilo que é decifrado sofre uma transfiguração que o rouba de sua forma e natureza invisível, ilegível, e portanto permanece de certa forma oculto e só pode ser acessado caso se transponha essa segunda camada:

Ainsi, s'opposant à l'aveuglement du lecteur en lui révélant sa léthargie durant le récit appréhendé dans son sens ou sa référencialité seulement, elle [Duras] le rend sensible à l'arbitraire de la fiction en surexposant l'illusion qui préside à celle-ci. [...] Livres et films montrent et activent en permanence des dispositifs qui ruinent la croyance dans une manière de lecture référentielle ou réaliste (BAJOMÉE, 1989, p. 163).

A segunda camuflagem é aquela conferida pela linguagem, que é o único meio pelo qual o invisível e o ilegível, pode tornar-se manifesto no mundo das aparências¹³. Esta linguagem é invariavelmente de natureza dissimulatória porque “não é assim tão adequada para exercer aquela função [de tornar o invisível manifesto no mundo das aparências] quanto os nossos sentidos são adequados à tarefa de lidar com o mundo perceptível. [...] [A] metáfora pode, a seu modo, curar o defeito. A cura tem seus perigos e jamais chega, tampouco, a ser completamente adequada” (ARENDT, 1992, p. 86). Quando tratamos do inefável, de uma

¹³ Quando nos referimos ao aparente e ao visível neste trabalho não nos referimos ao que é estritamente imagético, mas àquilo que pode ser percebido principalmente pelo espírito, o que, na metafísica clássica sempre possuiu uma certa relação com as imagens – se considerarmos o *eidos* platônico e as imagens projetadas na parede da caverna – e com o discurso, com a expressão linguística em palavras conhecidas.

vivência que foi incorporada e encriptada como um segredo no interior da testemunha, há algo que se recusa “a passar por uma transformação que [faça] com que esse algo aparecesse e tomasse seu lugar entre as aparências do mundo” (ARENDT, 1992, p. 87), ou seja, algo que resiste à representação.

Curiosamente, em alguns momentos de “La douleur”, a narradora utiliza o enunciado científico, que faz uso de uma camuflagem objetivante para ser reconhecido como verdadeiro, camuflagem esta que consiste em descolar o discurso de um sujeito enunciator, constituindo-o como puro enunciado das relações necessárias entre as coisas (GREIMAS, 1983, p. 110). Uma das formas mais eficientes de discurso científico é aquele baseado em dados estatísticos, do qual se vale Duras: “Six cent mille juifs ont été arrêtés en France. On dit déjà qu’il en reviendra un sur cent. Il en reviendra donc six mille.”¹⁴. No entanto, assim como em suas referências a datas específicas¹⁵, sabemos que os números dados não correspondem à realidade dos eventos: o número de judeus deportados é quase multiplicado por dois e o de deportados políticos por cinco. Além disso, a narradora se contradiz em momentos distintos em relação aos mesmos números – na mesma entrada datada “*Avril*” ela escreve: “J’ai vu Sorel au centre qui m’a dit qu’il en reviendrait un sur cinquante” (DURAS, 1985, p. 40). Essa imprecisão e contradição¹⁶, acompanhada da afirmação da falta de sentido dos números para significar sua vivência e a da Sra. Bordes, por exemplo, demonstra que o sentido das vivências da ocupação alemã talvez resida justamente no abalo sofrido pela verossimilhança resultante dos golpes desferidos contra a tradição, os valores e a comunidade nesse contexto, ou mesmo contra a própria noção da realidade que foi desafiada pela barbárie concentracionária: “Là, la réalité est tellement terrible qu’elle en est irréaliste” (DURAS, 2014j, p. 788).

Duras também adota a forma do enunciado científico, para enunciar concepções de mundo estritamente pessoais como verdades absolutas, insinuando que aquilo que é mais palpável e verdadeiro em sua vivência seja esta verdade íntima e fragmentária que juntar-se-ia a milhões de outras verdades para compor a história. Citamos aqui um excerto em que Duras

¹⁴ Duras cita dados semelhantes no roteiro de *Hiroshima mon amour*, contrapondo-os às imagens que desafiam a realidade dos sobreviventes da bomba atômica.

¹⁵ Na entrada marcada como “*Avril*”, anterior à entrada que data “Dimanche, 22 avril 1945” a narradora cita um fato que ocorreria em 24 de abril de 1945, conforme notação da própria autora no *cahier* “*Presses du XX^e siècle*”, que a designa como uma citação retirada do jornal *Libres*: “Aujourd’hui les vingt mille survivants de Buchenwald saluent les cinquante et un mille morts du camp.” (DURAS, 1985, p. 38).

¹⁶ Nos manuscritos (*Cahier* “*Presses du XX^e siècle*”), esses números também são marcados pela mesma imprecisão e confusão, mas não correspondem aos mesmos números da versão publicada: a narradora menciona que são 600.000 mil deportados políticos e 350.000 deportados judeus, dos quais voltarão 1 em 500, totalizando o número de 6000 deportados.

contrapõe o sistema – objetivo – de listas de sobreviventes e sua percepção – pessoal – a respeito do sistema:

Non je ne lirai pas cette liste. D’abord le système des listes, je l’ai essayé depuis trois semaines, *il n’est pas celui qui convient*. Et plus il y a des listes, plus il en paraîtra, moins il y aura de noms sur ces listes. Il en paraîtra jusqu’au bout. *Il n’y sera jamais si c’est moi qui les lis*. (DURAS, 1985, pp. 14-15, grifos nossos)

2.2 Busca da “verdade” como (não)sentido em *La Douleur*

[Écrire] c’est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne (DURAS, 1993, p. 39).

Acreditamos que *La Douleur* opera uma crítica radical ao modo de pensar o mundo da modernidade, em especial o processo de “esclarecimento”, que pretendeu desvelar o mundo e dominá-lo em sua totalidade por meio de uma racionalidade amputada. Experimento este que culminou na experiência totalitária e no Holocausto. Duras realiza essa crítica ao problematizar e deslocar a concepção de verdade do indivíduo moderno¹⁷, prometendo fidelidade a uma verdade não meramente constativa, mas que também se produz na experiência performativa da escritura e que pretende trazer à luz de algum modo, mesmo que imperfeito, um sentido intangível e insondável dos acontecimentos.

Ao comprometer-se eticamente com “faire vrai sans s’embarrasser de ni se soucier de dire vrai” (VILAIN, 2009, p. 60), Duras refunda a noção de verdade para poder manter sua promessa de não cometer perjúrio. Emprestando aqui as palavras de Derrida (1968-69b, fl. 7):

Il s’agit ici d’un tout autre geste. Évidemment ce geste est très risqué. Il consiste non pas à renverser la vérité, à en retourner le système, à dire que la vérité est fausse, mais plutôt de faire de la vérité un moment ou une fonction d’un jeu qui en lui-même n’est ni vrai ni faux et échappe indécidablement à cette alternative.

Esse gesto e a crítica à razão instrumental, são indissociáveis da tarefa compreensiva posterior à Segunda Guerra, sendo que a busca de sentido nos acontecimentos do mundo

¹⁷ Como algo que é dedutível do processo da história, que se apresenta como uma verdade dada *à priori*, que pode ser acessada somente com a reflexão e a constatação adequada, que arrisca sempre se perverter em dogmatismo e ortodoxia.

permite evitar a reedição de mecanismos de exclusão, violência e aniquilamento. No entanto, supomos que a construção desse sentido na escritura durasiana não se dê aprioristicamente – como um sentido produzido no espírito que deve ser mimetizado e transposto para o papel, mas que dependa da atividade da escritura em si mesma, enquanto um prolongamento do pensar, constituindo a narrativa um evento em si.

Uma das preocupações de Hannah Arendt, a partir de sua experiência no julgamento de Eichmann, é com a (não)atividade do pensar, uma vez que a raiz do mal incontestável dos atos do réu era impossível de ser retraçada a níveis mais profundos, não sendo esta figura demoníaca ou monstruosa, sequer firme de suas convicções ideológicas. Segundo Arendt (1992, p. 6):

[...] a única característica notória que se podia perceber tanto em seu comportamento anterior quanto durante o próprio julgamento e o sumário de culpa que o antecedeu era algo de inteiramente negativo: não era estupidez, mas irreflexão. [...] Foi essa ausência de pensamento – uma experiência tão comum em nossa vida cotidiana, em que dificilmente temos tempo e muito menos desejo de parar e pensar – que despertou meu interesse.

Acreditamos que a crítica à razão instrumental também se encontre no pano de fundo da teoria arendtiana sobre o pensar e, mais tardiamente, sobre o julgar, assim como a preocupação com a não repetição do passado totalitário. Desse modo, é possível analisar como o movimento de escritura de Duras, especialmente em *La Douleur*, dialoga com a (não)atividade do pensar e em que pontos se aproximaria desta e com a faculdade de julgar – que tem por base o pensar e também é fundamental para a compreensão e a não repetição do passado. Hannah Arendt via nestas faculdades o único meio possível de se evitar um mal que se caracterizava pela adesão irrefletida aos códigos de conduta convencionais e padronizados, uma vez que essas são essenciais à busca de uma compreensão da experiência e dos acontecimentos que não se baseia exclusivamente no conhecimento e na calculabilidade do mundo.

2.2.1 Escritura durasiana e o pensar arendtiano

Primeiramente, cabe esclarecer que Arendt realiza uma distinção entre o “entendimento” ou “conhecimento”, que estariam vinculados ao que Kant chama de intelecto

(*Verstand*), e a compreensão, que estaria vinculada ao que ele denomina razão (*Vernunft*). Em sentido amplo, esse último visa à elaboração de um sentido, enquanto que o primeiro a uma cognição, à apreensão por meio de percepções que são dadas pelos sentidos, objetivando um conhecimento verificável (ASSY, 1997; ARENDT, 1992), o que é justamente o que o testemunho discursivo não pode fornecer, embora, como já apontamos, muitas vezes tenha essa pretensão.

Assumir, portanto, que a busca de Duras seja orientada por uma escritura-pensamento implica admitir que a “outra verdade”, distinta da verdade verificável buscada pelo *intellectus*, não poderia sequer ser denominada “verdade”:

“a necessidade da razão não é inspirada pela busca da verdade, mas pela busca do [sentido]. E verdade e sentido não são a mesma coisa. A falácia básica que preside a todas as falácias metafísicas é a interpretação do [sentido] no modelo da verdade” (ARENDT, 1992, p. 14, grifo nosso)¹⁸.

Sabemos que os critérios impostos para a verdade, para o funcionamento do entendimento, são expressos na linguagem que estrutura os enunciados propositivos e constativos, assim como os conceitos. Heidegger investiga como a busca por um determinado modelo de verdade está relacionada à degradação de toda a linguagem, e, portanto, da forma como o homem conhece o mundo e a si próprio. Nesse sentido, para o filósofo:

No pensar, o ser tem acesso à linguagem e a linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas dessa habitação. A guarda que exercem é o ato de consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam (HEIDEGGER, 2005, p. 8).

Percebemos nesse excerto a influência do filósofo no pensamento de Hannah Arendt, que equipara as faculdades do pensar e do poetizar no que diz respeito à transferência linguística que operam. No entanto, nenhum desses autores estabelecem definitivamente quais formas do discurso revelariam o sentido, mesmo porque, se este nunca é capturado em definitivo pelo pensamento, que está sempre a movimentar-se infinitamente, a linguagem não poderia ceder aos mesmos critérios linguísticos das proposições da verdade, ou mesmo a quaisquer critérios determinados. No entanto, esses autores nos apontam algumas formas que estariam mais próximas do pensamento e do sentido: a poesia e a narrativa.

¹⁸ Esta tradução utiliza o termo “significado” no lugar de “sentido”, mas optamos por substituí-lo por “sentido”.

A própria atividade da escritura em Duras e a relação que essa estabelece com o destinatário de sua literatura de cunho testemunhal são responsáveis pela produção desse sentido, o que liga o processo de formalização ao sentido. Duras (DURAS; GAUTHIER, 2014, p. 7) explica: “Je ne m’occupe jamais du sens, de la signification. S’il y a sens, il se dégage après. En tout cas, c’est jamais un souci.” Para Bourdil (1987, p. 247), o sentido é um mistério intrigante, do qual só podemos acessar alguns fragmentos:

Nous constatons que les poètes, les philosophes, les écrivains, créent du sens, petits dieux littéraires dont nous sommes les sectateurs. Nous demandons que faire avec le sens qui s’impose dans les textes, sinon le fouiller, le remuer, l’interpréter, jusqu’à atteindre quelques bribes. Mais ces bribes sont leurs *vérités* dira-t-on.

Blanchot (1959, p. 14) descreve como o *récit* é em si mesmo o sentido que se busca, descrevendo esse sentido como o próprio espaço da narrativa: “c’est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l’espace où le point devient réel, puissant et attirant.”

A partir da relação existente entre a escritura durasiana e o processo de pensamento, um primeiro aspecto a ser considerado seria a dualidade do *eu*. Para Arendt, essa característica se manifesta no diálogo do “eu comigo mesmo”. Já em Duras, se expressa por um encontro da escritora consigo mesma no processo de deciframento de “soi à soi, de soi à l’autre” (DURAS, 2014h, p. 321), que constitui o processo de escrita.

Como *La Douleur* é publicada a partir da reescritura de seus textos, o momento do encontro consigo mesma se desdobra em diversas camadas: em um primeiro momento na redação inicial nos *cahiers* de Neauphle-le-Château, a partir do movimento de lembrança dos eventos que acabara de viver e da narrativa interna da escritora para si mesma; e em um segundo momento de reescritura dos textos para publicação, em que a madura Duras encontra-se com a jovem Donnadiou por meio da leitura dos *cahiers* e de suas lembranças do período da guerra:

J’ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n’ai aucun souvenir de l’avoir écrit.

Je sais que je l’ai fait, que c’est moi qui l’ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l’endroit, la gare d’Orsay, les

trajets, mas je ne me vois pas écrivain ce Journal [...] (DURAS, 1985, p. 12).

Na reescritura para publicação do livro, o *eu* se divide em três representações diversas que dialogam entre si: a da (re)escritora na década 80; a da narradora dos *cahiers*¹⁹; e aquela da jovem que efetivamente vivenciou os acontecimentos, que aparece na memória de Duras. Desse modo, supomos que essa duplicidade – ou mesmo triplicidade – também seja condizente com a posição ocupada pela testemunha, que testemunha sua própria vivência como um terceiro.

Um outro aspecto da faculdade de pensar que podemos notar em diversos textos de *La Douleur*, é a centralidade em uma narrativa em tempo presente. No prefácio de *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt busca encontrar o lugar do pensamento entre as forças antagônicas do passado e do futuro que comprimem o homem que luta contra elas. A autora considera que a atividade de pensar se dá em um intervalo entre o passado e o futuro, em um presente alongado fora da linha contínua e imparável do tempo vivido, mas que conserva uma aderência aporética ao tempo humano. Nesse sentido, o pensar sobre os eventos vividos e sobre o presente não pode ser exercido de fora do tempo humano: é preciso que haja uma aderência a essa posição presente, a um “agora permanente” - com o que concorda Agamben (2009, pp. 58-9) em suas considerações sobre o contemporâneo.

O período de dominação da França pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial provocou uma espécie de suspensão no curso da vida de Duras. Suspensão esta que coincide, no plano histórico, ao “intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda” (ARENDT, 2003, p. 35-6). No entanto, tanto no plano da compreensão do eu, da identidade, como no plano da compreensão do mundo, esses hiatos na existência, assim como na história, podem conter o momento da verdade. Assy e Hoffmann (2012, p. 12) explicam que a reflexão sobre o tempo em Arendt está relacionada intimamente com sua reflexão sobre a crise. A crise, aqui, seria um momento que clama por resposta a uma questão, e que, portanto, requer o exercício das faculdades de pensar e julgar.

¹⁹ Considerando que Duras não se lembra de ter escrito os *cahiers*, a figura da escritora não estaria presente neste momento, mas apenas a da narradora.

Como dissemos, notamos que embora a maior parte dos textos de *La Douleur* tenham sido escritos a posteriori, eles são narrados em grande medida no presente. Existe um compromisso da autora, o que é um traço característico de sua obra em geral, em narrar no presente, buscando uma aderência à posição presente dos acontecimentos, mesmo que o empreendimento narrativo que articula a memória e o pensamento seja posterior. A autora tenta trazer uma resposta a um momento de crise que ela vivenciou e que estende seus efeitos pessoais, políticos e epistemológicos para o futuro. A escritora e narradora dos textos empreende um esforço de pensar o presente vivenciado, esforço esse que muito provavelmente não foi possível para a própria Duras no curso dos acontecimentos, uma vez que a dor se apropriava do espaço do pensamento. A solução encontrada por Duras foi a de escrever *après coup*²⁰, mas narrar no tempo presente dos acontecimentos a serem contados e compreendidos. Rejuvenescendo o passado por meio de sua presentificação na narrativa, ela desafia a noção clássica de que “o pensamento só pode ‘compreender’ o que já é passado, sem removê-lo ou ‘rejuvenescê-lo’” (ARENDT, 1992, p. 56).

Duras abre um parêntese presente, que se articula em determinados momentos com o passado e o futuro dos acontecimentos – que a autora já conhece em determinada medida. Esse *présent qui dure* caracteriza a faculdade de pensar e no texto *La douleur* se relaciona intimamente com a espera: “On savait depuis Pascal que la vérité n’est pas démonstrative, quoi qu’elle dise, lorsqu’elle se porte sur une attente” (BOURDIL, 1987, p. 225). É interessante pensar, com isso, que para Walter Benjamin, na modernidade a história sofra uma constante e abrupta atualização, tornando o presente, um presente de alerta, caracterizado pela espera:

M^{me} Bordes et moi, *nous en sommes au présent*. Nous pouvons prévoir un jour plus à vivre. Nous ne pouvons prévoir trois jours, acheter du beurre ou du pain pour dans trois jours serait quant à nous faire injure au bon plaisir de Dieu. [...] On a essayé de lire, on aura tout essayé, mais l’enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu’il existe. Mais parfois on croit qu’il n’a jamais existé, *que la vérité c’est maintenant*. (DURAS, 1985, p. 47, grifos nossos)

Uma terceira forma como se dá essa relação entre o pensamento e a escritura durasiana é apontada por a Sigrid Weigel (2009), para quem o pensamento arendtiano seria

²⁰ “Cette expression est à prendre dans le sens physique (après les coups) et temporel [...]. Écrire la douleur, c’est écrire après-coup, écrire le fosse qui sépare l’énoncé de l’énonciation et plus encore de l’énonciateur. C’est ce que montrent les circonstances de la publication du livre [...]” (LOIGNON, 2003, p. 273).

inseparável da poética²¹, sendo que esse realiza um movimento de transmissão e de designação do invisível quando algo emerge da escuridão e ganha uma perceptibilidade mínima. É este o elemento do pensamento resgatado por Duras em sua escritura, “où ne se donne à voir que l’invisible, où n’est audible que ce qui par principe ne l’est pas” (CROWLEY, 2010, p. 111), e que Bourdil (1987, p. 212) também designa como poético: “[...] [le texte] provoque l’intensité d’une douleur qui, sans les mots, n’aurait pas assez de place pour être. Il serait judicieux de parler de *poésie*.” (grifo nosso) Esse movimento é chamado por Duras de *déchiffrement*:

Ce n’est pas le passage de l’être en puissance à l’être en acte dont parle Aristote. Ce n’est pas une traduction. Il ne s’agit pas du passage d’un état à un autre. Il s’agit du *déchiffrement* de ce que est déjà là et qui a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. Ce n’est pas “transféré”, il ne s’agit pas de ça. L’instinct dont je parle, ce serait de *lire déjà avant l’écriture ce qui est encore illisible pour les autres* (DURAS, 2014h, pp. 320-21, grifos nossos).

Considerando que nenhuma língua possui um vocabulário já acabado para nomear o invisível e a atividade espiritual, o testemunho que parte de um deciframento do invisível, deve inventar uma linguagem, uma determinada poética (DERRIDA, 2004c). O deciframento e a gestação do vivido no *sommeil de votre vie* está extremamente vinculado à noção de *ombre interne*, região onde se opera o movimento de armazenamento e transfiguração da memória que já pode ser considerado parte do processo de escritura. Quando questionada por Michelle Porte a respeito de onde viria a escritura, Duras (2014h, p. 317) responde:

C’est une sorte d’injonction interne. [...] Interne, je dis, c’est une injonction interne, oui. [...] On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, *d’ombre, où tout va, où l’intégralité du vécu s’amasse, s’entasse. Il représente la matière première de l’écrit, la mine de tout l’écrit. Cet “oubli”, c’est l’écrit non écrit: c’est l’écrit même* (grifo nosso).

E também em Arendt encontramos a imensa importância da experiência e da lembrança que nutrem a atividade do pensar. Ela afirma: “[...] meu pressuposto é que o próprio pensamento emerge de incidentes da experiência viva e a eles deve permanecer ligado, já que são os únicos marcos por onde pode obter orientação” (ARENDT, 2003, p. 41). Além disso, para ela, a memória é um dos mais importantes modos do pensamento. As lembranças constituem os fios que serão tecidos e articulados pelo pensamento. Aqui,

²¹ Para Weigel (2009) a poética em Arendt teria um sentido amplo, designando não apenas as regras de produção do trabalho literário, mas o estudo da potência representacional da arte.

novamente, observamos a metáfora da tessitura, desta vez para a caracterização da atividade de pensar.

A partir da captação do mundo externo, da realidade fenomênica, a vivência é engolida por essa região de *ombre interne*, afoga-se nela, e um dia, dela se desvencilha, saindo transfigurada:

On voit une fleur un jour – une rose –, on l’oublie, elle passe par la mort – on la revoit ensuite, on la reconnaît, et on l’appelle Anne-Marie Stretter: le parcours de la rose depuis sa découverte jusqu’à ce nom, *c’est la douleur, c’est l’écrit. Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c’est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur*, c’est crever cette ombre noire afin qu’elle se répande sur le blanc du papier, *mettre dehors ce qui est de nature intérieure: les fous, je l’ai dit déjà, écrivent complètement* (DURAS, 2014h, p. 325, grifos nossos).

O sentido da guerra, como de outros episódios que atravessaram a vida de Duras, e que ela compartilha com outros, está intimamente ligado à *dor* – e à tentativa de deciframento desta para o mundo das aparências, que também é dolorosa: “C’était un état de douleur sans souffrance.” (DURAS, 1993, p. 30) –, que apesar de não ser um fato objetivo, é fundamental para a apreensão do sentido do que foram as deportações, a *Shoah*, a dominação alemã e o processo de liberação da França. Assim seu testemunho talvez deva em parte sua fidelidade a elementos que não são visíveis, mas que possuem o modo de ser do ocultamento.

Tratando de uma de suas obras mais importantes, *Le Vice Consul*, a autora fala da dificuldade de escrever sobre aquilo que é fundamental às experiências, mas que não é visível: “Il n’y avait pas de plan possible pour dire l’amplitude du malheur parce qu’il n’y avait plus rien des événements visibles que l’auraient provoquée. Il n’y avait plus que la Faim et la Douleur” (DURAS, 1993, p. 40, grifo nosso). E o esforço em realizar essa transposição necessariamente passa por uma invenção: “La douleur métamorphose en mots les accents, les cris, les plaintes, qui sont autant de signifiés qui ‘inventent’ le sens du monde” (BOURDIL, 1987, p. 213).

O *deciframento* operado pela escritura durasiana, embora esta o distinga de uma *transferência* – “Ce n’est pas ‘transféré’, il ne s’agit pas de ça” – assemelhar-se-ia ao processo que Arendt designa como tal²², como *metaphora*²³, para tornar aquilo que é invisível mais

²² Reconheçamos, contudo, que a palavra “transferência” não seria adequada, pois uma transferência não desconfigura essencialmente o estado da coisa a ser transmitida, enquanto que o deciframento ao qual nos referimos, embora vise uma transmissão, uma transferência, o faz a partir de uma transformação. Essa desconfiguração seria o preço pago para que se garanta sua legibilidade, comunicabilidade. Somente o leitor pode transpor essa desnaturalização a partir de seu olhar hermenêutico.

próximo daquilo que já conhecemos, desenhando sua aparência a partir de imagens que colecionamos, processo este realizado pela *imaginação*²⁴. Supomos, ainda, que estejamos lidando com o mesmo processo que Blanchot (1959, pp. 16-17) denomina “métamorphose”:

Le récit est lié à cette métamorphose à laquelle Ulysse et Ahab font allusion. [...] le récit a pour progresser cet autre temps, cette autre navigation que est le passage du *chant réel au chant imaginaire*, ce mouvement qui fait que le chant réel devient, peu à peu quoique aussitôt [...], imaginaire, chant énigmatique [...].

Ils [Melville, Nerval e Proust] déploient beaucoup d’art pour nous communiquer leurs impressions réelles, et ils sont artistes en cela qu’ils trouvent un *équivalente* – de forme, d’image, d’histoire ou de mots – pour nous faire participer à une vision proche à la leur (grifos nossos).

A imaginação é a responsável por encontrar o “equivalente” do qual fala Blanchot, é a razão em seu mais sublime estado, localizando-se entre os sentimentos e o intelecto, o que, portanto, não torna o trabalho compreensivo irracional. Supomos que seja esta mesma imaginação à qual Robert Antelme faz referência no introito à sua obra de caráter testemunhal *L’Espèce humaine*:

À peine commençons-nous à raconter, que nos suffoquons. À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. [...] Nous avons donc bien affaire à l’une de ces réalités qui font dire qu’elles dépassent l’imagination. Il était clair désormais que c’était seulement par le choix, c’est-à-dire encore par l’imagination, que nous pouvions essayer d’en dire quelque chose (ANTELME, 1957, p. 9, grifos nossos).

Assim, a imaginação permite que a escritora leia o que ainda é ilegível para os outros, e fornece o código para o deciframento operado pela escritura durasiana: dos rastros invisíveis – que são condensados pelo título da obra como “a dor” – e demais percepções não imagéticas para relatos não apenas repletos de imagens, como também para uma forma literária que por si só provoca um efeito sensorial. A memória de uma vivência implica a dessensorialização daquilo que em um dado momento esteve diante dos sentidos, no entanto,

²³ Escreve Arendt sobre o papel da metáfora: “[ela] realiza a ‘transferência’ – *metapherein* – de uma genuína e aparentemente impossível *metabasis eis allo genos*, a transição de um estado existencial, aquele do pensar, para outro, aquele do ser uma aparência entre aparências; e isso só pode ser feito através de *analogias*.” E ainda: “A metáfora, servindo de ponte no abismo entre as atividades espirituais interiores e invisíveis e o mundo das aparências, foi certamente o maior dom que a linguagem poderia conceder ao pensamento e, conseqüentemente, à filosofia; mas a metáfora em si é, na origem, poética, e não filosófica” (ARENDT, 1992, p. 80-81).

²⁴ A “[...] imaginação não é concebida por Arendt no sentido clássico, em que esta meramente (re)presenta imagens por meio das quais o intelecto e a cognição operam. Nessas concepções clássicas de imaginação, a lógica arbitra o sentido; o princípio precede a prudência e as regras gerais comandam circunstâncias particulares” (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 23). Outra concepção clássica da qual a imaginação arendtiana se distingue é a pura fantasia.

para que sua história possa ser contada, a linguagem deve de certa forma operar uma ressensorialização. A passagem, portanto, do “chant réel au chant imaginaire” exige a metamorfose da “rosa” em Anne-Marie Stretter: “A poesia rompe com a imitação natural. A linguagem em geral é a operação que consiste em roubar aos sentidos a plenitude sensível das coisas que nomeia”. (DERRIDA, 1968-69c, fl. 7).

Assim, a título de exemplo, Duras decifra a dor, personificando-a, em *Écrire*: “La douleur, c’est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c’est aussi le plus violent du bonheur” (DURAS, 1993, p. 29). Sua metáfora opera aqui a partir do exemplo de personalidades que são conhecidas pelo profundo sofrimento a que foram submetidas, mas também por aquelas que não são tão comumente identificadas como vítimas de sofrimentos, mas sim perpetradores – como os egípcios –, o que nos diz muito a respeito do sentido que ela confere à dor. O deciframento seria, portanto, da ordem de um gênero de pensamento que opera por meio da poética, em detrimento da lógica em sentido estrito.

E é importante lembrar que a posição de enunciação dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial situava-se justamente na contramão das explicações lógicas, fundamentais ao funcionamento da ideologia totalitária: “Si l’idéologie prétend tout expliquer, la prise de parole du rescapé se situera à l’opposé d’une perspective explicative et logique” (BORNAND, 2004, p. 37).

Em *La Douleur*, portanto, estamos diante de um testemunho que realiza uma ponte entre a dimensão perceptiva e linguística do testemunho, entre seus aspectos feminino e masculino: “[...] pensamento e experiência sensível, visível e invisível se pertencem, são, por assim dizer, ‘feitos’ um para o outro” (ARENDT, 1992, p. 84). Trata-se de um testemunho que recorre ao pensamento em sentido amplo, às afinidades, e às metáforas, enfim, à perigosa mimese, na busca pelo sentido das experiências. Obviamente que a mimese aqui descrita não se filia à adequação à realidade ou às ideias imutáveis da metafísica clássica, mesmo porque inevitavelmente estaria fadada ao fracasso – como constatamos quando discutimos a questão da origem –, mas encontra na imaginação uma grande aliada.

Duras assemelha-se à divindade Hécate, que aparece como uma feiticeira em *Macbeth* (cena V, ato 3), sendo responsável pela produção das ilusões, o que aproxima a

escritora à figura da “sorcière” na criação de suas personas e na manipulação do jogo mimético e representacional²⁵. Gagnebin (2003, p. 96) menciona o medo que cultiva o pensamento esclarecido em relação à mimese, não só porque lembra a magia, mas porque

faz ressurgir essa ameaça imemorial do prazer ligado à dissolução dos limites claros e fixos do ego, ou a ainda, a *Aufklärung* tem horror à *mimesis* (às semelhanças, às afinidades, às metáforas), porque suspeita nela, não sem razão, essa *poliformia* tão perversa como prazerosa que solapa as bases de sustentação de uma identidade clara, bem definida, funcional [...].

Como explicam Adorno e Horkheimer (1985), a mimese possui uma íntima relação não apenas com a natureza tal como a concebemos modernamente, como algo apartado do humano, mas com uma natureza que reside dentro dele e com a qual este perdeu contato, da qual ele se alienou. Essa alienação essencial se opera em relação a determinados aspectos de seu ser que possibilitariam justamente o deslocamento de uma individualidade una e protegida, uma outra relação do homem com o mundo e com aspectos de si mesmo que não são apreensíveis ou subordináveis. O sujeito esclarecido não abandona por completo a mimese, mas a exerce assimilando-se a uma rigidez cadavérica²⁶, sendo que a autonomia deste sujeito não só se estabelece pela dominação do diferente, mas também pela dominação da pluralidade em si próprio. Tanto que, politicamente, Duras trata de uma alienação mais essencial que aquela do proletário, uma alienação do homem a si mesmo:

Pour moi la perte politique c’est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de la haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d’aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d’un excès autant que la perte d’une mesure, la perte de la folie, de la naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie (DURAS, 2014j, p. 645).

A mimese dessa rigidez cadavérica é transposta, em *La Douleur*, principalmente nos dois primeiros textos, em diversos níveis, primeiramente pela forma como a narradora vai se tornando cada vez mais semelhante aos internados em campos de concentração, mimetizando – “Presque du mimétisme” (BOURDIL, 1987, p. 238) – a magreza, a privação de comida, a falta de saúde, isto é, aproximando-se cada vez mais da imagem dos moribundos

²⁵ Vale mencionar que em seu texto sobre a escritura, “La Pharmacie de Platon”, Derrida identifica a feiticeira ao *phármakon*, que pode ser associado, por um lado, a um feitiço, por outro, à própria escritura.

²⁶ Tal como a rigidez de Ulisses atado ao mastro de sua cava nau no episódio das sereias.

concentracionários; e em seguida pelo corpo de Robert L., produto, imagem e materialização do horror totalitário²⁷.

Todo empreendimento linguístico que desafia a linguagem como ferramenta cognitiva²⁸, realizaria uma crítica a um dos elementos centrais do totalitarismo que produziu o hiato compreensivo e o colapso das categorias do pensamento. Como exposto anteriormente, o pensamento totalitarista aliava o raciocínio ideológico à logicidade, transformando uma “ideia” não fundamentada em premissa no sentido lógico, ou seja, “em algum postulado autoevidente do qual seria possível deduzir todo o resto seguindo uma rigorosa coerência lógica” (ARENDT, 2008, p. 340). Nesse sentido, esse pensamento nega a própria existência da verdade enquanto desvelamento (*aletheia*), reduzindo-a à mera adequação a um preceito, preceito esse definido pelos dominantes. Esse modo de pensar totalitário, embora guarde grande afinidade com o pragmatismo, distingue-se deste por ter se desvinculado totalmente da realidade e da experiência vivida (ARENDT, 1992, p. 68), em vista de seu abandono do senso comum.

A narrativa durasiana alcança uma dimensão para além da linguagem como ferramenta cognitiva, que seria principalmente o aparato do *homo faber*. Dessa forma, como discutimos quando tratamos da relação dos textos com o real, ela ultrapassa um senso de realidade baseado principalmente em mecanismos tais como *adequatio rei e intellectus* (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 22). A cognição possibilita um tipo de conhecimento que é direcionado principalmente à fabricação e por isso tem um caráter utilitário. Isolada de outros modos de pensamento ela tornou-se um grande perigo nas mãos nazistas que pretenderam moldar o mundo segundo sua ideologia. Desse modo, a literatura de caráter testemunhal promove justamente uma dimensão do pensar que não se reduz à lógica e à racionalidade *stricto sensu* (PERRONE-MOISÉS L., 1990, p. 109):

Essa compreensão permitida pela obra literária é diversa da compreensão racional, visada pelos discursos instrumentais da ciência e da filosofia; é uma inteligência sensível que se opera em nossa mente como em nosso corpo, pelo poder de uma linguagem em que as palavras evocam objetos, mas são, ao mesmo tempo, objetos sensíveis e até mesmo sensuais.

A literatura durasiana possui uma dimensão poética e converte-se, ela mesma, em objeto sensível: Bajomée (1999, pp. 169-173) fala dessa dimensão, descrevendo o poético

²⁷ Trataremos mais detalhadamente do sentido da imagem do corpo de Robert L. no capítulo seguinte.

²⁸ A linguagem que serve de instrumento aos processos cognitivos tem a estrutura propositiva, isto é, tem um começo, um fim, e sua utilidade pode ser demonstrada.

como um deslocamento da linguagem ordinária, sendo que alguns escritos de Duras se organizam em torno de um ritmo quebrado, com a justaposição de frases, com uma organização textual singular, com a repetição de certas palavras, de certos temas, com a tradução de uma língua em outra. Podemos citar o seguinte excerto de *La Douleur* que reúne algumas das características citadas:

La rue. Il y a en ce moment à Paris des gens qui rient, des jeunes surtout. Je n'ai plus que des ennemis. C'est le soir, il faut que je rentre attendre au téléphone. De l'autre côté aussi c'est le soir. Dans le fossé l'ombre gagne, sa bouche est maintenant dans le noir. Soleil rouge sur Paris, lent (DURAS, 1985, p. 17).

2.2.2 A escritura durasiana como um exercício da faculdade de julgar

Na esteira da superação de um modo de pensar – e de escrever – de um Homem rígido e isolado, que perdeu o contato com o mundo, com a natureza e com sua própria identidade enquanto possibilidade (identidade que se determina também no estar no mundo com os outros), chegamos à importância da faculdade de julgar para a compreensão e para a reconstrução do homem e do mundo em um momento de crise. Como vimos, a experiência como tal, em especial aquela da guerra, possui uma dimensão de sentido geral e coletivo que não pode ser perdida de vista. E de acordo com Lafer, “pode-se dizer que o juízo²⁹, como uma faculdade distinta do pensar e do querer, no pluralismo do *cogito* arendtiano, é a capacidade de lidar com o particular sem perder o horizonte do seu significado geral” (LAFER, 2007, p. 299).

Pode-se afirmar, primeiramente, que a faculdade de julgar seria uma forma de se estabelecer uma ponte entre o *eu* e o mundo, entre a dimensão subjetiva e geral da experiência. O juízo pode ser considerado como fonte de compreensão dos acontecimentos

²⁹ Vale destacar que Arendt dedicou-se a pensar a faculdade de julgar no fim de sua vida, pois procurava um juízo de tipo reflexivo e não determinante, tendo em vista que em uma época de ruptura ou de inversão completa dos valores que conhecíamos como certos, não é possível “subsumir o específico a ‘universais’ normativos esgarçados e fugidios” (LAFER, 2007, p. 299). Para elaborar o que seria essa faculdade, ela trouxe para o campo ético o modo do julgamento estético kantiano. No entanto, ela faleceu quando ia começar a redação de “o julgar” que complementaria “o pensar” e “o querer” da obra *A vida do espírito*.

com base no *sensu comum*³⁰ que, por seu turno, depende da capacidade de imaginação e de representação, de sair em visita ao outro, ou seja, de um deslocamento. É importante ressaltar, a título explicativo, que embora a faculdade de julgar seja distinta do pensar, ela está ligada à corrente livre do pensamento, no sentido de Gadamer, da qual se alimenta, motivo pelo qual alguns mecanismos essenciais ao movimento do pensar, como a metáfora e a imaginação, serão retomados em sua relevância específica para o julgar.

O *sensus communis* é muito mais uma virtude social, sem a qual o homem não estaria preparado para interação civilizada. Ele pressupõe um mundo compartilhado, e que possuamos um senso que ajusta os dados sensoriais estritamente particulares aos dos outros, ao passo que a lógica em sentido estrito seria independente da existência de outras pessoas. Essa forma de pensar possibilitaria o cumprimento da tarefa ética imposta pela vida, de ajustamento a situações sempre novas, evitando que incorramos em erros dogmáticos, assim como seria indispensável para lastrear a compreensão do historiador. Para tanto, seria preciso, segundo Gadamer, descobrir nas palavras a corrente livre do pensamento, ou, como colocaria Arendt, pensar com a “mentalidade alargada”³¹, o que significa treinar a imaginação para *sair em visita*, alheando-se do mundo e até da identidade que se tornou demasiadamente familiar, e depois retornando a nós mesmos.

Duras parece descrever o exercício da mentalidade alargada em *Les Lieux de Marguerite Duras*, uma vez que a faculdade de julgar não necessita de empatia, ou seja, de sentir o que o outro sente ou pensar o que ele pensa, mas sim de ser capaz de representar o outro em si mesmo:

[...] c'est moi si je n'écrivais pas, moi si je comprenais mieux, moi si j'aimais les femmes, voyez, ou si j'aimais une femme, moi si j'étais morte, moi si je comprenais, etc., c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée; en général, on n'a guère qu'une voix maigre, on parle avec ça. Alors qu'il faut être débordée [...] (DURAS; PORTE, 2014, p. 244).

Arendt acreditava que a dificuldade de compreensão do totalitarismo residia em sua “originalidade atroz”, “não porque surgiu uma nova ‘ideia’ no mundo, mas porque suas ações

³⁰ Aqui o juízo aproxima-se da verossimilhança, que também tem por base o senso comum. Podemos dizer que a própria operação de interpretação e engajamento em uma dada verdade dependeriam igualmente da faculdade de julgar.

³¹ “To exercise this kind of imagination is the condition for judgment. The enlargement of mentality permits you to take account the perspective of others as well as their circumstances. It means to judge from a perspective which is not your own. The world presents itself always to an enormous number of such perspectives; it is common to all of us precisely because each one of us sees it in a different perspective.” (ARENDT, contêiner n. 58 – 023609, *apud* LAFER, 2007, p. 300)

constituem uma ruptura com todas as nossas tradições; elas demoliram indiscutivelmente nossas categorias de pensamento político e nossos critérios de julgamento moral” (ARENDT, 2008, p. 332). Bourdil (1987, pp. 230-31) aponta um apego aos valores de outrora que dificultavam a compreensão do totalitarismo:

Robert L. ne pouvait choisir qu’entre des mots dépassés, pleins d’une morale qui n’avait plus cours: ‘Il a accusé l’homme.’ Robert L. restait influencé par les valeurs qu’il admettait avant. La politique, les dirigeants, tout cela ne voulait plus rien dire.

O que fazer, então, diante do fato de que, como já exploramos, o ato epistêmico que pauta a identificação de uma verdade parte de um julgamento de adequação ao nosso próprio universo cognitivo: “[o]n voit bien que la ‘reconnaissance’ est tout d’abord le contrôle de l’adéquation du nouveau et de l’inconnu à l’ancien et au connu [...]” (GREIMAS, 1983, p. 119)? Arendt não considera adequados os métodos que alinham o velho e o novo, que “não se empenham em compreender, pois afogam tudo o que não é familiar e requer compreensão em um caos de familiaridades e plausibilidades” (ARENDT, 2008, p. 336), uma vez que no totalitarismo estaríamos diante de algo que desintegrou as categorias de pensamento e critérios de julgamento, tendo um profundo impacto no senso comum³²:

Ce nouveau visage de la mort organisée, rationalisée, découvert en Allemagne déconcerte avant d’indigner. On est étonné. Comment encore être Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d’autres temps. Il n’y a rien (DURAS, 1985, p. 64)³³.

E Duras estava precisamente diante desse ineditismo: “Ce qui se passe vraiment, en cette fin de guerre, c’est l’effort des hommes pour s’adapter à un ordre du monde inconnu” (BOURDIL, 1987, p. 220). Depois de esboçar uma primeira versão de seu “journal intemporel”, marcada pela desordem do pensamento, uma desordem que não conseguia talvez encontrar um caminho, ela percebe que era necessário tentar superar a situação de solidão típica do terror totalitário e reconstituir um mundo compartilhado a partir de um esforço imaginativo.

³² Neste ponto é importante esclarecer que embora o julgamento dependa do senso comum, Arendt esclarece que este é responsável apenas por uma compreensão preliminar, sendo que desde o começo do século XX o senso comum vem se perdendo, e os fenômenos totalitários desafiaram todas as regras do juízo “normal”, e “correspondem aos exemplos mais fragorosos da ruína do nosso saber comum, herdado do passado” (ARENDT, 2008, p. 337). Nesse contexto, a faculdade de julgar deve superar a compreensão preliminar a partir da *criação* de um sentido.

³³ Veremos, no entanto, que embora a experiência totalitária seja absolutamente inédita, há alguns aspectos de sua experiência que a autora percebe como eternos e universais, como parte de uma “natureza da guerra”.

Primeiramente, a solidão apontada por Arendt como uma das armas mais eficazes do terror, é um dos elementos destacados em *La Douleur*. Arendt esclarece que a solidão é o fundamento para o terror que seria a essência do governo totalitário, assim como para a ideologia ou a lógica, sendo fator necessário para a preparação dos carrascos e das vítimas. Essa solidão, que não se confunde com o isolamento político ou com o estar-só necessário ao pensamento e à introspecção, está relacionada ao desarraigamento – que significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros – e à superfluidade – que significa não pertencer ao mundo de forma alguma –, sendo que cada um fica enclausurado em sua própria particularidade de dados sensoriais, sem a regulação do senso comum, que regula e controla os outros sentidos (ARENDT, 1989, p. 528).

A distinção entre o estar-só e a solidão é neste ponto fundamental. Para Arendt, o estar-só é o “estado existencial no qual faço companhia a mim mesmo”, um estado que é frequentemente associado à escritura em Duras, principalmente na obra *Écrire*:

Être seule avec le livre non encore écrit, c’est être encore dans le premier sommeil de l’humanité. C’est ça. C’est aussi être seule avec l’écriture encore en friche.

[...] on est forcément dans l’état particulier d’une certaine solitude qu’on ne peut pas partager avec personne (DURAS, 1993, p. 37; 54).

Duras, reconhece, entretanto, que na solidão da escritura reside um perigo, o perigo de que ela se converta em abandono: “Donc c’est toujours la porte ouverte vers l’abandon. Il y a le suicide dans la solitude d’un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux” (DURAS, 1993, p. 38). E a solidão, caracteriza-se precisamente pelo abandono, não apenas da companhia dos outros, mas também “de minha própria companhia”, e este é catastrófico:

[...] e é somente na aguda consciência de tal privação que os homens podem chegar a existir realmente no singular; assim como talvez seja somente nos sonhos ou na loucura que eles percebam completamente o ‘horror impronunciável’ e insuportável desse estado (ARENDT, 1992, p. 59).

Arendt igualmente percebe um perigo nesse processo e reconhece a possibilidade de que o estar-só converta-se na solidão, quando o *eu* abandona a si próprio³⁴. Supomos que a escritura de Duras flerte com essa solidão e com o estado de loucura descrito por Arendt e que, em determinados momentos, sucumba a ela e silencie, como nos momentos mais agudos do alcoolismo da autora. No entanto, *La Douleur* parte justamente de um esforço em não sucumbir a essa solidão, que, no caso, é imposta pela opressão totalitária. Duras descreve o “estar-só” da escritura, justamente como o único abrigo em face da guerra: “C’est essayer de ne pas mourir. C’est être seule dans un abri pendant la guerre” (DURAS, 1993, p. 37).

Em *La Douleur*, Duras retrata a solidão na qual as mulheres de deportados estavam inseridas, o que fica claro na construção da figura de Mme. Bordes. Seu isolamento³⁵ é palpável: “Je suis coupée du reste du monde avec un rasoir, même de D.”, ou ainda “Je n’ai plus que des ennemis”; “Je suis de nouveau dans un isolement presque total” (DURAS, 1985, pp. 59; 17; 99)³⁶. A solidão também aparece nitidamente no último texto da obra, *Aurélia Paris*, envolvendo a “torre” em que Aurélia e sua tutora estão, materializando-se em uma negra floresta – “Il n’y a pas de solitude plus grande que celle d’Aurélia Steiner” (DURAS, 2014j, p. 695).

A solidão da narradora de “La douleur” a conduz à loucura, e o lugar do pensamento é assumido por cálculos e raciocínios compulsivos: “Le calcul infernal: si je n’ai pas de nouvelles ce soir, il est mort” (DURAS, 1985, p. 59), expressos na sucessão de frases curtas que intercalam “pensamentos”, dados, expectativas, acontecimentos. A principal ponte que conecta a narradora ao mundo exterior é o telefone, por onde chegam as notícias. Quase todas as entradas do diário começam com uma menção ao telefone, tendência esta assinalada pela primeira frase do texto: “Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi” (DURAS, 1985, p. 13).

Em contraste com a narradora, Bourdil identifica D. como um personagem que demonstra a inadequação de um discurso “bem acabado” e em certa medida moralizador, a

³⁴ “Viver a sós pode levar à solidão; isso ocorre quando, estando a sós, o meu próprio eu me abandona. Os que vivem sozinhos sempre correm o risco de se tornarem *solitaires*, quando já não podem alcançar a graça redentora de uma companhia que os salve da dualidade, do equívoco e da dúvida” (ARENDT, 1989, p. 529)

³⁵ Embora o isolamento possa (mas não deva) constituir uma condição preliminar para a solidão. Nesse sentido, percebemos que a partir do momento em que a narradora passa a se relacionar com Pierre Rabier no texto “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, ela é isolada de outros membros da resistência, mantendo contato exclusivamente com D.

³⁶ O isolamento está também claramente presente em “Albert des Capitales”, em que Thérèse aparece isolada dentro de seu próprio grupo: “Elle a un air méchant, elle est seule. Depuis la Libération ça se voit davantage. On ne l’a jamais vue au bras de personne depuis qu’elle est au centre. [...] Elle était distraite, seule. Elle attend un homme qui peut-être a été fusillé. Ce soir ça se voit particulièrement.” (DURAS, 1985, p. 148)

uma situação que descola totalmente aqueles que a vivenciam dos padrões convencionais de julgamento: “ses propos sont trop achevés pour être ceux d’un homme qu’attend vraiment” (BOURDIL, 1987, p. 213). Os diálogos que a narradora estabelece com D. são diálogos com o *sensus communis*, mas com um senso que não mais consegue compreender a posição de profunda solidão e de distanciamento do mundo em que a narradora se encontra e diz: “Toutes les conneries [...], toutes les idioties, vous les aurez dites...” (DURAS, 1985, p. 47). O funcionamento cartesiano da mente de D. contrasta com o pensamento “desordenado” da narradora: “Il reste cartésien, la conscience qu’il possède de lui-même reste stable, dans tout ce qui se dérobe” (BOURDIL, 1987, p. 223). D. desempenha o papel do indivíduo moderno de identidade estável, confiante nas respostas convencionais da razão:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confinado na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* (SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 1992, p. 30).

A autora vincula a própria dor à condição feminina, o que denota que a principal dimensão coletiva alcançada por *La Douleur* seja a das mulheres, e não apenas aquelas envolvidas em guerras, mas de todas as mulheres:

L’autre jour, tu as dit: «“Nous sommes toutes Aurélia Steiner, nous sommes toutes farouches, nous sommes toutes instruites de la douleur.”» Cette phrase m’a touchée profondément et ensuite je me suis demandé pourquoi tu avais dit “toutes” e non pas “tous”.

Parce que je crois que nous sommes toutes, et pas tous. La douleur, chez les hommes, jusque-là, à travers le temps, l’histoire, elle a toujours trouvé son exutoire, sa solution (DURAS, 2014j, p. 749).

Uma dessas soluções mencionadas pela autora é a guerra³⁷. Esta seria realizada pelos homens como um ritual de exteriorização da dor, mas que impacta diretamente na dor e isolamento femininos. A mulher que espera relaciona-se com a figura da feiticeira, à qual se refere com frequência a autora:

Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Âge les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c’est comme ça, à partir de la solitude, [...] qu’elles ont commencé [...] à entrer, à, comment dirais-je? À *inventer l’intelligence avec la nature, à la réinventer*. Une intelligence qui

³⁷ Em *Les parleuses* Duras também vincula a feitura e operação da Guerra à condição masculina.

devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer (DURAS; PORTE, 2014, p. 183, grifo nosso).

Aqui fica claro que a solidão levaria à perda de um mundo compartilhado e que isso exigiria a “invenção de uma inteligência”. Em paralelo, uma distorção dos dados sensoriais também se mostra de maneira evidente em diversos momentos em “La Douleur” – “Ainsi, jeunesse et vieillesse se confondent dans l’apparition du visage douloureux d’un prisonnier, visage qui suspend le savoir, comme elle suspend le sens” (LOIGNON, 2003, p. 269) –; e a narradora explica que os conceitos e teorias elaborados até aquele momento haviam se tornado obsoletos e inadequados para descrever a dor daquelas mulheres que esperam. Supomos que a invenção dessa inteligência tenha uma íntima relação com a imaginação e com a transposição metafórica da qual tratamos, assim como, no caso do “journal intemporel”, com a escrita.

No entanto, é importante dizer, que na obra a perda do senso comum não é relacionada apenas com a condição feminina, sendo possível percebê-la também e frequentemente nos personagens ligados à opressão totalitária, como Ter, Pierre Rabier e o estrangeiro³⁸. Duras escreve nos manuscritos de “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”: “Était-il plus seul qu’un autre? Était-il plus seul que moi pendant cette période? Je crois que nous étions aussi seuls l’un que l’autre...” (DURAS, [S. d.]a, fl. 15). No entanto, a diferença essencial é que estes personagens ligados ao nazismo sucumbem à solidão e não conseguem superá-la por meio da imaginação:

Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir, perdem-se ao mesmo tempo (ARENDE, 1989, p. 529).

O estrangeiro, que é a figura mais alegórica dos três personagens mencionados, parece deslocado por completo do mundo, abandonado, tendo perdido todas as suas raízes, e inclusive seu nome. A cena mais ilustrativa de sua perda do saber comum e da distorção sensorial é a cena em que este apanha a urtiga:

L’étranger se penche, il casse une tige de la plante et il la froisse dans sa main. Il fait une grimace, il jette l’ortie, il frotte ses mains brûlées. On entend le rire de l’enfant. L’homme s’est complètement arrêté de fumer. [...]

³⁸ A ligação do estrangeiro com a Alemanha nazista é expressa, como a autora explica no preâmbulo, pelo fato deste fumar cigarros ingleses e pelas vestimentas claras, sapato branco de couro.

L'homme demande: "Vous n'avez jamais vu d'orties?" [...] "Ce n'est pas ça, dit l'étranger, mais je ne sais pas les reconnaître" (DURAS, 1985, p. 204).

Este desconhecimento do estrangeiro demonstra também um claro distanciamento da natureza, sendo que Duras aponta que a inteligência a ser inventada e reconstruída depende de um certo contato com a natureza interna e externa ao homem. Também podemos mencionar aqui que esse personagem desconhece os costumes, surpreendendo-se quando o operário dá vinho à criança.

Por fim, a discussão acerca da solidão aparece novamente em "L'Ortie brisée", desta vez relacionada ao personagem Lucien, que estabelece uma diferença crucial entre o estar-só e a solidão do terror. Descrevendo seu trabalho na prensa e na rebiteagem, o homem diz: "le rivetage, c'est un peu... comment dire... un travail de détail, de finition. C'est moins personnel. *Et puis on n'est jamais seul, toujours en groupe. On aime être seul quelquefois*" (DURAS, 1985, p. 202, grifo nosso). Arendt explica que "[o] homem, como *homo faber*, tende a isolar-se com o seu trabalho, isto é, deixar temporariamente o terreno da política", no entanto, isso não significa que esteja solitário, uma vez que este isolamento é temporário. O estar-só é extremamente necessário tanto para o ato de pensar como para "[a] fabricação (*poiesis*, o ato de fazer coisas) [...] [que] sempre é levada a efeito quanto o homem, de certa forma, se isola dos interesses comuns, não importa que o seu resultado seja um objeto de artesanato [como no caso do operário Lucien] ou de arte [como no caso das escritoras Aurélia Steiner e Duras]" (ARENDT, 1989, p. 527). Apenas quando a vida do homem reduz-se à dimensão laboral é que este isolamento passa a configurar uma solidão.

Vimos tentando argumentar que a escritura Durasiana localiza-se exatamente a meio caminho entre a *poiesis* e o pensamento, discussão à qual retornaremos em breve. Agora, cabe-nos mostrar os outros momentos em que os personagens demonstraram uma total perda do senso comum. O personagem Monsieur X. é retratado em completa solidão, tendo como companhia apenas a esposa escritora de um dos homens que prendera. Ele conta à narradora que uma das poucas amizades que fez foi com um desertor alemão que ele se encarregara de prender, amizade esta que termina com sua prisão e fuzilamento. Além disso, fica claro que Rabier não pode contar sequer com a companhia de seus colegas alemães, dos quais tinha medo: "Les Allemands avaient peur des Allemands" (DURAS, 1985, p. 108), nem com a confiança de sua mulher, que desconhece seu ofício. Seu desenraizamento é completo, sendo que sequer sua identidade original, de alemão, este mantém, tendo adotado identidade e nome franceses.

Por fim, em diversos momentos a narradora descreve um completo descolamento da realidade concreta por parte do agente e uma sensibilidade perturbada, como a crença cega na vitória dos alemães mesmo às vésperas da liberação da França, o descompasso entre seu aparente zelo pela escritora e sua capacidade de executar atos cruéis, e, mais do que isso, a pretensão de pensar que poderia estabelecer uma amizade genuína com suas vítimas. O descolamento da realidade e a carência do senso comum são expressos metonimicamente pelo fato de o personagem carregar inúmeros revólveres nos bolsos de seu paletó, fato este que teria contado a seu favor em seu julgamento o por demonstrar sua imbecilidade:

“Regardez cet imbécile qu’allait jusqu’à porter six revolvers sur lui”, dit maître F. Son avocat commis d’office.

Dans le box des accusés Rabier est seul. Il écoute attentivement. [...] Il ne comprend pas lui-même pourquoi il porte six revolvers et les menottes en or et une chaîne et une clef en or (DURAS, 1985, p. 119).

O personagem Ter, por seu turno, sofre de uma solidão de outro tipo, aquela na qual nos encontramos quando estamos cercados por muitos, solidão esta que caracteriza os movimentos de massa. Tendo estado na companhia de “trezentas e noventa e cinco” mulheres no último ano, ele não estabelece com nenhuma delas um vínculo significativo; seu ingresso na milícia foi determinado pela possibilidade de obter uma arma – “C’est chic une arme.” (DURAS, 1985, p. 183) – e não por qualquer motivação de caráter político ou ideológico. Tanto é assim que posteriormente ele se introduziria em um grupo de resistentes das F.F.I.³⁹, não para se esconder mas “[...] pour me battre, ce n’était pas que je voulais du mal aux Allemands, non, c’était pour me battre” (DURAS, 1985, p. 183). Ele não escolhe lados, não pensa em suas ações com qualquer profundidade e recusa-se a julgar em um tempo de crise, no qual os universais tornaram-se fugidios:

A partir da recusa ou da incapacidade de escolher os seus exemplos e a sua companhia, e a partir da recusa ou incapacidade de estabelecer uma relação com os outros pelo julgamento surgem os *skandala* reais, os obstáculos reais que os poderes humanos não podem remover porque não foram causados por motivos humanos ou humanamente compreensíveis. Nisso reside o horror e, ao mesmo tempo, a banalidade do mal (ARENDT, 2004, p. 212).

E justamente por assumir esta recusa que Ter entende que deve ser punido. Aqueles que dele se afeiçoaram e talvez sejam companhias genuínas, conforme sua provável morte se aproximava, lamentam que ele reconheça o erro de sua indiferença apenas tarde demais.

³⁹ *Forces françaises de l'intérieur*

Como mencionamos, uma das consequências da solidão é uma distorção no modo de pensar genuíno, e a potencial redução dos múltiplos mecanismos do pensamento exclusivamente à lógica, que passa de um instrumento do intelecto entre outros, “a desenvolver suas próprias linhas de ‘pensamento’” (ARENDT, 1989, p. 530), o que é absolutamente catastrófico. Uma saída possível seria a realização de atividades que em si façam frente ao reducionismo do pensamento e consigam manter o outro presente em nossos pensamentos, seja o outro que nós mesmos somos quando travamos o diálogo do pensamento, seja o outro em sua alteridade. Tendo em vista que o mundo é o espaço que compartilhamos com os outros, essas atividades também nos restituem um mundo. Por um lado o testemunho e por outro a atividade da escritura são capazes de fazer frente a solidão, embora esta última só possa se operar quando o escritor, ou escritora no caso, está só. Nesse sentido, a escritura é salvadora: “Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera” (DURAS, 1993, p. 24).

O texto “La douleur” expressa mais uma dualidade, entre o que se repete desde tempos imemoriáveis e o ineditismo. Uma maneira de analisar esse texto é traçar um paralelo com o mito de Ulisses, mas contado sob a perspectiva de uma Penélope que aguarda a volta de seu marido⁴⁰: “[...] il n’y a que nous qui attendions encore, d’une attente de tous les temps, de celle des femmes de tous les temps, de tous les lieux du monde: celle de hommes au retour de la guerre” (DURAS, 1985, p. 60). Contudo, uma outra face do texto aparece quando Duras expressa que sua experiência, que é compartilhada com as outras mulheres que esperam, como Mme. Bordes, não pode ser explicada por qualquer teoria ou livro existente, ou seja, como vimos tentando explicar, se desvencilhou da tradição e do senso comum: “Il n’y a plus la place en moi pour la première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme. Bordes et moi” (DURAS, 1985, p. 48). Os livros chegaram atrasados e por isso é necessário buscar refúgio em um pensamento que seja capaz de medir sem um metro, de contar sem a noção do número. Aqui se exprime a dialética expressa no texto entre o particularismo de uma experiência inédita e o universalismo de uma experiência que se repete em todos os tempos da história humana.

⁴⁰ Identificamos inúmeros elementos da *Odisseia* em *La Douleur*, como por exemplo a descida ao inferno – “Nous sommes de ce côté du monde où les morts s’entassent dans un inextricable charnier” (DURAS, 1985, p. 60) –, o enfrentamento de monstros e feiticeiras que tornam a própria tarefa da espera épica; o reconhecimento não imediato do marido que retorna; o final da narrativa “La douleur” com Robert L a contemplar o mar. Apesar de recolhermos esses e outros pontos de contato que consideramos pertinentes à nossa análise, não pudemos nos dedicar a essa temática de forma mais aprofundada neste trabalho, o que esperamos fazer em um artigo em separado.

A principal atividade de Penélope na ausência de Ulisses é a de tecelã, e como já mencionamos, esta atividade é uma possível metáfora da escritura. Acertadamente, Assy e Hoffmann (2012, pp. 19-20) utilizam o bordado de Penélope como metáfora do pensamento que constitui um movimento, entre ator e espectador, ação e reflexão, passado e futuro, criando com isso uma nova fundação, que se movimenta em um terreno movediço e instável. Os autores estabelecem, ainda, uma identificação entre a tecelagem de Penélope, a faculdade de julgar e a arte de contar histórias⁴¹.

Faz sentido que a narrativa de “La douleur” tenha assumido a forma de um diário escrito durante a própria espera. Por outro lado, a autora reconhece no preâmbulo que seria impossível que tivesse escrito este texto durante a espera. De fato, é provável que durante esse período a solidão e a dor fossem tamanhas que o pensamento, a compreensão e a escritura não fossem possíveis, tendo de ser realizados *après coup*, o que condiria com a visão de Derrida de que seria impossível testemunhar o presente. A forma do diário é ainda mais adequada se a olharmos pelo prisma da ausência, porque, como bem coloca Blanchot (1959b, pp. 255-56), o diário ocupa o lugar de um interlocutor, ele se faz presente como um companheiro e mesmo esposo.

Contudo, nem a solidão nem a tarefa compreensiva cessam com o fim da guerra. Evidente que a solidão é uma condição fundamental para o terror totalitário, mas ela também é uma marca da Era Moderna. A narradora mostra que o retorno de Robert L. não só não alivia sua solidão, como é possível que a agrave. Muitos textos do livro se passam após a liberação de Paris e percebemos que a solidão dos personagens perdura como uma marca, assim como se inicia uma nova fase do terror pós-ocupação, a fase da *Justice de l'épuration*, que carrega alguns resíduos do domínio totalitário, como a desconfiança, a violência etc.

Entendemos, portanto, que embora a guerra termine, o domínio totalitário permaneça “como potencialidade e como risco sempre presente” (ARENDT, 1989, p. 531). Nesse sentido, a solidão ainda permanece como uma condição a ser superada pelo pensamento, o passado e seus vestígios no presente ainda devem ser compreendidos, e o mundo comum ainda deve ser reconstruído, motivo pelo qual o empreendimento da escritura é extremamente necessário nos anos seguintes aos acontecimentos e mesmo muitos anos depois⁴².

⁴¹ A narradora de “La douleur”, cuja identidade sobrepõe-se à da autora, conta que para distrair Mme. Bordes, que também esperava pelo regresso do marido, inventa crônicas ao ler-lhe o jornal: “Alors on lit la chronique: ‘Ceux qui reviennent...’ Et on invente” (DURAS, 1985, p. 44).

⁴² Não podemos nos esquecer que alguns dos textos de *La Douleur* datam da década de 1980, ou foram reescritos nessa época.

Retomando a teoria de Arendt sobre a faculdade de julgar, na qual nos baseamos neste ponto da análise, é importante mencionar que esta é intimamente ligada à sua ideia de testemunho (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 24), uma vez que ambos dependem da anamnese, e portanto da construção de uma narrativa pessoal⁴³. Nesse sentido, Arendt escreve que o processo de compreensão seria em primeiro lugar um processo de autocompreensão, tendo em vista que os movimentos totalitários surgiram em um mundo não totalitário (ARENDT, 2008, p. 333). Nesse sentido, quando *La Douleur* traz em diversos momentos a proximidade da narradora e da personagem Thérèse com os nazistas e colaboracionistas, ou mesmo quando se posiciona como torturadora, ela tenta entender como naquele momento da história foi possível reproduzir os comportamentos mais violentos e condenáveis, aproximando-se assustadoramente daqueles que participaram e apoiaram o regime e a dominação nazista.

Complementarmente, essa narrativa pessoal, como vimos, para se constituir como um exercício de julgamento, não pode centrar-se em uma perspectiva estritamente subjetiva, devendo de alguma forma realizar um esforço de imaginação e representação daquele que não somos e de perspectivas que não assumimos. Como já dissemos no início deste capítulo, Duras realiza o tempo todo o *mouvement de décentrement/recentrement*, que é um traço característico de sua literatura. Mesmo nos textos mais autobiográficos, Duras faz esse movimento de deslocamento, o que denota que nesses textos a autora está o tempo todo a exercitar a *mentalidade alargada* e a imaginação. Para Arendt, a imaginação:

permite que enxerguemos as coisas em sua perspectiva adequada, que tenhamos forças suficientes para afastar o que está demasiado próximo, a fim de conseguir ver e compreender sem distorções nem preconceitos, que tenhamos generosidade suficiente para transpor abismos de lonjuras, a fim de conseguir ver e compreender, como se fosse uma questão pessoal nossa, tudo o que está demasiado distante de nós (ARENDT, 2008, p. 346).

Duras tenta alcançar em seu livro, para além de uma dimensão pessoal, uma dimensão coletiva da dor, e isso se realiza especialmente com a personagem judia Aurélia Steiner, que como ela é uma escritora, e que em si representa o abalo a um senso de identidade rígido e a uma compreensão com destino certo e unívoco:

⁴³ Vale mencionar que acreditamos, a partir das reflexões realizadas por Derrida sobre o testemunho, que o caracteriza de forma muito abrangente como a invenção de uma poética e de uma linguagem, que este não possa ser restrito à forma narrativa. No entanto, no caso de Duras, todos os textos assumem a forma narrativa.

[...] dans une manière de *cogito* vidé de l'*ego* et de la *res cogitans* – cette certitude radicale que c'est en renonçant à détenir le vrai qu'on est au plus près de la vérité, que c'est en se dépouillant de son moi apparent qu'on se trouve (BAJOMÉE, 1989, p. 160).

A escritura pós-guerra encontra seu caminho com Aurélia Steiner – “l'enfant de sept ans, la petite fille de la guerre et des tours noires” (DURAS, 2014j, p. 720) –, mas trata-se de um percurso errante e infinito ligado especialmente à judaicidade, ao não-pertencimento, ou ao pertencimento a todos os lugares: “Comme Abraham. C'est quelqu'un qui est parti. Elle ne s'arrêtera pas Aurélia Steiner. [...] Oui, c'est la même. En même temps. À tous les âges” (DURAS, 2014j, p. 751). A personagem Aurélia Steiner é aquela que escreve a história “des juifs de tous les temps” (DURAS, 2014j, p. 736). E ela ocupa o lugar de *Lol V. Stein* no imaginário durasiano:

Aurélia. Enfant. Mon enfant. Le bal de S. Thala est de nouveau béant. C'est Aurélia que le regarde. Aurélia est sortie du corps massacré de L. V. S. Aurélia m'a remplacée. [...] Elle chante, c'est elle qui maintenant chante les airs du bal de S. Thala, elle les chante comme chants juifs. Oui, elle passe sur la plage les jours d'orage, elle écoute le vent, l'égarement fantastique de la mer, tout entière tournée vers le gouffre vide de la terre. Instruite de la douleur, Aurélia, e de la joie. Regarde (DURAS, 2014j, p. 721).

De sua torre ela observa o mundo, o ir e vir da guerra e da violência, da retribuição. Ela seria o porto provisório do caminho percorrido por Duras em *La Douleur*, da busca por um sentido, e portanto este texto seria aquele em que o percurso “do real às palavras e das palavras ao real” (PERRONE-MOISÉS L., 1990, p. 107) é o mais indireto. Aurélia em sua multiplicidade – Melbourne, Vancouver e Paris – tem seu núcleo identitário preservado pela palavra “juden” e pela atividade da escritura⁴⁴. Todo um povo perseguido pelo nazismo corporifica-se na “petite fille juive abandonnée”, Aurélia Steiner Paris, cujo nome “[...] coïncide avec ce mot [juden], elle jouit avec ce mot, elle rejoint complètement les amants du rectangle blanc de la mort avec ce mot” (DURAS, 2014j, p. 707).

O retângulo mencionado remete diversos elementos: o “petit rectangle de coton blanc” no vestido da menina em *Aurélia Paris*; o “rectangle blanc de la cour de rassemblement” de *Aurélia Vancouver*, aos quais acrescentamos o lugar textual, a folha de papel branca sobre a qual se alastra a escritura:

⁴⁴ Assim escreve Jerome Kohn a respeito da compreensão de J. G. Herder sobre o povo judeu: “Sua ‘Palestina’, e tudo que essa palavra pode significar além de um território geográfico, pode ser onde quer que eles se encontrem, dispersos, como estão, por todo o mundo” (KOHN, 2016, p. 25).

Je ne vois pas d'équivalent à l'espace du rectangle blanc de la mort. C'est un espace à remplir, et c'est le lieu de naissance d'Aurélia Steiner. (DURAS, 2014j, p. 746)

L'écrit, je le retrouve avec Aurélia. Elle est partout Aurélia, elle écrit de partout à la fois. Après *Aurélia Steiner*, je ne peux plus écrire, je perds l'écrit. Si je ne parle pas avec cette survivante, je perds l'écrit (Idem p. 647).

Além da personagem Aurélia podemos observar outros traços e elementos da tradição judaica em *La Douleur*. Nesta tradição, a verdade é revelada em um livro, que não apenas é uma 'grande estória', mas uma multiplicidade de pequenas histórias com personagens comuns e diversos (ASSY; HOFFMANN, 2012, pp. 19-20). Esta também é a forma pela qual Duras busca o sentido daquele período: a partir de um livro de pequenas histórias, nas quais os eventos históricos imiscuem-se aos eventos vividos ou criados pela autora: "Sa conception du langage est alors très proche du parallélisme biblique, le *mashal*, qui unit à la façon de la parabole le noyau narratif concret et l'interprétation abstraite" (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 130), o que se reflete também na caracterização de alguns textos como sagrados.

Os personagens judeus de Duras, em especial Aurélia, estão atrelados a uma identidade múltipla e errática, não possuindo características bem definidas: a idade de Aurélia, por exemplo, é bastante variável em suas diversas aparições na obra, assim como sua biografia. Ao mesmo tempo, os personagens judeus são sempre aqueles que escrevem, e a escrita nesse caso é o movimento "qui DÉCOUVRE le monde d'après Auschwitz: monde écrit, lu, parlé, renommant son auteur en retrouvant des formes de la narration [...]" (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, pp. 116-17, grifo no original).

Segundo Assy e Hoffmann (2012, pp. 19-20), o julgamento histórico está relacionado com a narrativa testemunhal, quer esta seja realizada pelo ator da ação ou por seu espectador, e Duras, ao operar o descentramento e o deslocamento do *eu* em seus personagens, ocupa ambas essas posições em momentos diferentes ou mesmo simultaneamente. O julgar nega veementemente a ideia de que "a história universal implica o julgamento universal proferindo suas sentenças irreversíveis em nome da lei e da razão" (ASSY; HOFFMANN, 2012, pp. 19-20).

2.2.3 O sagrado, o saber e o crer em *La Douleur*

Em um mundo que perdeu o sentido do sagrado, em que tudo é pretensamente cognoscível e dominável pela ciência, talvez a busca pelo sentido da escritura em *La Douleur* deva passar pelo espanto e pelo reconhecimento da intangibilidade do mundo: “Dans un monde fini, explorable, l’homme n’écirait pas. Je dis: écrire comme je dirais: vivre.” (DURAS, 1984, p. 58). Para o modo de conhecer da razão instrumental e dogmática, “até mesmo aquilo que não se deixa compreender⁴⁵ [...], é cercado por teoremas matemáticos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pp. 32-3).

Como vimos, o espaço cognitivo foi utilizado abusivamente pela ideologia nazista como o lugar de exercício da *manipulação segundo o saber*, “où la factivité s’épanouirait sous les formes variées des argumentations dites logiques et des démonstrations scientifiques pour s’offrir, en fin de compte, au sujet épistémique, comme une proposition de raison, aléthique ou véridictoire” (GREIMAS, 1983, p. 123). Esta manipulação demonstrou que o discurso aparentemente mais digno de confiança, que se revestia com a aparência do científico, ainda podia ser manipulado com o fim de conquistar a confiança das massas em uma ideia, e a partir de então, seria nada além de um tipo particular do “faire persuasif”, desenvolvendo um “savoir-faire” sintagmático de ordem “lógica” (Idem, p. 124).

Greimas (1983, pp. 125-26) associa a moderna oposição entre o saber e o crer que rege os sistemas cognitivos de forma aparentemente inconciliável⁴⁶, justamente às primeiras oposições medievais entre o sagrado e o profano. Desse modo, quando Duras escreve “*Apprenez à lire: ce sont des textes sacrés*” (DURAS, 1985, p. 138), ela está buscando engajar seu destinatário por meio da crença. E o que isso significa? Greimas questiona-se se por acaso existiria um território próprio ao crer no universo ocidental e constata que o esse parece ser exercido principalmente nos âmbitos da religião, da filosofia e da poesia, ocupando-se essencialmente dos “fins premières et dernières de l’homme”⁴⁷.

⁴⁵ Nos questionamos se a palavra “compreender” poderia aqui ser substituída por “conhecer” ou “entender”, tendo em vista que a compreensão se constitui como uma atividade aberta, sem resposta certa ou aplicável universalmente e passa inclusive pelo retraimento frente a um conhecer dominador.

⁴⁶ Conciliação esta que seria impossibilitada pelas dicotomias reforçadas entre a *razão* e a *fé*.

⁴⁷ No entanto, como explica Greimas, tanto a ciência já pretendeu dar conta de objetos tipicamente metafísicos quando a poesia já tratou de temas que até então eram considerados típicos do domínio das ciências naturais, sendo que o que diferenciaria os papéis que o saber e o crer possuem em uma enunciação diz mais respeito à sua

Os textos que Duras denomina “sagrados” tratam de experiências-limite, em situações-limite⁴⁸, como a tortura de um colaboracionista por Thérèse, ou a experimentação do desejo sexual pelo miliciano, em um contexto no qual a purificação e cura do *eu* e do mundo se dão por meio da violência e da morte, e no qual o pensar e o julgar não estavam presentes de fato, durante a *Justice de l'épuration*. Essas situações-limite, como as que nos colocam na proximidade tanto do horror extremo quanto do desejo incontrollável, contêm, para Duras, a verdade: “Jamais je n'avais raconté la mort de cette mouche, sa durée, sa lenteur, sa peur atroce, *sa vérité*” (DURAS, 1993, p. 51, grifo nosso).

A partir dessa chave interpretativa fornecida a nós pela própria autora sob a forma imperativa – “*Apprenez à lire [...]*” –, ela nos orienta a ler esses textos da forma como leríamos textos sagrados. Podemos afirmar que com essa fórmula a autora consagra os textos, designa sua saída “da esfera do direito humano” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Ao investigar o papel das variantes fiduciária e lógica, atentando para o uso privilegiado da variante fiduciária que caracteriza os textos “sagrados”, somos instigados a recorrer a uma fonte importantíssima no que diz respeito a interpretação de textos sagrados: *A doutrina cristã*, de Santo Agostinho, um compêndio de teologia exegética para guiar o intérprete na compreensão das sagradas escrituras, a partir da analogia da fé, ou seja, da crença⁴⁹.

Para alcançar a compreensão dos textos sagrados, é necessário o que Agostinho chama de uma interpretação espiritual, termo que ele empresta, por seu turno, do apóstolo Paulo, que escreve “A letra mata, mas o espírito vivifica” (2 Coríntios 3:6). Podemos associar a interpretação carnal a uma interpretação exclusivamente lógica, em que o destinatário se engaja no primeiro estrato de significado pela adesão à letra em detrimento do espírito. O segundo estrato do significado só pode ser alcançado por uma interpretação espiritual guiada pela crença em um sentido mais profundo. Neste ponto, Agostinho refere-se à interpretação literal do sacrifício:

[...] ao escutar a palavra “sacrifício”, seu pensamento não for além da oferta tradicional de animais imolados e dos frutos da terra oferecidos.

forma do que ao seu conteúdo, sendo que mais frequentemente os dois domínios se entrecruzam, como é o caso do testemunho que possui uma dimensão constativa e performativa.

⁴⁸ Situações-limite, na teoria de Karl Jaspers, são momentos, normalmente acompanhados de experiências de pavor, culpa ou ansiedade aguda, nas quais a mente humana confronta suas restrições e permite-se abandonar as seguranças desses limites, entrando no âmbito da autoconsciência (CHRIS, 2011). Crowley (2000) defende que o debate ético em Duras está presente justamente nos “excessos” empreendidos na obra, que busca sempre situações-limite que obrigam o leitor a pensar sobre os limites éticos, situações em que os parâmetros do bem e do mal não estão bem definidos, assim como a escrita se realiza a partir dos limites da linguagem e da expressão, o que também convida o crítico ao debate da ética da representação.

⁴⁹ Consideramos que a obra de Agostinho ultrapassa a vertente teológica cristã e nos fornece uma chave interpretativa para escritos que exigem uma interpretação fundada principalmente da confiança e na fé.

Na realidade, é para a alma uma escravidão de causar pena, o tomar os signos pelas coisas e se sentir impotente de erguer o olhar da inteligência acima da criação temporal, a fim de enchê-lo da luz eterna (AGOSTINHO, 2002, pp. 159-160).

Ambos os textos aos quais nos referimos contém cenas de sacrifícios⁵⁰, seja do colaboracionista torturado, seja do homem assassinado pela resistência ou do próprio miliciano, que poderia ser executado. Desse modo, ater-se a uma interpretação literal desses textos, como se relatassem fatos que de fato ocorreram, como se daí pudessemos concluir que a autora teria conduzido a tortura de um colaboracionista ou até mesmo que o miliciano pudesse ter de fato existido com aquelas características equivaleria a realizar uma interpretação carnal, lógica e factual de textos de caráter sagrado. Uma interpretação literal desses textos nos levaria a interpretar esses sacrifícios, como assassinatos. Os sacrifícios aqui devem ser vistos de forma alegórica, assim como o possível perdão a Ter, o miliciano, o que será discutido no próximo capítulo, quando tratarmos do tema da justiça.

É importante que atentemos, contudo, para o potencial caráter de jogo desses textos, uma vez que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas (AGAMBEN, 2007, p. 66). O jogo representaria a inversão do sagrado, realizando uma ruptura entre os elementos de mito e rito que compõem a potência do ato sagrado. Uma dessas possibilidades é a desaparecimento do mito e conservação do rito, como *ludus*, ou a desaparecimento do rito e conservação do mito, como *jocus*. Em ambos os casos, o jogo nada mais é do que a representação desconectada de sua origem. Ora, de fato, aqui o sacrifício não remete a acontecimentos factuais, mas o que não significa que a origem não seja de certa forma perseguida, embora nem sempre encontrada. Ou melhor, o que está em questão nesses textos, assim como em todo o livro, como veremos, é justamente a possibilidade de alcançar essa origem.

A “verdade” contida nesses escritos está associada às afecções da alma, à “escuridão do coração humano” a que se refere Santo Agostinho, uma vez que ela abriga das emoções mais sublimes às mais perversas, que quando emergem para a superfície não são gloriosas ou belas (ARENDT, 1992, pp. 28-9). E as palavras de Blanchot (*apud* DERRIDA, 1993b, fl. 13) fazem eco à ligação entre a interioridade e o sagrado, uma vez que essa permanece

⁵⁰ É importante notar que, segundo Agamben (2007), o dispositivo que realiza e regula a separação entre o sagrado e o profano é justamente o sacrifício, por meio de uma série de rituais minuciosos.

irredutivelmente intocável, invisível, aparecendo apenas de forma inautêntica: “Notre intèriorité, non seulement reste sacré.”

No entanto, há quem diga que o sagrado encontra-se ainda mais longe do que em uma segunda camada de significado: no “evento de um não-sentido” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 81), que extrapolaria a impossibilidade de conhecimento do mundo e atingiria a própria tentativa de compreensão. Esse entendimento é condizente com o que expuséramos anteriormente sobre a busca de um sentido ser mais importante do que a verdade em si, e com a rejeição da possibilidade de compreender harmoniosamente o horror e a dor esboçada nos textos da obra que se aproximam em alguns momentos do grito ou do retrato obscuro e brutal desse horror. A perda do sentido é obra do próprio avanço imparável do tempo, conhecido também como progresso. Buscar um sentido constitui, portanto, uma luta contra esse avanço que rouba o significado de eventos geradores de sofrimentos massivos (ZAMORA, 2012, p. 107).

Em diversos momentos, Duras aponta no sentido de uma incompreensibilidade da experiência, para além de uma incognoscibilidade (BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 63): “Vous avez vécu des choses comme ça dans votre vie, des événements mondiaux qui vous échappent” (LAMY; ROY, 1981, *apud* BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 63). A própria Arendt, principal autora a partir da qual estabelecemos este diálogo com Duras acerca da necessidade e possibilidade de compreensão, questiona-se: “Mas, se é verdade que estamos diante de algo que desintegrou nossas categorias de pensamento e critérios de julgamento, a tarefa de compreender não terá se tornado impossível? [...] Nossa busca de significado é gestada e, ao mesmo tempo, frustrada, por nossa incapacidade de criá-lo” (ARENDT, 2008, p. 336).

Derrida (1993c, fl. 11), por seu turno, afirma que o testemunho se dá, em vista de seu caráter contemporâneo, em uma dimensão entre a compreensão e o paradoxo: “c’est l’instant paradoxal où l’intelligence, ne disons pas comprend, pense, trouve accès au paradoxe mais se trouve choquée par lui, comprend qu’elle ne comprend pas en ce choc, touche à la limite de ce qu’elle ne peut pas toucher.” Nesse caso, estamos diante da ausência do discurso, do silêncio que extrapola a mera ocultação de um significado por uma utilização figurativa da linguagem, estamos diante da ausência de um referente, da impossibilidade da representação. O que ocorre quando o deciframento pela escritura simplesmente não é possível.

Na obra de Duras, essa impossibilidade de significação e representação é simbolizada muitas vezes pelo grito. A partir dessa linha, o Vice Consul *talvez seja* um dos

personagens mais importantes de Duras, pois ele é o personagem que ela faz gritar⁵¹. O “ponto de grito” é o ponto do impensável no âmbito do passado, o indizível no interior do enunciado, do irrepresentável no interior da representação (CAZENAVE, 2011, p. 14).

No texto “La douleur” também há um ponto de grito. Logo que a narradora avista Robert L. em toda sua decrepitude: “Je hurlais, de cela je me souviens. La guerre sortait dans des hurlements. Six années sans crier. Je me suis retrouvée chez des voisins. Ils me forçaient à boire du rhum, ils me versaient dans la bouche. Dans les cris” (DURAS, 1985, p. 69).

O não dito como não representável ou significável também está presente como silêncio na obra. Assim, o silêncio de Robert L. é sintomático. Pouquíssimas são suas falas relatadas em discurso direto: “J’ai faim”; “Vous me cachez la mort de Marie-Louise” e “Vingt-quatre ans” (DURAS, 1985, pp. 75; 79). Em sua luta contra a morte, a expressão máxima do estado ao qual o corpo de Robert L. havia sido reduzido é a imagem de seus dejetos, expressão esta do extremo desconhecido: “Devant la chose inconnue, on cherchait des explications. [...] Comment savoir? Comment savoir ce que ce ventre contenait encore d’inconnu, de douleur?” (DURAS, 1985, p. 74). No entanto, aqui estamos claramente diante daquilo que ainda pode ser representado, exprimível mesmo que de maneira inautêntica; por uma imagem abjeta e obscena, sem dúvida, mas, ainda assim, de algum modo acessível.

O que há de irrepresentável é um elemento que transborda o sofrimento corporal e que se aloja na identidade de Robert L. e que permanece inacessível à narradora, e quem sabe talvez ao próprio sobrevivente, e que é representado por seu silêncio: “On entend toujours les joueurs. Robert L. lui, on ne l’entend toujours pas. C’est dans ce silence-là que la guerre est encore présente, qu’elle sourd à travers le sable, le vent” (DURAS, 1985, p. 83). Aqui a narradora menciona explicitamente o silêncio, mas na realidade ele ecoa em todo o texto, o qual não concede uma voz própria e direta ao sobrevivente que em grande medida é visto exclusivamente por meio do olhar da narradora. É como se o temor, expresso por Primo Levi, de que seu relato não fosse ouvido pelos familiares tivesse silenciado Robert L., cortado sua voz pela raiz, ou como se, de fato, a narradora não pudesse ouvi-lo. O silêncio se instaura pela incapacidade de dizer ou de ouvir, concretizando, de todo modo, o sonho:

É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se

⁵¹ O Vice Consul não é o único personagem na obra de Duras que grita: podemos mencionar, por exemplo, a personagem francesa em seu roteiro *Hiroshima mon amour*.

eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio.

Nasce então, dentro de mim, uma pena desolada, como certas mágoas da infância que ficam vagamente em nossa memória; uma dor não temperada pelo sentido da realidade ou a intromissão de circunstâncias estranhas, uma dor dessas que fazem chorar as crianças (LEVI, 1988, p. 60).

Outra forma pela qual se expressa a desarticulação de uma compreensão do vivido é a escassez generalizada de conectivos entre as frases e orações. Como se a associação de ideias se desse principalmente no plano semântico. No entanto, muitas vezes essa associação não é evidente ou é mesmo inexistente, o que faz com que o texto esteja ao abismo do absurdo e da falta de sentido. Essa falta de conexão no plano sintático e semântico é característica de muitos textos de Duras, e se agrava nos textos posteriores a maio de 1968, como *Détruire dit-elle*. Evidentemente, que o sentido, ou a falta dele, se produz de forma concomitante e dependente do próprio texto. A própria escritura (e leitura) constituem a busca de sentido à qual nos referimos, mas não há como negar que essa busca é conduzida à errância e à desorientação (CROWLEY, 2000).

Por fim, a própria mimese enquanto o deslocamento da identidade, representa um risco de transbordamento dos limites do *eu*, flertando com a loucura. Essa questão aparece mais nitidamente nos textos ditos “sagrados”, que não são textos explicitamente ficcionais e nos quais notamos um maior deslocamento da identidade da própria autora para a personagem Thérèse. O compromisso de Duras na “confissão” realizada nesses textos não é com a memória que possui um estatuto irrefutável e atua como uma instância reconstrutiva da história, de uma tradição, que dota de legitimidade uma prática, sequer com um testemunho redentor do eu, que repara o dano sofrido e recupera a unidade da identidade fragmentada pelo trauma, mas com a verdade de uma obscuridade ctônica.

Em ambos os textos, não apenas a personagem Thérèse identifica-se com a própria autora ao mesmo tempo em que ela assume um distanciamento de si, olhando para uma faceta de sua identidade a partir da terceira pessoa; como também ela encarna as potências ctônicas em seus impulsos primários de vingança e desejo. Podemos exemplificar com “Albert des capitales”, em que Thérèse é a própria Erínia que atormenta o colaboracionista em um ciclo retributivo de vingança. Segundo Gagnebin (2003, p. 98), o sujeito nazista é constituído no extremo recalque da dimensão mortífera e prazerosa, ligada a *Eros* e *Tânatos*, que as práticas mágicas e miméticas encarnam. Dimensão esta que é representada nesses dois textos, pelo erotismo e pela violência, assim como pela dissolução do *eu* com a criação da personagem

Thérèse, que de certa forma mimetiza e substitui a própria autora. Em ambos os textos, a vítima e o algoz se confundem, o que ocorre também em “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”.

A forma diarística adotada pelo texto “La douleur” também aponta para uma instabilidade do *eu*. Já que o diário baseia-se em uma escrita de um *eu* em migalhas, às vezes incoerente, carregada de questões, mais do que de respostas (SIMONET-TENANT, 2004 p. 121):

Et tout à coup la certitude, la certitude en rafale: il est mort. Mort. Mort. Le vingt et un avril, mort le vingt et un avril. Je m'étais levée et j'étais allée au milieu de la chambre. C'était arrivé en une seconde. Plus de battement aux tempes. Ce n'est plus ça. Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me dépie, je change. [...] Je n'attends plus tellement j'ai peur. C'est fini, c'est fini? Où es-tu? Comment savoir? Je ne sais pas où il se trouve. Je ne sais plus non plus où je suis. Je ne sais pas où nous nous trouvons. Quel est le nom de cet endroit-ci? Qu'est-ce que c'est cet endroit? Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire? De quoi s'agit-il? Qui c'est ça, Robert L.? Plus de douleur. [...] Je n'existe plus. Alors du moment où je n'existe plus, pourquoi attendre Robert L.? [...] Plus rien de commun entre cet homme et elle. [...] Qu'est-ce qu'elle attend en vérité? [...] Que se passe-t-il dans cette chambre? Qui est-elle? (DURAS, 1985, pp. 49-50)

Assim, o esforço de deciframento de uma enorme confusão de sensações e sentimentos que caracteriza para ela a experiência da guerra é uma tarefa dolorosa e perigosa, que flerta o tempo todo com a perda de si. Esse esforço parte do resgate de uma antiga abordagem do mundo, da experiência vivida e do desconhecido, que compreende sua dimensão incompreensível, decifrando-a para a linguagem sem tentar dominá-la e submetê-la completamente, e que arrebatava o pensamento ao domínio do intelecto raciocinante. É assim que Aurélia olha o mar: “*Oui, elle passe sur la plage les jours d'orage, elle écoute le vent, l'égarement fantastique de la mer, tout entière tournée vers le gouffre vide de la terre*” (DURAS, 2014j, p. 721). Símbolo máximo do desconhecido e do insondável, lócus dos tormentos de Ulisses na busca pela indivisibilidade do *eu*, símbolo este que aparece no primeiro texto da obra⁵². Seria um modo de contemplar o mundo em sua desordem, aceitando aquilo que não pode ser compreendido: “Regarder le mer, c'est regarder le tout” (DURAS; PORTE, 2014, p. 233). No caso de Aurélia Paris, ela olha a floresta, outro elemento frequente nas obras de Duras para representar a natureza desconhecida “dont les hommes ont peur et qu'ils massacrent” (DURAS; PORTE, 2014, p. 184).

⁵² O *récit* “La douleur” termina na praia, com uma cena de contemplação do mar por Robert L.

A escritura de Duras se realiza em um estado que tangencia a loucura e a perda do *eu* no qual mergulha a escritora: “être submergé et arriver jusqu’au non-sens” (DURAS, 2014h, p. 320). Nesse mergulho, a escritora bascula entre um pensamento dissolutivo e a tarefa quase braçal de deciframento daquilo que já estava dentro dela como memória: “Il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n’écrit pas, qui est toujours dans l’altitude de la pensée, toujours dans la menace de s’évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l’écriture, qui refuse les corvées” (DURAS, 2014h, p. 321).

Assim como Ulisses, ela navega ao encontro de uma pátria, de um porto seguro e final⁵³. Mas sua (re)escritura constante simbolizam a errância e o nomadismo de uma busca de sentido que não deve encontrar um fim. Quando tratamos da compreensão da *Shoah*, muitas vezes o sentido reside justamente no reconhecimento da falta de um único sentido, ou, pelo menos, no reconhecimento de que a busca por um sentido é mais importante que o destino⁵⁴: “Aspirant au destin, nous voulons obstinément du sens. Duras [...] s’entête à croire au non-sens” (BOURDIL, 1987, p. 214). Aqui, voltamos à questão da proximidade do sagrado com o jogo, e recordamos que Derrida (1968-69b, fl. 7) aponta que o projeto de Platão e de sua metafísica da presença seria justamente “nous garder contre la folie et contre le jeu [...]. C’est précisément la tâche confiée aux gardiens de la cité, dépositaires de la vérité et de l’autorité politique”. O jogo que busca um sentido para além dos critérios racionais do verdadeiro e do falso tem um grande risco, que é o risco do jogo sem fim, sem pouso ou porto.

Duras traça sua escritura na oscilação entre as potências dissolutivas – a parte de si que está sempre “dans la menace de s’évanouir” – e o esforço de tornar a massa do vivido legível para os outros, de transpô-la para uma linguagem que se dará a ler. Duras descreve o estar em face do incompreensível sem querer tudo expressar e tudo compreender, colocando a palavra antes do próprio sentido, como uma experiência que “s’opère”, sob o risco de se experimentar a angústia da loucura: “si on se laisse faire comme ça, il vaut mieux se débarrasser de la peur de la folie” (DURAS; GAUTHIER, 2014, p. 13).

Evocando as potências dissolutivas, nos lembramos do texto inaugural de Maurice Blanchot para o *Le livre à venir*, em que ele remete ao episódio das sereias para nos mostrar

⁵³ Curiosamente Duras declara que somente após a obra *La Douleur* que ela passou a pertencer à França, não antes: “C’est sans doute là que j’ai appartenu à ce pays-ci, avec la Guerre de toute l’Europe, pas avant, sauf par la lecture.” (DURAS, 2014j, p. 788).

⁵⁴ Por esse motivo ressaltamos que embora apontemos uma busca por um sentido na obra, qualquer sentido que possamos conferir a ela em nosso trabalho não será final, unívoco.

que a busca de um sentido do *récit* é impossível na mesma medida que a busca por sua origem:

Les Sirènes: il semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant. Toutefois, par leurs chants imparfaits qui n'étaient qu'un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cette espace où chanter commencerait vraiment. [...] Mais le lieu une fois atteint, qu'arrivait-il? Qu'était ce lieu? Celui où il n'y avait plus qu'à disparaître, parce que la musique dans cette région de source et d'origine, avait elle-même disparu plus complètement qu'en aucun autre endroit du monde [...] (BLANCHOT, 1959a, p. 9).

Blanchot (1959a) afirma que muitas vezes a ilusão de se ter chegado ao destino pode se dar por um impulso prematuro de dizer: “c’est ici; ici, je jeterai l’ancre.” Mas no caso de Duras, ela é ao mesmo tempo o navegador, que procura pelo sentido por meio de sua escritura – “*Quand Ulysse devient Homère*” –, mas também a sereia, e como tal é frequentemente acusada de mentirosa, enganosa, por não nos conduzir a um lugar seguro, exato, unívoco. Quem desmascara as sereias é Ulisses, que decide ouvir seu canto sem correr riscos, sem aceitar as consequências, como se gozasse de um espetáculo, desacreditando seu canto, como se sua verdade não importasse. Evidentemente, é possível realizar uma leitura da obra *La Douleur*, e da obra de Duras como um todo, como pura invenção, incapaz de produzir efeitos na realidade, inofensiva. No entanto, nos propomos a ouvir seu canto e segui-lo sem um destino certo, vendo em toda nossa jornada o (não)sentido que ela quer nos mostrar por meio de sua escritura que, como sabemos, não se fixa, reescrevendo-se constantemente, e que, portanto, assim como o ponto de ancoragem provisório do navegador, não podemos crer que seja seu *récit* definitivo e último.

A escritora enquanto navegadora, encara o medo da loucura, de se perder, e consegue chegar a um fim, também provisório, de sua aventura: com os dois textos “inventados” da obra que, por seu caráter expressamente ficcional e, ainda assim, verdadeiro, apresentam o maior “perigo”. O canto das sereias nos convida a percorrer a distância entre o real e o imaginário e o equilíbrio encontra-se a meio caminho, entre Ulisses que apenas escuta o canto das sereias como um espetáculo, mas permanece atrelado ao real, triunfante, e Ahab, que persegue e vê a baleia – “tandis qu’Ahab s’est perdu dans l’image” (BLANCHOT, 1959a, p. 16) –, que como a Medusa, não deixa escapar impune aquele que a encara de frente.

Supomos que esses dois textos apontam para uma fuga do ciclo retributivo e repetitivo da história, do ódio e da violência juntamente com uma *recriação do mundo*,

tornando o ato de escritura em *La Douleur* essencialmente revolucionário e transformador. A obra adquire, então, uma independência que estende seu efeito sobre o real representado. No momento em que se percebe, com Blanchot, que o *récit* não se reduz a uma relação com o evento, mas constitui em si um evento, este adquire o teor performativo que atribuímos ao testemunho, capaz de produzir efeitos, capaz de produzir verdade e sentido.

2.2.4 Nascimento e sentido

Arendt relaciona a possibilidade de criação de um sentido ao nascimento, citando Agostinho, que diz que não só o homem tem a capacidade de iniciar, como é, ele próprio, o início (ARENDR, 2008, p. 344). A temática do nascimento está presente em diversas obras de Duras, mas aqui ela aparece relacionada diretamente a uma experiência pessoal. A Segunda Guerra Mundial é a origem de dois dramas pessoais para a escritora: a prisão e deportação de Robert Antelme para os campos de concentração, e a perda de um filho no nascimento. Ambos os sofrimentos foram sentidos por ela de maneira muito pessoal, embora sejam de alguma forma comuns a muitas mulheres.

A autora optou por apenas mencionar brevemente o incidente da perda de seu filho em *La Douleur* – “Moi, l’enfant que nous avons eu avec Robert L., il est mort à la naissance – de la guerre aussi – les docteurs se déplaçaient rarement la nuit pendant la guerre, ils n’avaient pas assez d’essence. Je suis donc seule” (DURAS, 1985, p. 33). O texto que trata desse episódio, “L’horreur d’un pareil amour”, foi publicado a parte, também na revista *Sorcières*.⁵⁵ Este é um texto que é considerado periféricamente em nossas análises por tratar de uma vivência que também se relaciona à experiência da Guerra.

Simonet-Tenant (2004, p. 95-96) menciona o caso de diários que são escritos à sombra da morte, quer seja da morte de um ente querido – do filho de Duras, de seu irmão, da irmã de Robert Antelme –; quer seja da morte que aguarda em uma emboscada – encarnada aqui por Pierre Rabier e também pela própria autora quando assume a tarefa de entregá-lo aos colegas da resistência –, assim como na possibilidade da morte de Robert L., em cujo cuidado

⁵⁵ Embora os primeiros manuscritos deste texto e do episódio do retorno de Robert L. em “La douleur” estejam em um mesmo caderno, escrito pouco tempo depois dos acontecimentos.

se trava uma luta contra a morte; na possibilidade da execução de Ter; no personagem do estrangeiro, que se encontra em uma “zona de morte”. Lynn A. Higgins (1996 *apud* DE CHALONGE, 2010, p. 203) aponta que a matriz narrativa subjacente às representações durasianas da dor da guerra é a *mater dolorosa*, referindo-se principalmente à relação entre a narradora e Robert L. Todavia, talvez a principal morte que paira sobre “La douleur” seja a morte de seu filho no nascimento, uma vez que Duras escreve esse texto com a consciência de que Robert L., de fato, “n’est pas mort au camp de concentration”.

A temática do nascimento está presente no texto “La Douleur” de uma forma bastante significativa. Primeiramente, a menção do nascimento e morte de seu filho com Robert Antelme (Robert L.) remete a um outro texto que não se encontra na obra, mas cuja própria supressão denota sua importância. A segunda referência a essa temática é a imagem evocada pela narradora de uma mulher grávida, prestes a conceber, cujo marido havia sido fuzilado: “Elle avait un ventre énorme qui lui sortait du corps. [...] Oui, Elle allait accoucher dans les quinze jours, l’enfant ne connaîtrait pas son père. Dans la queue elle lisait et relisait sa dernière lettre à ses voisines. ‘Dis a notre enfant que j’ai été courageux’ ” (DURAS, 1985, p. 41). E, ao final do texto, encontramos a expressão do desejo da narradora de ter um filho com D.: “Un autre jour je lui a dit qu’il fallait divorcer, que je voulais un enfant de D., que c’était à cause du nom que cet enfant porterait.” (DURAS, 1985, p. 80).

Assim como outros elementos na obra, a menção do nascimento extrapola o mero relato dos fatos vivenciados pela autora e assume um outro significado. Segundo Arendt, as noções de começo e origem perderam a posição central que detinham para o pensamento político quando as ciências históricas começaram a abastecer o campo da política com seus métodos e categorias, como por exemplo a causalidade, segundo os quais a irrupção de algo inédito seria impossível tendo em vista que o método causal atribui a tudo um destino supostamente previsível (ARENDT, 2008, pp. 341-44). Para explicar a importância dos começos para a compreensão, Arendt cita ainda Agostinho, que teria escrito em um período em que o mundo sofria transformações de proporções similares à Segunda Guerra Mundial, a queda do Império Romano: “Logo deve ter havido um início, foi criado o homem, antes do qual nada existia” (Livro XII, cap. 20, *Cidade de Deus*). Dessa forma, o poder de produzir novos começos seria característico dos seres humanos, sendo que o nascimento de cada indivíduo coincide com o momento de criação da liberdade e da história, mesmo porque estas só existem sob a perspectiva humana.

Assim, a morte no nascimento do filho da narradora vem significar um momento em que a autora sentia que os começos e a produção de um sentido não eram possíveis, assim como a liberdade e a ação política. A trágica morte de seu filho tem o peso da catástrofe da guerra e do terror do totalitarismo, sendo que a autora reputa sua morte à própria guerra e não a causas naturais: “il est mort à la naissance – de la guerre aussi”. Essa morte simboliza o colapso do mundo como a autora o conhecia.

No texto “L’horreur d’un pareil amour” essa morte encontra-se relacionada – embora separada por um espaço em branco – a um novo começo – “Celui qui est là maintenant et qui dort, celui-ci, tout à l’heure, a ri. [...] ‘S’il meurt, j’aurai eu ce rire’.” (DURAS, 2014f, p. 1084) –, a uma possibilidade de sentido: “Elle désire un enfant en elle, autrement, pour se débarrasser de la douleur désespérante. [...] L’enfant absolu est le contraire de Dachau l’absolu” (BOURDIL, 1987, p. 240). No entanto, novamente trata-se de um sentido que não é fixo, acabado, uma vez que, para Duras, o nascimento é uma experiência extremamente próxima à derrelicção. Ela reconhece o estado de “abandono” em que as crianças são lançadas ao mundo. O abandono é frequentemente retomado na obra de Duras, como no caso da *mendicante*, ou de Aurélia Paris em *La Douleur*, e de maneira mais indireta ele aparece relacionado ao parto. O *ser-aí* heideggeriano, que é lançado ao mundo no nascimento, tem como característica a preocupação constante com sua existência, com o sentido de sua vida.

Em “La Douleur” a possibilidade de reconstrução de um mundo compartilhado e do sentido é vinculada ao nascimento, estando este em forte relação com a sobrevivência (de Robert L.) e com o imprevisível (o mar que encerra a narrativa): “Attendre suscite la renaissance, la fécondité nouvelle après la guerre plutôt qu’un nouveau pouvoir politique” (BOURDIL, 1987, p. 228). Um dos nascimentos que derivam desse período, embora tenha ocorrido apenas mais tarde na obra de Duras, é o nascimento de Aurélia: “*Aurélia. Enfant. Mon enfant*” (DURAS, 2014, p. 721). É com Aurélia que Duras reencontra a escritura, que vem reclamar sua prevalência em seu cinema: “Faut-il penser que le films réalisés d’abondance jusque-là ont laissé l’écrivain sans émotion suffisante? [...] Ou alors l’ont-ils brouillée temporairement avec l’écrit?” (BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 176).

Abrimos um parêntese para notar que, para além da judaicidade de Aurélia, devemos considerar um traço particular assumido por sua identidade em *La Douleur*, que pode nos ajudar a compreender a forma como esta – e a própria Duras – olha para os eventos que assiste e percebe a partir de sua torre: sua infância. Segundo Greimas (1983, p. 103), as crianças até determinada idade, quando assistem televisão, não conseguem distinguir os

personagens que existem “realmente” e os seres imaginários, as ações e as histórias reais, da pura fantasia. Desse modo, a noção do que seria a realidade do mundo em conformidade com um dado senso comum dependeria de uma elaboração que exige um longo aprendizado, aprendizado este que as crianças ainda não completaram. Duras pretende mostrar, e escreve a partir dessa consciência, que houve uma ruptura tal com as categorias do pensamento e do conhecimento de outrora, que a humanidade precisa reaprender a perceber e a compreender o mundo.

É por essa razão que o texto narrado pela própria Aurélia questiona uma certa abordagem universal da realidade, fundada sobre uma determinada racionalidade adulta. Além disso, lembramos o elemento do jogo está fortemente presente no texto “Aurélia Paris”, seja por meio da forma de um conto da uma pequena menina presa à torre cercada por uma floresta, seja por meio da repetição do “chant étranger dans une langue qu’elle ne comprend pas” (DURAS, 1985, p. 209), que se assemelha ao *jocus* ou jogo de palavras, seja por meio da brincadeira do gato com a borboleta⁵⁶. O jogo, segundo Agamben (2007, p. 67), não é acidental, mas trata-se de uma vocação profana, de uma “nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade”. Desse modo, este último texto abre a porta para um novo uso da literatura e das palavras.

Outro nascimento que ilumina certamente a possibilidade de compreensão das vivências de Duras na guerra é o de seu filho Jean. É possível dizer que Jean já havia nascido na época em que Duras elaborou as primeiras versões dos textos que viriam a compor *La Douleur*, tendo em vista que alguns dos cadernos que contém os manuscritos estão recobertos de desenhos de criança. Os desenhos se fazem muito presentes e ao vê-los imaginamos que o nascimento de seu filho tenha tornado possível que Duras encarasse o passado e procurasse compreendê-lo, à luz mesmo deste nascimento.

⁵⁶ É interessante notar que Agamben identifica também na natureza os jogos e profanações, utilizando justamente o exemplo do gato que brinca com o novelo ou com a preza sem a finalidade da alimentação: “[...] usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória” (AGAMBEN, 2007, p. 74). Lembramos que o texto que esteve na origem de “Aurélia Paris”, identificado como a primeira versão do texto, é intitulado “Une nuit de massacre” e retrata, em um contexto completamente diferente, um gato a brincar longamente com uma mosca, já tendo matado uma borboleta: “Les chats n’aiment pas manger les papillons mais ils prennent plaisir à les tuer. Celui-ci était jeune et encore dans toute la violence du jeu.” (DURAS, 2014b’, p. 136).

3. A ÉTICA E A JUSTIÇA EM *LA DOULEUR*

3.1 O mal e a ética na representação do horror

A literatura de testemunho, como vimos, levanta a questão de uma ética da representação do passado traumático, o que implica pensar nas aporias em torno das quais se movimentam a tarefa da memória e da escritura quando não é possível lembrar ou traduzir totalmente o passado. O compromisso com o real na literatura de testemunho pós-Auschwitz exige, assim, a reavaliação do papel da literatura.

A relação do autor com o passado ao qual ele tenta dar forma tem o caráter de um compromisso ético, e não é diferente em *La Douleur*. Mas, primeiramente, devemos esclarecer que, desde os primórdios da metafísica clássica, a questão da escritura esteve ligada à da moral e da ética:

[...] a questão da escritura abre-se como uma questão moral. O que está em jogo é a *moralidade*, tanto no sentido da oposição do bem e do mal, do bom e do mal, quanto no sentido dos costumes, da imoralidade pública e das conveniências sociais. Trata-se de saber o que se faz e o que não se faz. Essa inquietude moral não se distingue de modo algum da questão da verdade, da memória e da dialética (DERRIDA, 2005, p. 17).

Dessa forma, a ética da representação do horror na obra estudada está intimamente vinculada com o caráter de verdade que busca apresentar em seu testemunho, e também com a crítica a determinada forma de conhecimento e apreensão do mundo que teve implicações drásticas na moral e na ética. Após a *Shoah*, é retomada a questão proposta por Sócrates acerca da conveniência e inconveniência da escritura – “enquanto saber se, justamente, é decente ou indecente escrever, em quais condições é bom que isso se faça e em quais isso seria inconveniente” (DERRIDA, 2005, p. 18) –, questionando-se a possibilidade da literatura pós-Auschwitz.

Os extermínios perpetrados pelo totalitarismo nazista teriam tocado o homem e Deus em seu âmago, motivo pelo qual todas as interrogações contemporâneas têm como fundo a *Shoah* (BORNAND, 2004, p. 14). Conforme Seligmann-Silva (2003b, p. 73), ao tratar de Friedländer, “quem fala em ética fala em limite, fala em fronteiras a serem respeitadas – não

por uma deficiência técnica da parte do historiador, mas sim devido a uma reflexão sobre o significado da ‘representação total do passado nazista’”. Esse compromisso com a ética é ainda mais relevante se considerarmos a dimensão performativa da escritura, notadamente na literatura com teor testemunhal, em que “dans la *parole*, justement, un monde apparaît, conséquence de ce qu’on dit” (BOURDIL, 1987, p. 20).

Uma das questões pertinentes a essa temática, abordada no primeiro capítulo deste trabalho, é a relação da mentira com a ficção, que seria regida por um contrato de veridicção, ou, no caso da literatura de caráter testemunhal, pelo *contrat de vérité*. Como descrito anteriormente, a escritura durasiana contém diversas camadas de significado que extrapolam a primeira dimensão de referencialidade a fatos passados, sendo muitas vezes utilizada como dissimulação. O critério do falso e do verdadeiro enquanto fidelidade a uma origem não pode ser adotado de forma incontestável no julgamento dessa escritura que “diz a verdade” por meio da ilusão e do simulacro:

La littérature “diabolique” n’est plus une littérature de l’illusion ou du mensonge: elle mime le double comme illusion en donnant naissance à des “effets” de sens et de thèmes, dans le simulacre et la dérision; elle introduit à l’intérieur du texte une structure de duplicité qui ne se laisse plus réapproprier dans une problématique de la vérité ou du mensonge ni maîtrises par elle (KOFMAN, 1973, p. 178, *apud* BAJOMÉE, 1989, p. 164).

Desse modo, mesmo quando Duras confere a seus escritos a aparência de relatos factuais, fiéis aos acontecimentos, é preciso buscar o significado para além disso, em uma segunda camada, o que não significa necessariamente que a escritora esteja mentindo, apenas que o verdadeiro e o falso não são critérios adequados para se julgar a “verdade”, ou melhor, o sentido em seus textos. Aos poucos, em sua obra, a autora abandona até mesmo a ilusão de realidade, recusando-se a aderir a uma verossimilhança codificada, o que fica claro nos dois últimos textos do livro:

Duras substituera à la stabilité du récit clair, chronologique et passant pour vrai, l’exaltation de la fausseté de son discours, comme si elle voulait ruiner ces semblants de vérité ou de réalité que nous prodiguons volontiers les romans [...]. Les textes [...] s’ouvrent dans le tremblement incertain du refus de fiction trompeuse (BAJOMÉE, 1989, p. 166).

Essa experimentação de formas, que coloca em xeque a representação da metafísica clássica, extrapola, segundo Bajomée, o debate estético e a busca técnica, narratológica. Tentando formular uma resposta ao irrepresentável, Duras aproxima-se cada vez mais dele, inserindo-se em um debate ético – o de como representar o irrepresentável e o que não se dá naturalmente à representação –, que necessariamente possui um cunho estético. É possível notar o exercício das formas que testam os limites, assim como as estratégias, ao longo do

livro, para abordar o que não seria adequado à representação, indo da forma mais obscena àquela que apenas toca o contorno das coisas, acolhendo em si a perda e a impossibilidade. Ambas, em *La Douleur*, estão relacionadas a uma “traição” fundamental que está na origem dos escritos, que seria, por um lado, a “trahison par rapport à soi-même” caracterizada por uma terrível amnésia, a perda de memória que tornaria impossível, para si mesma e para seu leitor, a promessa de veracidade como adequação aos fatos vivenciados pela autora (BOURDIL, 1987, p. 205), e, por outro lado, pela impossibilidade radical de escrever no lugar de outrem.

Nesse sentido, os preâmbulos dos textos passam a ter grande importância na celebração do *contrat de vérité* por expressarem um desejo de autenticidade e tornarem visível o processo de escritura. O preâmbulo de “La douleur”, por exemplo, abriga uma confissão: “Ce Journal avoue qu’il est texte” (BOURDIL, 1987, p. 206). No entanto, uma obra que arruína a credibilidade da representação gera enorme insegurança na relação entre a verdade e a mentira. Isso, contudo, coloca em questão também os discursos ideológicos baseados na adequação a um preceito alegadamente verdadeiro, assim como na distorção de dados factuais. Trata-se, portanto, de um *écriture du soupçon*, que se nega a assumir a aparência inequívoca de verdade enquanto adequação.

3.1.1 O obsceno em *La Douleur*

A literalidade das representações do Holocausto é motivo de preocupação para Maria Rita Kehl e Márcio Seligmann-Silva (2000). Segundo este, uma das características da recordação da cena traumática seria, na maioria dos casos, sua literalidade. A *Shoah* resistiria ao modo de representação metafórico porque sua recordação seria extremamente acríbica (2000, pp. 85-88). A partir dessa constatação, Kehl coloca a seguinte questão: se o mal é representável, como falar dele sem produzir um efeito de gozo? Isso porque a pretensão de dizer tudo, de alcançar a coisa em si, poderia ser vista como uma tentativa de promover o gozo no abjeto. À luz dessa preocupação, iremos analisar a representação do horror em *La Douleur*, considerando que a própria Duras questiona-se a respeito da possibilidade de contar a “concomitance de sa propre vie et de cette horreur” (LAMY; ROY, 1981, p. 27).

A princípio, nos questionamos sobre a adequação do emprego da palavra “literalidade” em nossa análise. Na sua definição específica como “característica do que está inteiro, completo” (HOUAISS, 2003), seu sentido se aproxima ao da existência de uma linguagem que se confundiria ela própria com a realidade do evento, que seria representado em sua totalidade, o que, se considerarmos a realidade em sua acepção negativa – como aquilo que escapa à representação –, não pode, em última análise, se realizar.

Optamos, então, por adotar o conceito de “obscenidade” para tratar da ética da representação nos textos de Duras, não só porque discutiremos uma forma de representação – que por definição não pode ser total, nem tem essa pretensão –, mas também por acreditarmos que, se de algum modo o pensamento incidu na reescritura dos textos quarenta anos após as primeiras versões, houve um julgamento ético e estético na forma de representar o vivido, convertendo-o em experiência. Esse julgamento determinou o que poderia aparecer em cena e o que permaneceria oculto, visto que nem sempre o que fica de fora num texto é o indizível, o irrepresentável, mas frequentemente é aquilo que está para além do ponto onde o escritor escolheu recuar (KEHL, 2000, p. 145), justamente por considerar o obsceno¹. O fato é que o debate ético sempre considera uma linha – em constante redefinição – que determina o que deve permanecer fora de cena, enquanto essa linha, na literalidade, aparentemente não é colocada em questão. Muitas vezes, a fronteira é ultrapassada precisamente porque a natureza daquilo que se pretende representar é a de não pertencer ao mundo das aparências, quando ocorreria então o obsceno.

Embora as diversas reescrituras do texto “La douleur” tenham buscado suavizar seu aspecto obsceno, acreditamos que ele ainda está presente. Refletindo a respeito de um dos sentidos originais da palavra *obsceno*, relacionado ao teatro – o daquilo que deve ficar “fora de cena” –, percebemos que se aproxima da noção formulada por Arendt de “aparência inautêntica”, que caracteriza aquilo que não estaria destinado ao mundo das aparências e que, caso seja forçado a se mostrar, seria de certo modo ou incompreensível ou repulsivo. Assim,

¹ A origem da palavra *obsceno* é incerta, porém a maioria dos dicionários de etimologia referem-se a uma possível origem latina *obscaenus*, que significa “de ou com sujeira”. Contudo, a origem grega – *ob skene* –, assim como outra possível origem latina – *obscaena* –, estão ligadas ao teatro, significando “fora de cena”, algo inadequado para estar em cena, ou cenas que não pertencem à luz do dia (McKAY, 2010, pp. 79-80).

há no texto de Duras dois elementos que só apareceriam de modo inautêntico, e cujo aparecimento incorre, portanto, na obscenidade: o interior do corpo e as emoções².

Remetendo novamente ao título da obra, que fornece uma chave de interpretação importante, encontramos referências à dor em diversos escritos de Duras, dentre o quais *Appendices à Hiroshima*: “Donner un signe extérieur de sa douleur serait dégrader cette douleur. [...] La douleur a son obscénité” (DURAS, 1972, p. 133). Fica claro que a dor não pertence ao mundo exterior, ao mundo das aparências, à cena: “L’évocation de la douleur abolit la frontière entre dedans et dehors, entre corps et le monde, entre le sujet et l’autre” (LOIGNON, 2003, p. 268). Isso é interessante porque se a dor, ao vir à tona, necessariamente perturba as fronteiras, também perturbaria o próprio critério do obsceno, que depende justamente do estabelecimento de uma linha que não deve ser ultrapassada, um critério não apenas estético, mas também ético.

A dor é uma espécie de crueldade que não é “sangrenta ou sanguinária, visível e exterior” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 170). No entanto, apenas quando torna-se exterior é que essa dor passa a fazer parte do mundo, que seu segredo é revelado como um sentido em um testemunho:

Et c’est cet être hors de soi, ce cri là où il déborde la parole de sagesse qu’un sujet ou qu’un moi entend contrôler, c’est cet être-hors-de-soi qui témoigne [...]. C’est cette sortie hors de soi du moi, du dedans du secret qui fait du témoignage un devenir-chose, et une chose témoin [...]. Pour garder le secret, il faut le confier et pour le confier, il faut l’exposer, le laisser être dans le monde, le laisser paraître. Il faut le risquer. Un témoignage est absolument risqué ou il n’est pas (DERRIDA, 1992b, fl. 6).

Devemos destacar, contudo, que a maneira como Duras faz emergir a dor pela escritura varia nos diversos textos que compõe *La Douleur*. Naqueles expressamente “inventados”, por exemplo, Duras se esquia, circunda, desvia, como se das coisas só devesse subsistir a vaga sombra, o que acompanha a mudança estilística em seu trabalho literário e cinematográfico ao longo do tempo, até porque os últimos textos seriam mais recentes: “les descriptions très minutieuses des premiers romans font place à quelques évocations très brèves [...] destinées à créer un climat, évocations qui rejoindront une forme de maigreur, de vague, d’abstraction” (BAJOMÉE, 1989, pp. 138-139).

² As emoções seriam o reflexo do terror totalitário e do horror no interior da autora, em sua alma. Para Arlette Farge (1998 *apud* BORNAND, 2004, p. 43): “Une autre mémoire pour ne pas oublier doit être constituée de sensualité et d’émotions, car pour représenter et énoncer des vérités, il est nécessaire de représenter des émotions”. No entanto, como veremos, essa representação impõe inúmeros desafios.

A impressão é de que nos primeiros textos Duras aborda o horror de maneira direta, à flor da pele, enquanto que nos dois últimos, aqueles que ela aponta como inventados, a guerra e o horror da *Shoah* aparecem somente como pano de fundo, assim como a bomba em *Hiroshima mon amour*. No filme, a tragédia de Hiroshima não se apresenta como nada além do pano de fundo, pelos rastros e pelas ausências, e é aquele pano de fundo que liga as personagens, onde a história se desenvolve. Nesse sentido, o filme seria produto do fracasso de Duras em falar da bomba. O trauma da perda de seu amante, experimentado pela personagem francesa, transborda no fim do filme, fora de qualquer figuração direta e articulada, mas é de certa forma *racontable*. Hiroshima, por seu turno, permanece no terreno do horror indizível. De acordo com Duras, seria um sacrilégio falar de Hiroshima, em qualquer tempo, em qualquer lugar³.

Nos textos que derivam dos *cahiers des armoires bleues*, que compreendem originalmente “La douleur”, “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” – assim como outros esboços que a escritora optou por não incluir no livro, mas que em grande medida compartilham dessas características –, a experiência traumática é revivenciada pela escritura, presentificada e colocada diante de nossos olhos, especialmente em “La douleur”. As emoções, no *journal*, aparecem de forma menos elaborada e conservam certos traços da desordem característica dos esboços: “*Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée e du sentiment*” (DURAS, 1985, p. 12). A forma desordenada é característica das afecções da alma⁴:

[...] em que surgem nossas paixões, sentimentos e emoções, é um *torvelinho de acontecimentos mais ou menos caóticos* que não encenamos ativamente, mas que sofremos (*pathein*) e que, nos casos de grande intensidade, *pode nos dominar, como a dor ou o prazer*; sua invisibilidade assemelha-se à dos órgãos internos, cujo funcionamento ou não funcionamento também percebemos sem controlar (ARENDT, 1992, p. 57; grifos nossos).

Nos seguintes excertos de “La douleur”, observamos como a dor se apossa da narradora e de sua mente:

La douleur est telle, elle étouffe, elle n’a plus d’air. La douleur a besoin de place (DURAS, 1985, p. 16).

³ Tratamos especificamente dessa temática no artigo intitulado “A presença e a ausência em *Hiroshima mon amour*”, publicado no periódico *Letras em Revista* (v. 4, n. 1, 2013).

⁴ Arendt opera uma distinção, em *A vida do espírito*, entre duas dimensões distintas da vida psíquica – a alma e o espírito –, afirmando que a alma possui uma conexão direta com a dimensão corporal, enquanto que o espírito não estabelece essa mesma relação com o corpo. O espírito se revela não por manifestações corporais como o choro, o grito, o sorriso, mas, antes, pela fala e a escritura.

Dans la tête de M^{me} Bordes comme dans la mienne ce qui survient ce sont de bouleversements sans objet, des arrachements d'on ne sait quoi, des écrasements idem, des distances qui se créent comme vers des issues, et puis que se suppriment, se réduisent jusqu'à presque mourir, ce n'est que souffrances partout, saignements et cris, c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos, mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui (DURAS, 1985, p. 48).

Nesse texto, a alma se permite ver no estado mais puro, expresso da melhor maneira pelo próprio corpo, pelo olhar, pelo gesto, pelo som inarticulado, visto que a linguagem da alma em seu estado meramente expressivo, anterior à sua transformação e transfiguração pelo pensamento, não é metafórica (ARENDT, 1992, pp. 26-27), assim como aquela pela qual se expressa o trauma. Em “La douleur”, Duras coloca o corpo a serviço da expressão da alma – “On ne peut pas écrire sans la force du corps” (DURAS, 1993, p. 29) – em duas dimensões distintas: a formal e a do conteúdo da narrativa.

Para Derrida, a partir de suas reflexões acerca da Comissão de Verdade e Reconciliação da África do Sul, um aspecto importante do testemunho seria a presença física do corpo da vítima ou da testemunha. De acordo com o filósofo, “a cena do testemunho e da verdade, da revelação da verdade, encena o corpo da testemunha” (DERRIDA, 2005, p. 80). Partindo dessa observação, ao nos perguntamos como esse aspecto corporal pode ser observado na literatura de teor testemunhal, concluímos que o único corpo presente para o leitor, no texto escrito, é o corpo do próprio texto, que aqui também se desdobra em dois aspectos: o aspecto formal da narrativa, o corpo do texto⁵, e o aspecto material do manuscrito, o arquivo, o rastro (*trace*) da escritura.

Santo Agostinho, como mencionado no capítulo anterior, denuncia o equívoco hermenêutico que consistiria em privilegiar a letra em vez do espírito, considerando que a escrita seria equivalente ao corpo que aprisiona o espírito ou a alma, defendendo, portanto, uma leitura espiritual do texto em oposição à leitura carnal ou física. Fica claro que a leitura “carnal” seria aquela incapaz de alcançar além da primeira camada de significação literal, que não é a leitura que pretendemos realizar. Por outro lado, para Agostinho (2002), o corpo deve ser respeitado e a escritura deve ser preservada como o ponto de partida para a interpretação

⁵ É preciso observar que o aspecto formal talvez repouse no interstício entre a manifestação irrefletida, e automática, impensada, do corpo, e a elaboração linguística pelo pensamento, o que nos faz encarar determinados aspectos como produtores de um significado refletido e outros como uma expressão mais direta da alma.

espiritual. Considerando que em um texto de caráter testemunhal seu corpo seria de extrema importância, visto que pode transparecer mais diretamente as afecções da alma que ele carrega consigo, devemos ir ainda mais longe e não apenas tomá-lo como ponto de partida, mas como componente fundamental da interpretação. No entanto, devemos ressaltar as limitações inerentes a este ponto da análise: a alma possui a mesma dificuldade dos nossos órgãos internos para se tornar parte do mundo das aparências e, ao pretendermos analisar não a forma como estes foram transpostos para o mundo externo pelo pensamento e pela linguagem metafórica, mas o transbordamento da alma para o plano corporal, nem sempre seu significado ficará claro, tornando a interpretação extremamente difícil.

Desse modo, em “La douleur”, percebemos a expressão mais direta da alma no corpo do texto, de modo “sec et factuel [...], dépouillé de toute afféterie” (BOGAERT, 2014a, p. 1342). A própria Duras, *a posteriori*, fala das características dessa linguagem que traz a dor em seu aspecto mais bruto – “la pauvreté du langage que la décrit” (DURAS, 2014j, p. 788). O relato de Duras busca trazer um elemento do testemunho que não é total nem necessariamente discursivo, mas que deve manifestar algo do corpo que não tem relação com a palavra (DERRIDA, 2004, p. 528). Bourdil (1987, p. 225) trata desse aspecto bruto em “La douleur”:

Les mots et la tentation de la littérature, qui déroulaient leur propos sans problème apparent, laissent la place aux plaintes, aux cris, à “ça”, immaîtrisés, langage élémentaire, bestial ou instinctif de la douleur que se révèle à elle-même. La douleur se montre comme un “ça”. Les mots qui la disaient jusque-là étaient aussi vains et incertains qu’un cogito, comparé à ce qui devait être signifié.

Nesse mesmo sentido, Sophie Bogaert (2014a, p. 1334) cita Pierre Lepape: “Pur ‘cri’, *La Douleur* a la force ‘d’écrits nus, comme *recueillis à l’état naissant, au ras de leur effleurement*, dans cette vérité primitive et pourtant mystérieuse que n’ont pas encore travestie les habits et les séductions du langage” (grifos nossos). Nesse caso aparece, novamente, a expressão do grito que não é descrito pela escritora, mas expresso de outra forma, pela crueza de seu texto: “Écrire c’est ne pas parler. C’est se taire. C’est hurler sans bruit” (DURAS, 1993, p. 34). Por um lado, a secura da forma e a simplicidade da linguagem expressam a grande dificuldade em extrair do vivido um sentido elaborado, demonstrando igualmente os passos trôpegos da escritora na transformação do vivido em uma experiência coesa e uniforme. Por outro lado, talvez essa nudez e secura do texto sejam a estratégia encontrada de

forma mais consciente pela escritora para tratar do horror, do abjeto, sem nos permitir gozar com ele. Nesse caso, esta forma seria o fruto de um julgamento ético e estético.

A *secura* dos textos transmite também o efeito de anestesia e paralisia diante do horror mencionado por Perec – “Dans tous les cas, monotone ou spectaculaire, l’horreur anesthésiait” ([s. d.] *apud* BORNAND, 2004, p. 29). No lugar de adotar uma linguagem afetada, excessivamente emotiva, a *secura* do texto transmite o embotamento dos sentidos que afetam a própria escritora, especialmente diante de Robert L. A forma de “diário” e os longos parágrafos de algumas entradas sugerem a ideia de um testemunho que não consegue se realizar em uma única sessão, mas em desabafos de longos fôlegos que não podem se sustentar por muito tempo, se interrompendo até outro dia ou outro momento, diferindo o transbordamento da emoção. Para Bornand (2004, p. 30), o livro de Duras é um daqueles em que ecoa o manifesto de Perec sobre o testemunho engajado que demanda do autor-testemunha uma reflexão consciente sobre o ato da recepção pelo leitor, isto é, sobre o efeito provocado no leitor.

Em relação ao aspecto material da escritura, que pudemos identificar na dimensão material dos manuscritos aos quais tivemos acesso, alguns elementos não textuais são de especial interesse por justamente não se derivarem da transformação operada pelo espírito e pelo *logos*. Primeiramente, devemos dizer que os textos (“La douleur”, “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, “Albert des Capitales” e “Ter le milicien”) a cujos *avant-textes* tivemos acesso, seja pelos originais ou por fac-símiles, tiveram suas primeiras elaborações escritas à mão⁶. O aspecto manuscrito situaria a escritura, segundo Grésillon (1994), mais próxima do imediatismo do vivido. Outro aspecto interessante são as diferenças existentes entre os *Cahiers de la guerre* de Duras (“Cahier rose marbré”, “Cahier presses du XX^e siècle”, “Cahier de cent pages” e “Cahier beige”)⁷. Os dossiês relativos aos cadernos que contém os primeiros esboços do texto “La douleur”⁸, por sua vez, são bastante distintos.

Os “Cahier presses du XX^e siècle” e “Cahier de cent pages”, aqueles que a autora alega ter encontrado nos *armoires bleues*, são dedicados quase que exclusivamente à espera

⁶ Embora o dossiê genético de “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” ao qual tivemos acesso (DURAS, [s. d.]a) contivesse apenas a fotocópia de um *avant-texte* datilografado, as *Œuvres complètes* de Marguerite Duras (vol. IV) trazem, nos textos “*Autour de ‘La douleur’*”, uma transcrição de um manuscrito – “*Première esquisse de ‘Pierre Rabier’*” –, da primavera de 1958, que teria sido escrito à mão.

⁷ Destes, o único ao qual tivemos acesso no original foi o “Cahier beige”, tendo em vista que, embora não estivesse disponível para consulta, este nos foi disponibilizado acidentalmente. Dos outros, só tivemos acesso aos fac-símiles.

⁸ “Cahier Presses du XX^e siècle”, “Cahier de cent pages” e “Cahier beige”.

de Marguerite pelo marido. São cadernos pautados, em que a escrita é fluida, regular, ocupando quase todo o espaço disponível da página, com poucas rasuras. Constatamos, com o *avant-texte*, que as datações que contribuem para a caracterização da primeira parte do texto como um diário foram adicionadas, no caso do “Cahier presses du XX^e siècle”, provavelmente após a primeira redação, mas que já integravam o texto do “Cahier de cent pages”. Além disso, no que diz respeito à dimensão textual, a ordem do texto manuscrito é em grande medida respeitada pelo texto publicado, sendo desnecessário o trabalho de juntar retalhos.

O “Cahier beige”, por seu turno, possui características diversas. Do ponto de vista do suporte, não é um caderno pautado, o que libera a escritura para outros caminhos além da linha, e para acolher inscrições de outra natureza, como desenhos. Além disso, observamos nos originais que a maioria das páginas está descolada do caderno, algumas até mesmo perdidas. Desse modo, a redação é descontínua e não respeita a ordem das páginas como estão reunidas, diferente dos outros dois cadernos citados anteriormente. Além disso, do ponto de vista textual, o caderno reúne temas bastante variados, além de anotações de reuniões, de compromissos e sobre a vida cotidiana do lar na Rue Saint-Benoît – que são marcados pela própria autora com caneta de feltro vermelha: “déportation”, “guerre”, “Barrage”, “Dodin”, “Marin”, “Sorcières”, “enfant”, dentre outras. Esse é o caderno que contém o que acreditamos ser os primeiros esboços de “L’horreur d’un pareil amour” e o primeiro fragmento de “Pas morte en déportation”, ambos publicados na revista *Sorcières*. Vale destacar, ainda, que algumas folhas do caderno são parcial ou totalmente cobertas por desenhos de criança – provavelmente feitos pelo filho de Marguerite Duras, Jean Mascolo, que nasceu em 10 de junho de 1947.

Sob a perspectiva do que nos interessa no momento, isto é, as manifestações das afecções da alma no corpo dos manuscritos, concluímos que as emoções são muito mais contidas e formatadas na escritura dos textos que relatam a espera por Robert Antelme, visto sua linearidade que não foge às pautas dos cadernos e que mostram poucas rasuras – mesmo porque não há muito espaço para elas. Além disso, pensamos que a forma de diário tenha sido adotada no meio do projeto desenvolvido nos “Cahier presses du XX^e siècle” e “Cahier de cent pages”, em uma tentativa de conter ainda mais essa escritura em uma forma definida, com uma cadência temporal que de outro modo não existiria, considerando que são pouquíssimas as rupturas no decorrer do texto. É possível que, no momento da escrita, a

autora se esforçasse para controlar suas emoções, não se permitindo respiros em que estas pudessem transbordar.

Nos manuscritos referentes à primeira parte de “Pas mort en déportation” – que descreve as condições físicas de Robert Antelme ao retornar dos campos – e naqueles referentes à “L’horreur d’un pareil amour”, nossa impressão é absolutamente diferente. Por não ser pautado, o caderno (“Cahier beige”) acolhe o caos das emoções, em inscrições de natureza e temáticas muito variadas, além de fragmentárias. Deixa transparecer imensa oscilação nos humores e acolhe o excerto de “La douleur” que traria maior impacto e sofrimento, assim como o esboço do texto – que não viria a integrar a publicação de *La Douleur* – que conta uma das experiências mais sensíveis e traumáticas da vida da autora durante a guerra: a morte de seu filho no nascimento. Além disso, nenhuma das inscrições é tão longa quanto aquelas dos cadernos mencionados anteriormente, indicando o intenso sofrimento que não poderia ser sustentado por muito tempo. Finalmente, a autora permite que o caderno seja invadido pelos desenhos de seu filho, o que de certa forma ameniza a dor nele contida, assim como no próprio texto “L’horreur d’un pareil amour”, em que a dor da narradora é contraposta ao sorriso do filho. Para Grésillon (1994), as rupturas, características do “Cahier beige” consistiriam em “gritos de emoção”, marcas cambiantes e frágeis de uma individualidade.

Por fim, os primeiros esboços de “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” têm como suporte o “Cahier Rose Marbré”, um caderno semelhante ao “Cahier beige”, não pautado. Suas notações de tempo indicam que Duras começou a redigi-lo antes dos outros cadernos, ainda em 1943. Contém, entre outros textos, uma longa narrativa autobiográfica de suas experiências na infância e adolescência na Indochina, inclusive sua relação com o chinês que se tornaria *L’amant* (DURAS, 2006, p. 29). Em geral, os textos são pouco rasurados, mas percebe-se que o *ébauche* de “Albert des Capitales” tem uma escritura menos fluida e é um pouco mais rasurado. Esse caderno também é de “coautoria” do filho de Duras que preencheu algumas de suas folhas com desenhos, inclusive na página que antecede as primeiras palavras do esboço de “Ter le milicien”. Os desenhos demonstram que, embora Duras tenha começado a se dedicar à redação desse caderno ainda durante a guerra, alguns textos foram escritos quando algumas cicatrizes já haviam começado a se curar com o nascimento de Jean Mascolo. Há, inclusive, um pequeno texto sobre a espera de uma criança.

No livro publicado, o corpo assume o lugar da imagem no plano do conteúdo da narrativa, fruto da construção metafórica. Em “La douleur”, encontramos a imagem peculiar,

incontournable no debate da obscenidade e da manifestação da alma, que é a do corpo de Robert L. quando retorna⁹:

Personne, en voyant cette forme, ne pouvait tolérer sa présence. Après avoir tant espéré qu'il revienne, son retour produisait des effets pires que s'il n'était pas revenu. On avait pu construire des images de sa mort, la plaine, le fosse, mais on détourne les yeux quand on le voit dans sa réalité (BOURDIL, 1987, p. 236).

A descrição feita pela narradora é fruto da transposição do sofrimento para o mundo das aparências, que de pronto demonstra a impossibilidade de fazê-lo de maneira harmônica, sem incorrer na obscenidade. O deciframento de Duras, de acordo com nossa análise, seria na realidade a invenção de uma linguagem a partir do “empréstimo às palavras originalmente concebidas para corresponder ou a experiências dos sentidos ou a experiências da vida comum” (ARENDT, 1992, p. 79). Assim, em um primeiro nível de significação, esse é o retrato da corporeidade do sofrimento, que cala a razão na presença da dor e do impulso de indignação que lhe responde: o sofrer remete ao corpo em sua organicidade viva sob o signo da encarnação, que é testemunhada pela narradora.

No entanto, em contraste com essa degradação e o sofrimento animal, ganha destaque o que permanece de humano em Robert L.: trata-se de “lier [...] l'évidence de la douleur à celle de l'être humain” (BESSIÈRE, 2014, p. 10). Segundo Eliane Robert Moraes (2000, p. 150), “se compartilhamos as qualidades do que é humano [...] somos obrigados a aceitar [...] que, em meio aos escombros de uma guerra, os moribundos, os corpos mutilados, os feridos, os deformados, permanecem sendo seres humanos, apesar da animalidade de seu sofrimento”. Isso é condizente com a reivindicação à espécie feita pelo livro de Robert Antelme, *L'espèce humaine*, que também destaca a degradação de seu próprio corpo e de seus colegas deportados no período de internamento:

Dire que l'on se sentait alors contesté comme homme, comme membre de l'espèce, peut apparaître comme un sentiment rétrospectif, une explication après coup. C'est cela cependant qui fut le plus immédiatement et constamment sensible et vécu, et c'est cela d'ailleurs, exactement, qui fut voulu par les autres. La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine (ANTELME, 1957, p. 11).

⁹ Jean Bessière (2014) assinala a importância da imagem do corpo no código representacional da obra de Duras na década de 1980 como uma maneira de representar o amor e a dor, e destaca, em *La Douleur*, a construção da “image écrite du corps” de Robert L.

A deterioração do corpo dos internados não apenas fazia parte da estratégia de matar pouco a pouco de fome, com custo mínimo e aproveitamento dos trabalhadores¹⁰, mas se tratava também e principalmente de estabelecer uma distância entre os agentes alemães e *Kapos* bem nutridos, de bochechas rosadas, e os detentos que personificavam em sua aparência a “degradação da raça” da qual eram acusados: “A preparação de cadáveres vivos [...] ou a sua ‘desvairada fabricação’, com sua aparente inutilidade, visava a transformar a própria natureza humana” (PERRONE-MOISÉS C. , 2012, p. 141).

Assim, a decadência do corpo de Robert L. constitui também, em um segundo nível de significação, a imagem fruto da transposição metafórica da própria ideia de degradação da natureza humana que foi tentada nos campos de concentração. A afirmação de Montesquieu em *O espírito das Leis* ([s. d.] *apud* ARENDT, 2008, p. 339) – “O homem [...] é igualmente capaz de conhecer sua própria natureza, quando esta lhe é mostrada, e de perder até o sentimento, quando a roubam dele” –, encontra sua imagem no retrato da fome infinita de Robert L.:

On le laisse seul devant la nourriture. [...] Il n’a pas de préférence marquée pour les plats. De moins en moins de préférence. Il avale comme un gouffre. Quand les plats n’arrivent pasassez vite il sanglote et il dit qu’on ne le comprend pas. [...] Pendant quinze jours, vingt jours, je l’ai regardé manger sans pouvoir m’habituer non plus, dans une joie fixe. Il ne me voyait pas. Il m’avait oubliée (DURAS, 1985, pp. 77-78).

Nesse sentido, Robert se tornaria o corpo sacrificial dado em nome do progresso da história:

Por meio de uma espécie de lógica sacrificial tudo é funcionalizado para a construção de um futuro supostamente melhor que se instaurará mais ou menos indefectivelmente. [...] que consiste em produzir continuamente, pela força de seu avanço, algo que seja substituído, abandonado às margens, algo que não pode manter o ritmo, que sem poder estar à altura do tempo se desmorona, se converte em ruínas (ZAMORA, 2012, p. 106).

Loignon estabelece uma comparação entre o corpo de Robert L. e o corpo sacrificial de Cristo, cuja Paixão acompanhamos pelos olhos da narradora. Se essa comparação não é explicitada em *La Douleur*, ela o seria no texto *Écrire* (DURAS, 1993, p. 133), em que a autora declara que “lui, le Christ, a été assassiné comme un déporté politique”.

¹⁰ Robert Antelme conta que as peças produzidas pelos trabalhadores na usina ficavam estocadas e sequer eram de fato aproveitadas na guerra.

Martin Crowley (2010, p. 104) aponta que “refuser, à l’époque la reprise prétendument thérapeutique d’un traumatisme passé explicitement relié au temps de la libération, c’est refuser le récit résistancialiste sur lequel s’appuyait le pouvoir gaulliste renaissant”. Essa ideia articula-se com a expressão da narradora que rechaça ferrenhamente o discurso gaullista que apresenta a França como vitoriosa e resistente em detrimento do reconhecimento da solidariedade ao sofrimento das vítimas da ocupação nazista. A obscenidade do corpo, portanto, responde também à necessidade de colocar diante dos olhos de todos os detritos rejeitados da guerra, seus destroços não reconhecidos pelo discurso oficial. Duras descreve uma cena que espelha as inúmeras situações descritas em *L’Espèce humaine*, em que a distância que separa a aparência dos deportados e dos alemães e seus aliados é evidente; no entanto, dessa vez ela refere-se aos gaullistas que recebem os voluntários do Service de Travail Obligatoire e os deportados:

On se demande d’où sortent ces gens, ces vêtements parfaits après six ans d’occupation, ce chaussures de cuir, ces mains, ce ton altier, cinglant, toujours méprisant que ce soit dans la fureur, la condescendance, l’amabilité. [...]

Elles [les volontaires S.T.O.] sont très sales et elles ont le visage décomposé. Deux d’entre elles ont un ventre énorme. Une autre femme officier regarde, un peu à l’écart. [...] La colonelle a dû leur apprendre qu’elles étaient des ordures.

Tout à coup débouchent du couloir d’entrée deux scouts qui portent un homme. [...] L’homme est habillé en civil, il est rasé, il a l’air de beaucoup souffrir. Il est d’une étrange couleur. Il doit pleurer. On ne peut pas dire qu’il est maigre, c’est autre chose, il reste très peu de lui-même, si peu qu’on doute qu’il soit en vie. Pourtant non, il vit encore, son visage se convulse dans une grimace effrayante, il vit. [...] On ne peut pas savoir s’il est aussi vieux que ça, peut-être qu’il a vingt ans, on ne peut pas savoir l’âge. Le ministre s’approche [...], il lui tend la main, le vieillard la prend, il ne sait pas que c’est la main du ministre. Une femme en uniforme bleu le lui crie: “C’est le ministre! Il est venu vous recevoir!” (DURAS, 1985, pp. 23-31).

Assim escreve Bourdil (1987, p. 215) a propósito dessa cena: “On a rendu propres les déportés, pour les rendre *acceptables*, le temps au moins que le ministre leur parle. Peu importe, à lui et aux autres, ce qu’il dira, ses mots sont suffisantes parce qu’ils ne s’adressent pas à des hommes, mas à des suffrages”. Desse modo, o retorno à pátria não os devolve à humanidade; ao escapar dos campos, os deportados percebiam que a alienação do homem em relação ao semelhante e ao mundo não era atributo exclusivo dos nazistas.

O corpo de Robert L. pode ser entendido metaforicamente – se considerarmos, como Bessière (2014), que no âmago da obra de Duras esteja a questão representacional – como um

símbolo da própria (não) contraposição entre o interior e o exterior, a alma e o corpo, o sofrimento e sua expressão, que se confundem em determinada medida, uma vez que o corpo é onde aflora e ancora-se o sofrimento, não só corpóreo como psíquico: “Il a disparu, la faim est à sa place” (DURAS, 1985, p. 77). As aparências, segundo Arendt (1992, p. 30), “têm a dupla função de ocultar algum interior e revelar alguma ‘superfície’ [...]”. Em função da lacuna entre interno e externo, entre base da aparência e aparência [...] o que permanece sempre verdadeiro é que ‘por dentro somos todos semelhantes’”.

Nesse caso, a aparência de Robert borra a fronteira entre o interior e o exterior, fazendo com que aquilo que deveria ser oculto e protegido, como os órgãos internos, os dejetos humanos, apareça à luz do dia, ao público. Além disso, como todos somos iguais internamente, a interioridade desse corpo revela aquilo que há de comum aos homens, mostrando ao mesmo tempo que as funções orgânicas mais básicas nos aproximam dos animais. As afecções da alma em seu estado puro também não distinguem os homens, o que os distingue é precisamente a forma como essas emoções são transformadas em palavras e, assim, significadas. A dor em estado bruto rouba todas as características próprias também da narradora, a ponto de referir-se a si própria como outra, desconhecida: “Je n’existe plus. [...] Qu’est-ce qu’elle attend en vérité? Que se passe-t-il dans cette chambre? Qui est-elle? Qui elle est, D. le sait” (DURAS, 1985, p. 50) .

Por outro lado, o que faz com que Robert L. seja reconhecido pela narradora, a qual, assim como Penélope, não reconhece de pronto o marido – “Mas agora não me odeies por isto nem te indignes, por que não te saudei com afeto tão logo te vi” (HOMERO, 2014, XXIII, 213-214). –, é o seu sorriso – “C’est à ce sourire que tout à coup je le reconnais [...]”. Et puis le sourire s’évanouit. Et il redevient un inconnu” (DURAS, 1985, p. 69). O sorriso é interpretado por Arendt como uma expressão corpórea da alma¹¹, e por Duras como um traço que evoca algo além da presença corpórea, algo mais essencial, mais profundo (BAJOMÉE, 1989, pp. 144-145), o que nos faz intuir que o corpo também seja portador de uma linguagem e identidade próprias, assim como o corpo do texto, em que algumas marcas formais revelam o estilo e a identidade do escritor.

Em “La douleur”, a dor é responsável por desfigurar o corpo, humano e textual, tornando-o irreconhecível. O corpo da narradora, como mencionado no capítulo anterior,

¹¹ Na *Odisseia*, não são quaisquer traços físicos que convencem Penélope da identidade do marido, mas sim suas palavras perspicazes a respeito de sua cama, que são expressão do intelecto de Ulisses. Em determinada medida, a cena do reconhecimento de Robert L. é um reflexo distorcido dessa cena da epopeia.

torna-se, no decorrer do *récit*, um reflexo do corpo debilitado do marido. Essa ligação da narradora a Robert L. perdura durante sua recuperação: “Moi aussi, je recommence à manger, je recommence à dormir. Je reprends du poids. Nous allons vivre. Comme lui pendant dix-sept jours je n’ai pas dormi, du moins je crois n’avoir pas dormi” (DURAS, 1985, p. 78) .

À medida que ele se recupera fisicamente, os personagens distanciam-se, demonstrando que o que a narradora estava a mimetizar não era Robert L., mas a morte. Estabelece-se uma comunidade entre seus traços físicos, que aos poucos se metamorfoseiam em uma aparência cadavérica. O distanciamento restabelece seus traços individuais, mas acaba por criar um abismo que se revela intransponível, culminando na separação depois da recuperação de Robert L.¹². Fica claro que o amor entre eles persiste de alguma forma, pela cumplicidade de seus olhares, mas algo irremediavelmente se rompeu. Segundo Bornand (2004, p. 142):

L’abolition de la distance physique entre Marguerite et Robert a pour conséquence l’émergence d’une distance infranchissable entre l’expérience de vie des deux personnes, entre la femme et le mari [...]. La narratrice marque la distance dès le début du texte: elle ne dit jamais “Robert”, encore moins “mon mari”, mais “Robert L.” soit prénom et nom de Famille (d’ailleurs modifié).

O retorno de Robert L. é marcado pela necessidade de a narradora ficar diante do corpo cadavérico do marido. Como vimos, o detalhamento das descrições físicas estabelecem o abismo entre o corpo do deportado e daqueles que o circundam (BORNAND, 2004, p. 142). O que antes unia os dois no imaginário da narradora – a semelhança física – agora os separa: “Pendant dix-sept jours, l’aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle se séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces des coups des S.S.” (DURAS, 1985, p. 73).

Um recurso estilístico que marca a separação de Robert L. é a utilização do pronome “il” para referir-se a ele, isoladamente, em oposição ao pronome “on” para referir-se a ela e às demais pessoas. Como observa Bornand (2004, p. 142-143), o pronome “tu”, que estabeleceria uma relação dialógica com Robert L., não é jamais utilizado, enquanto que o pronome “il” estabelece a relação entre um sujeito que observa e um objeto que é observado,

¹² Na realidade, o distanciamento começa mesmo antes da chegada de Robert L., a partir das transformações na narradora impostas pela espera: “Je suis sur le point de comprendre qu’il n’y a plus rien de commun entre cette home et moi. Autant en attendre un autre. Je n’existe plus. Alors du moment que je n’existe plus, pourquoi attendre Robert L. Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d’attendre? Plus rien de commun entre cet homme et elle” (DURAS, 1985, p. 50).

sendo esse objeto não Robert L., em toda sua identidade, mas apenas sua dimensão física, seu corpo. Percebemos, ainda, que o discurso direto é utilizado somente uma vez para dar voz ao personagem.

Outro corpo apresentado em sua nudez, contrastando com o de Robert L., é o do colaboracionista torturado no texto “Albert des Capitales”. Seu corpo se contrapõe ao do deportado, assim como, em *L’Espèce humaine*, os corpos dos agentes, *Kapos* e *Meisters*, apareciam em contraste com o dos deportados políticos. O corpo nu do colaboracionista é “gras et rose dans la lueur de la lampe-tempête” (DURAS, 1985, p. 154). Como depreendemos de ambos os livros, a robustez e o rubor são sinal de que se usufrui de posição favorável em uma época de guerra, sinal de que se colabora com os vencedores. Apenas assim se goza de boa saúde. O corpo do colaboracionista, portanto, antes mesmo deste proferir uma palavra sequer, já denuncia sua posição. Do mesmo modo que o corpo de Robert L., por mais debilitado que esteja, por mais terrível que pareça, porta a dignidade daquele que não colaborou com os alemães.

Em determinado momento, Duras desumaniza completamente a figura do “donneur d’hommes”, que “n’était déjà pas un homme comme les autres”, equiparando-o a um porco, o que nos remete novamente à *Odisseia*, quando a feiticeira Circe transforma a tripulação de Ulisses em porcos. De Chalonge (2010, p. 214) questiona se por acaso essa desumanização não seria justamente para contrariar a tese de Robert Antelme, segundo a qual se pode “tuer un homme”, mas não se pode “le changer en autre chose” (ANTELME, 1957, p. 241). No entanto, a crítica percebe que, em *La Douleur* – e cremos que na obra de Duras em geral –, toda tese resiste à edificação, com o que concordamos, não apenas porque fica ambíguo se é o personagem ou o narrador que assume a posição em relação àquilo que se diz sobre a tortura, mas também porque percebemos que, diferente de Robert L., Duras não procura transmitir uma lição aprendida a partir de suas vivências, como um conhecimento precioso, mas procura expressar os sentimentos rancorosos de sua *alter ego* no momento do vivido, como se reconhecesse, emprestando as palavras de Derrida (2004b, p. 545), que “se laissait emporter, de façon coupable, par la colère et l’indignation, même si cette colère se donnait des airs de colère du juste”¹³.

¹³ Derrida escreve, aqui, a respeito do texto de Jankélévitch sobre a impossibilidade de se perdoar os crimes dos campos da morte.

A razão para o discurso violento extrapolar os enunciados da protagonista é que ambas, narradora e personagem, são representações da mesma pessoa. Ademais, a intensidade da cena da tortura é produzida pelo fato de personagem e narradora estarem inseridas no tempo presente da narrativa, sem que se tome a devida distância dos acontecimentos. Possivelmente, Duras escolhe nos colocar no presente da cena para que o impacto da violência de tortura não seja amenizado ao leitor, o que seria, em determinada medida, irresponsável.

3.1.1.1 O estilo visual e o presentismo

Duras é uma mestra da imagem, em seus filmes como em seus livros.
(PERRONE-MOISÉS L. , 2013)

A difusão da memória da Segunda Guerra Mundial para o grande público, devemos lembrar, foi estreitamente ligada ao cinema, que tem um amplo alcance e impacto por meio da imagem mostrada, explícita, e que, por esse mesmo motivo, acaba por despertar uma preocupação ética com a obscenidade. Em 1961, Jacques Rivette escreveu no *Cahiers de Cinema* (n. 120) um artigo intitulado “De l’abjection”, que versava sobre o filme *Kapo*, de Pontecorvo, argumentando que, por ser a presença absoluta, o realismo absoluto, impossível, toda tentativa nessa direção seria antiética e, portanto, toda a abordagem tradicional do espetáculo “relève du voyeurisme et de la pornographie”, seja porque a “realidade” apresentada é necessariamente suavizada e o espectador a crê suportável ou escapável, seja porque o espectador, se habituando ao horror, o torna parte dos *mœurs*.

A obscenidade da imagem é considerada quase que de maneira absoluta quando se trata da representação de um horror extremo como o de Auschwitz. Michel Henochsberg ([s. d.] *apud* BORNAND, 2004, p. 65) escreve em sua crítica ao filme *La vita è bella* (1997), de Benigni: “il est l’événement qui ne peut pas avoir d’image car il est l’événement qui va non seulement au plus profond de la judéité, mais qui est aussi au cœur de la pensée occidentale. Idée sans image, réalité sans illustration, l’unicité d’Auschwitz tient en cette correspondance

fort”. Para o autor, nenhuma representação visual é possível, apenas a imagem original, o que novamente coloca em questão a origem da qual já tratamos.

Essa preocupação também existe em relação aos textos literários, e está intimamente vinculada a um estilo que, por meio de simulacros visuais, coloca diante de nós as imagens de forma detalhada. Friedländer expõe seu receio de que o historiador incorra no obscuro, devendo este evitar a visualização e a descrição (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 75), que é justamente o estilo característico dos primeiros romances de Duras, que reaparece na década de 1980, inclusive em *La Douleur*. No entanto, a literatura, por mais visual que seja, sempre recorrerá a uma imagem retórica, isto é, que demanda esforço imaginativo e engajamento por parte do leitor para se criar uma imagem mental, ao passo que a imagem mostrada pode chegar ao receptor mesmo de maneira involuntária.

A impossibilidade da representação visual está relacionada à impossibilidade de compreender o horror, tendo em vista que a tradição ocidental, especialmente a metafísica clássica, adota uma concepção de verdade apoiada na visão como modelo para os demais sentidos, ou na metáfora da visão para a definição da verdade (LEBRUN, 1988). Hannah Arendt aponta a “predominância da visão” no discurso grego, e, portanto, em nossa linguagem conceitual, sendo que aquilo que se recusa absolutamente a se transformar em algo visível, tomando seu lugar entre as aparências do mundo, é colocado no domínio do inefável, do incompreensível. Dessa forma, quando se nega ao horror a possibilidade de representação por imagens, está se negando a possibilidade de sua compreensão pela metafísica clássica, como se o pensamento e as artes devessem encontrar outros caminhos para além desse modelo.

A metáfora da visão está relacionada com um modelo de verdade apoiado na autoevidência da existência de um objeto que está diante de nossos olhos¹⁴, ao passo que a verdade ligada à metáfora da audição, característica da religião hebraica, é invisível e exige obediência ao enunciado (ARENDT, 1992, p. 87). Entretanto, no caso de um “estilo visual” de escritura, estamos diante de uma verdade que conjuga esses dois aspectos: o auditivo (ou discursivo) e o visual¹⁵, que conjuga as duas pontas do testemunho, o *témoin-témoin* (witness) e o *témoin-témoignant* (testimony):

¹⁴ É preciso observar que a imagem de Robert L. é tão poderosa que sobrepuja quase que completamente sua voz, silenciando-o.

¹⁵ O “visual” da imagem escrita aqui se dá em dois níveis: no nível da imagem construída na mente do leitor e no da configuração gráfica do próprio texto, que não pode ser ignorada.

Le témoin-témoin, le témoignage du témoin-témoin (witnessing), peut-être oculaire (et on privilégie même souvent le témoignage oculaire [...]), mais le témoignage porté, déclaré, déposé, l'attestation ne peut être qu'un langage parlé et donc en principe et structurellement adresse à des oreilles (DERRIDA, 1993a, fl. 2).

Ao mesmo tempo que a descrição do corpo de Robert L. tem caráter de uma apresentação de verdade autoevidente, insere-se em um discurso que não possui esse mesmo caráter, exigindo de seu destinatário um dado engajamento, uma dada crença. Embora o testemunho, em seu sentido original, esteja relacionado principalmente ao testemunho ocular (*témoin-témoin*)¹⁶, o testemunho portado (*témoin-témoignant*) “ne montre pas, il parle, il dit, il ne donne pas à voir, il dissimule même à la vue, en tout cas détourne, diffère ou re-présente la visibilité; c’est, pourrait-on dire [...] la relation d’un aveugle à des aveugles” (DERRIDA, 1993a, fl. 2).

Em *L’amant*, Duras adota um estilo visual semelhante. Inicialmente o livro seria um texto acompanhado de fotografias, que são substituídas na versão final por longos fragmentos que as descrevem, sendo que talvez o mais importante deles verse sobre uma fotografia inexistente – “Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...]. Mais elle ne l’a pas été [...]. Elle a été omise. Elle a été oubliée” (DURAS, pp. 16-17) –, ou seja, trata-se de uma imagem interior. Para a escritora, a imagem interior possui uma virtude em relação à fotografia, qual seja, a de representar um “absoluto”, no sentido de que a palavra não opera um fechamento da representação, mas uma abertura em vista de seu caráter plurissemântico e de sua “insuficiência” em relação à imagem, de sua impossibilidade última de ser imagem. A palavra depende da imaginação do leitor para a composição de outra imagem mental; a origem da imagem que se forma, portanto, já é múltipla, colaborativa.

Em uma narrativa que privilegia aspectos visuais, o narrador, enquanto observador, em contraste com o narrador ouvinte, experimenta o presente não como um momento que passa, mas como uma dimensão dentro da qual as coisas podem ser observadas em uma dada permanência. Desse modo, a dimensão visual possui uma íntima ligação com o presentismo, ou seja, com um presente permanente (ARENDT, 1992, p. 86), o que encontramos no estilo

¹⁶ Nas anotações de Derrida (1992-1993, [folhas avulsas]) para seus seminários, encontramos uma folha com um estudo etimológico da palavra “witness” a partir de Matt Potolsky. As palavras “*gewitness*” e “*gewita*”, explica a nota, são vinculadas à palavra “*gewit*”, que sobrevive no inglês moderno como “*wit*,” e possuía um sentido amplo, que abrangia desde os sentidos, a percepção, até a cognição – intelecto, razão – e a consciência. A nota menciona, ainda, que segundo o livro *Origins of English Words*, de Joseph Shipley, todas essas palavras podem ser retraçadas à sua raiz indo-europeia “*veid*,” significando olhar, ver e, portanto, saber. Ou seja, com uma relação específica com o saber.

durasiano: “Évitement du temps, évitement de la destruction. La volonté d’éloigner tout changement, je la lis aussi dans l’immobilisation du mouvement, dans cette paralysie qui arrache l’objet à l’espace et au temps morcelés pour en faire un point de contemplation” (BAJOMÉE, 1989, p. 112).

É possível afirmar, portanto, que um estilo visual de escritura tem algo comum ao cinema: a adoção necessária de um ponto de vista, de um ângulo. No entanto, temos que questionar a afirmação de Rivette de que o ponto de vista adotado deriva necessariamente de uma escolha (*choix*) do diretor, escolha esta formal, mas também ética. Quanto se trata de uma literatura de forte teor testemunhal, como é o caso de grande parte dos textos de *La Douleur*, precisamos nos perguntar – sem jamais saber a resposta – se o sobrevivente, aquele que vivenciou os eventos relatados em todo seu horror, teve de fato essa escolha ou se foi a única maneira pela qual ele pôde abordar os eventos e as emoções.

Quando Duras, por exemplo, adota o ponto de vista de um terceiro para descrever a cena de tortura que ela própria teria conduzido, criando uma personagem que age em seu lugar, é possível que somente assim ela conseguisse olhar para si mesma, a partir do ponto de vista do outro. Mesmo porque, naquele momento, talvez ela considerasse que sua identidade tivesse se cindido, questão que continuaremos a explorar mais adiante.

O tempo presente da narrativa seria outro elemento formal que contribuiria para o aspecto obscuro de alguns fragmentos, algo comum a outros textos de Duras publicados no mesmo período, como *L’amant*: “Trata-se de uma ‘presentificação’ do passado, sempre atual na memória da narradora, e de uma apresentação ‘ao vivo’, que aproxima o leitor, visando incluí-lo” (PERRONE-MOISÉS L., 2013). Lembramos que outro corpo colocado em evidência em “La douleur” é o da própria narradora. É por meio dele que descreve suas sensações enquanto *témoin-témoin* (*witness*), possibilitando que o leitor entre em comunhão não apenas com o narrador que porta testemunho, mas também com o narrador que vive e testemunha no presente. Bessière (2014, p. 6) ressalta, na literatura durasiana dos anos de 1980, a “présence de l’écrivain(e) (dès lors qu’elle dit que ces romans sont les romans de sa vie) et la mise en évidence de son explicite rôle de medium et de personnage percevant, ainsi que ces rôles ont été définis”.

Essa “presentificação” aproxima a narrativa à “memória da fera” de Bataille, que estaria restrita ao imediatismo do acontecido, negando qualquer possibilidade de abertura para um devir ou de se propor um sentido para o acontecimento e o horror. Observamos esse efeito no seguinte excerto de “Albert des Capitales”: “Ils frappent dans l’estomac. Le donneur gueule et prend son estomac à deux mains, se tord. Albert frappe de plus près, frappe un coup aux parties. Il couvre son sexe des deux mains et gueule encore. Il saigne beaucoup de la figure” (DURAS, 1985, p. 162).

Desse ponto de vista, o efeito de “memória da fera” gerado pelo presentismo não condiz com a interpretação da narrativa como possibilidade de construção da experiência, como uma abertura para a compreensão, produzindo uma aporia. O que nos leva a pensar que talvez o presente seja uma tentativa de restituir o sentido que reside no imediato: “Avec sa jeunesse, le sens a fui. La douleur se vit au présent. La littérature, en la rendant éternelle, la vide de son intensité” (BOURDIL, 1987, p. 216).

Não à toa, no texto “La douleur” a narração no presente está ligada à estrutura do diário e à espera. O diário é caracterizado como a escritura do presente por excelência, e a espera é um estado que não permite à narradora abrir-se para nenhum devir, uma vez que a definição do futuro, de algum projeto futuro, depende da sobrevivência ou morte de Robert L. A espera, portanto, abole o tempo e o espaço, e captura a narradora em um presente absoluto.

Existem dois tempos paralelos na narrativa da espera de Robert L.: o tempo que corre – onde habita De Gaulle e outras figuras da História – e o presente duradouro, o eterno presente, onde vive a narradora e aquelas que esperam: “Je n’ai plus jamais faim. [...] il n’y a que nous qui attendions encore, d’une attente de tous les temps, de tous les lieux du monde: celle des hommes au retour de la guerre” (DURAS, 1985, pp. 59-60). A espera em um tempo e lugar eternos eleva o testemunho de Duras a uma dimensão não apenas universal, mas também permanente e natural, como algo que sempre existiu. Diante do ineditismo da experiência totalitária e da solidão por ela imposta, há um núcleo que pertence à natureza da guerra que a autora caracteriza como seu *ennui*.

O retorno de Robert L. rompe com o *ennui* e traz a narradora de volta ao tempo que passa. Quando recebe a notícia da sobrevivência do marido e depara-se com seu corpo, todo o ineditismo do massacre totalitário a arranca da espera que poderia acontecer a qualquer tempo:

Au moment où l’attente va être comblée, celle qui a tant attendu refuse en bloc la réalité, tant elle est irréelle. [...] Celui qui revient, elle ne veut pas le

voir. Mais quand elle l’entrevoit, toute la guerre la saisit d’un coup. [E]lle avait construit tout un monde entier fait avec ses désirs et son attente. Comment aurait-elle pu *imaginer* Dachau [...]? (BOURDIL, 1987, pp. 231-232).

De Chalonge (2010) aponta que, paradoxalmente, o diário é a forma da ausência, enquanto que a presença de Robert L. demandará a retomada da distância do *récit*, uma vez que a narrativa permite que uma experiência traumática seja vista a partir do recuo temporal, protegendo o narrador – assim como o leitor – do encontro direto com uma cena “trop réel”¹⁷, o que, podemos dizer, atenua seu caráter obsceno.

3.1.2 O retraimento frente ao mundo

Em oposição aos textos elaborados nos *cahiers de la guerre*, escritos nos anos seguintes ao término da guerra, os textos posteriores conseguiram integrar de modo mais harmônico a experiência da guerra à vida. No entanto, muitas vezes, isso ocorre com o reconhecimento de que a única maneira de se compreender a vivência em uma época na qual a espécie humana retrocedeu ao infinito os limites da inumanidade (LE PAPE, 1985, *apud* BOGAERT, 2014a, p. 1334) é, paradoxalmente, admitindo sua incognoscibilidade, e até mesmo sua incompreensibilidade: “on ne peut pas connaître ce que l’on voit, où la connaissance est désespérée de connaître” (FERNANDES, 1986, p. 146). Heidegger (2008) afirma que, caso algum dia o homem encontre o caminho para a proximidade do ser, deverá aprender a existir no inefável.

A pretensão de desnudar e retratar o horror talvez seja como fitar os olhos da medusa ou olhar para a face de Deus e representá-lo: “quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo. [...] [A]ssim como ninguém jamais voltou para contar sua morte” (LEVI, 2016, pp. 66-67). Essa tentativa de se dar a ver, ou de trazer a alma à superfície, culminaria necessariamente em um grito, na loucura e na obscenidade daquilo que não se mostraria autenticamente: “Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam

¹⁷ Assim escreve Blanchot (1959b, p. 254): “On raconte ce que l’on ne peut rapporter. On raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de a réalité mesurée qui est la nôtre”.

testemunhado” (LEVI, 2016, p. 67). O *eidos*, assim, não poderia jamais ser atingido, sendo apenas um princípio formal, uma vez que é da ordem do eterno, do sublime e do não mundano. A abordagem que reconhece os limites dessa representação resulta em um retraimento frente ao objeto. Platão, na *Sétima Carta*, e Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, discorrem sobre uma forma de percepção mental para a qual não existe *logos*, que seria impossível de ser transposta diretamente em palavras, o *nous*, que também exigiria, portanto, certo retraimento. Assim, Duras percorre o caminho da tentativa de apreender e desvelar aquilo que não se mostra de modo direto ou autêntico. Ela percorre o caminho que vai desde o retrato obscuro até a expressão que apenas toca o contorno das coisas. A autora expressa esses limites de modo exemplar em “L’Ortie brisée”:

Il retient en fermé en lui une chose qu’il ne sait pas dire, livrer. Cela parce qu’il ne la connaît pas. Il ne sait pas comment on parle de la mort. Il est devant lui même comme le sont l’homme et l’enfant devant lui. L’homme et l’enfant savent. L’homme va parler à la place de l’étranger, mais de la même façon il se tairait. Tous ses efforts sont faits pour éloigner le silence. Une chose est certaine. Si le silence n’était pas repoussé par les deux hommes, une phase dangereuse s’ouvrirait pour tous, les enfants, l’étranger, l’homme. Le mot qui vient en premier pour le dire est le mot de folie (DURAS, 1985, p. 201).

Segundo Blot-Labarrère (1992), Duras, principalmente em seus escritos mais tardios, evitava a banalização do inefável, sabendo que tentar nomeá-lo seria da ordem do “sacrilège. Presque sacrificiel” (DURAS, 1989, p. 55). Nesse sentido, a própria escritora confessa que, nos livros anteriores a *Moderato Cantabile* ou até mesmo a *Hiroshima mon amour*, faltava espaço em que pudesse se produzir um buraco ou um branco na representação (DURAS; GAUTHIER, 2014, p. 8).

Ricoeur (1991, p. 341) considera o horror como uma “vénération inversé”, isto é, que desperta um sentimento análogo ao da admiração, como o que temos diante de tudo aquilo que nos parece inédito. Desse modo, o horror não seria passível de uma explicação universalizante porque dissolveria a singularidade do evento e evocaria uma resposta puramente emocional. Apenas a ficção daria conta de produzir uma “illusion contrôlée [...] pas destinée à plaire, ni à distraire. Elle est mise au service de l’individuation exercée par l’horrible comme par l’admirable”. Embora consideremos que todos os textos da obra tenham uma carga ficcional, “quelles que soient les données autobiographiques avouées” (BESSIÈRE, 2014, p. 5), o caráter declaradamente ficcional vai progressivamente se

intensificando do começo ao fim do livro, sendo que os dois últimos textos constituem um caminho mais indireto ao horror, que evita encará-lo.

O distanciamento geográfico do centro Paris, em “L’Ortie brisée”, coloca os personagens à margem dos acontecimentos – “‘Là-bas, c’est le Petit-Clamart. – Il montre la direction du tas de ferraille et d’orties –, ici c’est encore Paris. Enfin, en principe...” (DURAS, 1985, p. 199). E o fato de Aurélia, em “Aurélia Paris”, observar os acontecimentos de sua janela – que em muitos momentos permanece fechada pela cortina – “Du couloir la dame crie de fermer les rideaux, de na pas oublier” (DURAS, 1985, pp. 210-211) –, ouvindo o barulho dos aviões, também denota o distanciamento e a abordagem por meio de um caminho que apenas tangencia o horror.

O início de “Aurélia Paris” é carregado de uma atmosfera etérea de fantasia e conto de fada – da pequena menina presa na torre –, que aos poucos vai se dissipando para dar lugar à guerra, sem, contudo, desaparecer totalmente:

Aujourd’hui, derrière les vitres il y a la forêt et le vent est arrivé. Les roses étaient là-bas dans cet autre pays du Nord. La petite fille ne les connaît pas. Elle n’a jamais vu les roses maintenant mortes ni les champs ni la mer.

La petite fille est à la fenêtre de la tour, elle a écarté légèrement les rideaux noirs et elle regarde la forêt. La pluie a cessé. Il fait presque nuit mais sous la vitre le ciel est encore bleu. La tour est carrée, très haute, en ciment noir. La petite fille est au dernier étage, elle voit d’autres tours de loin en loin, également noires. Elle n’est jamais descendue dans la forêt.

La petite fille quitte la fenêtre et se met à chanter un chant étranger dans une langue qu’elle ne comprend pas. [...]

Du fond du ciel tout à coup, la voici. La guerre. Le bruit (DURAS, 1985, pp. 209-210).

Para além da ficção, nesse texto Duras entra no terreno do alegórico, do mito. Tanto Aurélia quando o estrangeiro de “L’Ortie brisée” são personagens que tendem ao alegórico. Ao longo do livro encontramos personagens com essa tendência, como a filha de Mme. Kats – que será transformada em personagem alegórico em outros textos de Duras –, Thérèse, Ms. X. ou mesmo a narradora dos dois primeiros textos, e o próprio Robert L. Mas, nos textos “inventés”, isso fica ainda mais claro. A construção do mito de Aurélia Steiner, a pequena menina judia abandonada ou nascida em Auschwitz, personifica e condensa todos os personagens judeus de Duras, do mesmo modo que alguns mitos, para se universalizarem, reúnem diversas histórias e versões regionais.

O mito, para Heidegger (2008, p. 92-93), consiste em uma forma primordial de buscar a verdade, e é a forma assumida por Duras e pela literatura de modo geral: “Muito diverso de um devaneio fantasioso, o mito é um sistema simbólico rigorosamente formalizado. O modo literário de buscar a verdade continua sendo o modo simbólico do mito” (PERRONE-MOISÉS L. , 1990, p. 106). O que buscamos realizar aqui é o deciframento de alguns elementos desse sistema simbólico em *La Douleur*, desde os textos que não conteriam, em um primeiro olhar, nada de simbólico ou metafórico, aos quais a própria autora nega o status de literatura, até aqueles em que o teor alegórico é bastante evidente, estabelecendo um caminho mais indireto, mas não menos verdadeiro, para o sentido das coisas.

Retornamos à ideia, mesmo nos textos repletos de dados autobiográficos, de que é preciso estar atento para identificar a verdade da dor, que “ne se confond pas nécessairement, faut-il répéter, avec la vérité des faits rapportés” (BESSIÈRE, 2014, p. 5). Toda vez que a palavra assume a função de mero signo, a relação entre o escrever e o pensar não passa de uma relação instrumental, que é justamente o que se deve evitar na literatura posterior a Auschwitz, quando toda a criação humana, e o próprio ser humano, foram instrumentalizados para acelerar o “destino da humanidade”.

Observamos, portanto, que a questão ética e a forma de se buscar a verdade, sobre a qual discorremos no capítulo anterior, estão intimamente relacionadas. No caminho da busca pela verdade e pelo sentido dos acontecimentos, Duras experimenta diversas formas e monta aos poucos seu sistema simbólico, que, por sua vez, nunca se fecha, nem se deixa apreender por completo. Nesse sentido, Maria Luiza Berwanger da Silva (2014), trata da perceptibilidade daquilo que a princípio não seria visível, do espetáculo que somente se dá a ver em um “interstice de perceptibilité” na obra de Duras.

3.1.3 Responsabilidade, reconhecimento e mal

A questão da ética da representação está ligada de certa forma à promessa de veracidade que define o testemunho como um enunciado performativo, como já expusemos, e com a responsabilidade da testemunha enquanto sobrevivente em relação ao mundo, que se constitui como um compromisso da testemunha consigo própria e com o outro: “Responsabilité de l’auteur, implication du lecteur sont les deux termes fondamentaux de

l'acte de communication qu'est la littérature, la forme esthétique assurant l'échange entre les partenaires de l'acte de lecture" (BORNAND, 2004, p. 26).

De acordo com Seligmann-Silva (2003a, p. 57), os primeiros documentários realizados no imediato pós-guerra eram extremamente realistas, o que perversamente gerava uma sensação de descrédito nos espectadores. A saída teria sido a passagem para o estético e, com isso, a desconstrução da historiografia tradicional, incorporando elementos antes reservados à "ficção". Essa leitura estética opor-se-ia a uma musealização do ocorrido, mantendo o passado ativo *no presente*, o que é coerente com seu caráter performativo e com a relação do testemunho com o mundo que o recebe.

No caso de *La Douleur*, também há o movimento de uma escritura mais "realista" para uma mais "ficcional", sem que nenhum desses aspectos esteja presente de forma absoluta. Nos textos que foram escritos logo após a guerra, a ilusão de realidade vai mais longe, especialmente em "La douleur": "C'est néo-réaliste comme la littérature de ce temps-là. Mais pas *La Douleur*"¹⁸. Là, la réalité est tellement terrible qu'elle en est irréaliste" (DURAS, 2014j, p. 788).

É como se o testemunho, para engajar seus destinatários e legitimar-se como verídico, firmando um pacto de veridicção, precisasse criar a ilusão constativa da realidade dos fatos. Aqui entram em conflito noções de realismo que são afeitas a duas concepções distintas de literatura engajada, sendo a primeira a de um realismo marxista – professado por Sartre – e, a segunda, de um realismo dissimulado – professado por Perec. *La Douleur* se aproxima deste último, na medida em que se compromete com uma "ancrage dans l'actualité historique, mais un ancrage dissimulé, littéraire" (BORNAND, 2004, p. 24).

No momento da publicação de *La Douleur*¹⁹, após Duras ter recebido o prêmio Goncourt por *L'amant*, os críticos se perguntavam: "verdadeiro ou falso?", "teria ela retocado os originais?" (BOGAERT, 2014a, p. 1328). Parte da crítica, portanto, deixou que a dúvida sobre a autenticidade dos originais de *La Douleur* – que é uma questão legítima, que diz respeito à sua gênese, ao contexto de produção do texto – contaminasse por completo o sentido e o compromisso de "faire vrai" dessa literatura, não se engajando com a crença necessária para que o "testemunho" pudesse produzir seus efeitos.

¹⁸ Aqui Duras provavelmente se refere ao primeiro texto, e não ao livro como um todo, pois nesta declaração ela o contrapõe este texto a outros textos da própria obra.

¹⁹ Nos anos de 1980, constata-se a forte presença de um viés ético na crítica literária francesa e americana (BORNAND, 2004, p. 26).

Todavia, em vista do caráter não probatório do testemunho, essa questão só é relevante para a veracidade testemunhal na instauração do pacto de leitura, aquele entre a testemunha e seu destinatário. No caso de *La douleur*, como já exposto, o pacto de leitura não gira em torno da promessa de fidelidade aos fatos. Nesse sentido, a verdade por ela buscada pretende, antes, ser fiel a outros elementos não factuais, assim como à tentativa de um deciframento do sentido desses elementos por meio da escritura, quer na forma de um diário, o que confere ilusão de simultaneidade do testemunho aos fatos vividos, quer em textos declaradamente ficcionais, que obtêm a confiança e a crença do leitor na veracidade que se pretende expressar, em formas que ultrapassam a ilusão de fidelidade aos fatos vividos. Uma das formas, não mencionada anteriormente, pelas quais Duras estabelece o pacto de veridicção do testemunho em *La Douleur*, é a representação literária que serviria para a aproximação da morte e do sofrimento do outro, da violência e do desejo do outro, incitando o reconhecimento.

O medo da mimese, o medo da perda do *eu* que caracteriza o pensamento esclarecido e o ideal nazista de indissolubilidade de uma identidade una²⁰, seria contraposto pela aproximação do outro até a dissolução dos limites fixos e claros do ego. A dor seria experimentada e representada como uma espécie de comunhão entre aquele que sofre, aquele que percebe e o leitor: “En devenant cet autre qu’est Robert L., en écrivant sur et depuis son corps souffrant, la narratrice a quelque chose d’une mystique” (LOIGNON, 2003, p. 269). A obra poderia ser vista como um lugar de encontro com o outro. Todavia, frequentemente o outro tem a face não apenas da vítima, mas também do algoz. Ou melhor, não fica claro quem ocupa essa posição, principalmente em “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, “Albert des Capitales” e “Ter le milicien”.

No primeiro, se estabelece uma improvável proximidade entre a vítima e o responsável por seu tormento, e cada um deles detém o poder de provocar a morte do outro. No final desse *récit*, o testemunho de Duras no Tribunal de *l’épuration* é decisivo para a condenação do gestapista à pena capital. Ela acaba entrando no terreno próprio de Rabier: a morte. Nos outros dois textos, o desejo de infligir dor e o desejo erótico são responsáveis por essa aproximação e confusão. Segundo Bogaert (2014a, pp. 1334-5):

²⁰ Gagnebin (2003, p. 98) escreve que: “O nazismo as faz amadurecer [as sementes do fascismo e do totalitarismo que consistem no enrijecimento do *eu*] – pela sua ideologia racista que cristaliza os medos latentes da dissolução do quadro tradicional de orientação e de identificação do sujeito”. O ideal nazista teme, na realidade, a mimese de algo que não seja um tipo ideal, como a raça ariana.

[...] la proximité de la victime et du tortionnaire est donc l'une des armatures les plus solides de *La Douleur* [qui] n'est pas guidée par une intention morale, mais éthique – celle de montrer que, *dans des situations telles que celle de la guerre, la frontière entre le bien et le mal s'abolit, ou à tout le moins s'estompe* (grifos nossos).

Para Bornand, Duras leva o conceito de irredutibilidade e indivisibilidade da espécie humana expresso no livro de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, até o paradoxo:

[...] en montrant dans “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, “Albert des Capitales” et “Ter le milicien” que victime et bourreau peuvent dans ce cas échanger leurs rôles; l'espèce humaine étant indivisible, il n'y a pas de frontières morales entre le bourreau et la victime, l'individu peut passer d'un rôle à l'autre: c'est ainsi qu'après la libération, les résistants pratiquent à leur tour la torture et les exécutions (BORNAND, 2004, p. 143).

Essa permeabilidade entre as posições de vítima e carrasco indica, nos passos de Arendt, que naquele momento a moral sequer servia de barreira confiável entre o bem e o mal; mostra a que ponto os valores até então estabelecidos sofreram uma completa desvalorização, que afetou não apenas os membros do regime nazista, os opressores, como também os oprimidos. Aliás, segundo a avaliação da pensadora, o único novo princípio moral, proclamado nos tempos modernos, seria a negação da moralidade como tal. O regime nazista teria introduzido um novo sistema de valores e projetado com sucesso sua legislação em concordância com ele, o que provava que não era preciso ser nazista convicto para se adaptar e esquecer-se, da noite para o dia, das convicções morais de outrora:

A moralidade desmoronou e transformou-se num mero conjunto de costumes – maneiras, usos, convenções a serem trocados à vontade – não entre os criminosos, mas entre as pessoas comuns que, desde que os padrões morais fossem socialmente aceitos, jamais sonhariam em duvidar daquilo em que tinham sido ensinadas a acreditar (ARENDT, 2004, pp. 117-118).

A questão ética expressa nessa interpenetração do bem e do mal está profundamente vinculada com a questão da representação mimética, como mostra Derrida (2005, pp. 37-42): o deus da escritura – Thot – seria também o deus da morte e da Lua. Sua figura se opõe a de seu pai, o Sol, a vida, repetindo-o ou tomando seu lugar. Curiosamente, Thot é o deus da passagem entre os opostos, o movimento subversivo da substituição. Distinguindo-se do seu outro, ele o substitui, assim como a representação substitui o real, a ficção a realidade, a memória o evento, a escrita o *logos*, as vítimas substituem os algozes, o mal substitui o bem e vice-versa. A interrupção da passagem entre os valores contrários seria, para Derrida (2005, p. 45), um efeito do platonismo: “ora, essa ambiguidade, Platão [...] quer dominá-la, dominar

sua definição na oposição simples e nítida: do bem e do mal, do dentro e do fora, do verdadeiro e do falso, da essência e da aparência” (DERRIDA, 2005, p. 50).

Loignon (2003), ao tratar da escritura durasiana em *La Douleur*, nota que esta, em um primeiro momento, aponta barreiras e fronteiras, para então transpô-las e borrá-las. Duras estabelece dois campos claros: de um lado, os resistentes, prisioneiros, deportados e aliados; do outro, os colaboracionistas, voluntários S.T.O., milicianos e nazistas. A narradora, porém, parece incapaz de se situar entre esses dois campos, uma vez que rapidamente se percebe que “cette division entre Bien et Mal [...] s’avère inopérante. La douleur décrit une zone de non-droit” (LOIGNON, 2003, p. 266). Ao mesmo tempo que a narradora descreve fronteiras, as situações narradas por ela as tornam porosas, impraticáveis.

Agostinho, ao tratar da interpretação das sacras escrituras, que seria uma das formas de se olhar para os textos qualificados como “sagrados” por Duras, indica que a imensa variedade dos “costumes” deve ser levada em consideração na hermenêutica desses textos. Daí não se deve, porém, supor que não há bem e mal absolutos (AGOSTINHO, 2002, p. 171). No entanto, o preceito ao qual Agostinho faz referência como balizador universal da boa conduta dos homens é baseado muito mais em um parâmetro ético do que moral – “Tudo quanto, pois, quereis que os homens vos façam, assim fazei-o vós também a eles” –, e, portanto, não define uma conduta particular como boa ou má. O referido preceito depende do julgamento individual para sua realização, confiando na faculdade de julgar dos homens em tempos de crise, quando padrões morais e religiosos são colocados à prova.

Desse modo, tentar definir uma dada conduta ou um dado modelo de homem como representante universal do *bem absoluto*, semelhante ao que fora feito pelos nazistas, conduz às proximidades do *mal absoluto*. Nesse sentido, *La Douleur*, a partir do movimento mesmo de sua escritura até o conteúdo do relato, se constituiria como uma crítica ao modo de pensar dicotômico, que tende à simplicidade do absoluto.

O mal estaria vinculado a uma tentativa de conhecimento total das coisas e da dominação total do “eu” e da natureza, o que frequentemente vem disfarçada da ideia simples, universal e incontornável de um bem absoluto. Foi a partir dessa ideia que a ideologia nazista identificou um mal igualmente absoluto como seu oposto:

A definição das causas do mal, dos portadores do perigo, tem que ser simples (simplista) para ser eficiente. Assim, designam-se os judeus como culpados, como uma raça parasita e hedionda que suja a pureza do povo autêntico e deve, portanto, ser erradicada como uma epidemia ou piolhos, com gás Ziklon B por fim (GAGNEBIN, 2003, p. 98).

O mal extremo e inimaginável que se materializa na *Shoah*, na tentativa e na forma de exterminação dos judeus e outros grupos, é íntimo da ideia da possibilidade de um bem absoluto:

À chaque rue, ses souvenirs, ses hurlements, ses cris, ses sanglots. Ces souvenirs ne font pas souffrir Rabier. Ils sont les jardiniers de ce jardin-là, Paris, de ces rues qu'ils adorent, maintenant exemptes de juifs. *Il ne se souvient que de bonnes actions*, il n'a aucun souvenir d'avoir été brutal (DURAS, 1985, p. 117; grifos nossos).

Esse bem absoluto se oporia a um “mal” que sempre se vinculou não ao conhecimento total que tende ao controle, um modelo rígido e seguro, mas, pelo contrário, ao indistinto e ao desconhecido, àquilo que permanece incognoscível na natureza e nas próprias entranhas do humano, e que nunca se revela por completo, o que é metaforicamente representado pelos dejetos de Robert L.:

Attendre fut un long travail en face l'inconnu, c'était cela la douleur. Mais à présent, pour l'instant, l'inconnu n'a pas disparu, persistant sous forme de merde, matière informe au lieu d'images [...]. Dachau est encore en lui, et on ne peut pas savoir de quoi il s'agit. [...] Dans le corps de Robert L. *une guerre contre l'absolu a eu lieu*. La vie a vaincu sans qu'on sache comment. Il y avait eu deux événements incompréhensibles, communs pourtant par leur sens: les camps et le ventre (BOURDIL, 1987, pp. 235-236 ; grifos nossos).

O retrato obsceno e repugnante daquilo que não estaria destinado ao mundo das aparências consiste em uma crítica tanto à ultrapassagem de determinados limites do conhecimento como ao controle do humano e da natureza, o que acaba por gerar algo muito próximo do retrato do mal extremo. Loignon (2003, p. 270) aponta que a descrição da merda de Robert L. abole as fronteiras entre o humano e o inumano, entre o reino animal e o vegetal, como assinala a comparação de seu odor com o de húmus vegetal ou folhas mortas. Duras assinala que a experiência-limite à qual é submetido Robert L. tem como natureza a ultrapassagem do limite entre o sagrado e o profano, representada pelos dejetos de Robert L., uma vez que “ce qui suscite la fascination pourrait être aussi bien objet de dégoût, puisqu'il est question, pendant dix-sept jours de fièvre de Robert, de la merde qui s'échappe de son corps” (LOIGNON, 2003, p. 270). Agamben (2007, p. 75) também caracteriza as fezes como símbolo de uma separação, de algo que não pode ser dado ao uso comum: “a separação dá-se também e sobretudo na esfera do corpo, como repressão e separação de determinadas funções fisiológicas. Uma delas é a defecação, que, em nossa sociedade, é isolada e escondida através

de uma série de dispositivos e proibições.” E aqui essa separação é abolida, o ato de defecação está descrito, bem como os dejetos.

O excremento disforme acaba ocupando lugar central no texto, assumindo a posição última de metáfora daquilo com que a literatura se depara, o sofrimento e o horror dos deportados, que carece de definição e de nome, escapando às palavras. É esse elemento que a escritura de Duras se propõe a abordar e descrever. O texto “La douleur”, ao retratar aquilo que é obsceno, as vísceras e os dejetos, torna-se uma espécie de “déchet de la littérature: ce que est à la frontière du pur et de l’impur, du sacré et du profane” (LOIGNON, 2003, p. 271), ao que acrescentamos: do ético e do não ético. A obra *La Douleur* busca retratar o sofrimento e o sentido dos acontecimentos, ao mesmo tempo que procura estabelecer os limites da compreensão e da representação:

Si “la douleur est un échec radical du langage” comme l’écrit David Le Breton, puisque le langage est toujours en retard sur l’émotion, ce sont aussi les frontières formelles de l’œuvre qui se trouvent remises en cause par l’inscription de la douleur en son cœur (LOIGNON, 2003, p. 272).

No entanto, como essa linha é tênue e a princípio invisível, a escritora acaba por vezes ultrapassando-a para compreender quais os limites éticos de sua escritura. Em um primeiro momento, a escritura da dor encontrou seu caminho pela exposição nua e crua do sofrimento por meio do corpo, como algo que escapa ao controle: “Elle est par terre, tombée. Quelque chose a crevé avec les mots disant qu’il était vivant il y a deux jours. Elle laisse faire. Ça crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte” (DURAS, 1985, p. 51).

Assim, o que buscamos compreender é justamente como a obra *La Douleur* busca os limites entre o inominável e, portanto, insondável, e aquilo que pode ser de alguma forma apreendido. É evidente, como expressa Imre Kertész (2003, pp. 44-45) em seu romance *Kaddish pour l’enfant qui ne naîtra pas*, que a afirmação “Auschwitz ne s’explique pas” é um contrassenso, uma vez que ela mesma já busca conferir algum sentido ao evento. No fim das contas, em alguma medida, a experiência de Duras “était, vois-tu, racontable” (DURAS, 1972, p. 110).

3.2 O papel de *La Douleur* no processo de justiça de transição posterior à Segunda Guerra Mundial

O termo “justiça de transição” abrange, de acordo com Quinalha e Teles, a discussão acerca das possíveis respostas a um passado histórico violento, como é o caso da ocupação alemã na França. Esse processo de transição ocorre, em geral, em um período de exceção: “In this transitional moment a nation is no longer under the aegis of an authoritarian regime, yet democratic institutions are not strong enough either”. Os objetivos da justiça de transição, segundo Kora Andrieu (2012, p. 13), seriam julgar os dignitários criminosos do regime anterior, reestabelecer a dignidade perdida das vítimas, reparar os danos causados, estabelecer e lembrar a verdade de um passado traumático.

Após a liberação da França do regime nazista, é preciso notar, contudo, que não houve um processo típico de justiça de transição, tendo em vista, primeiramente, que só houve preocupação com as vítimas na medida em que estas se tornaram uma justificativa última de intransigência moral no castigo dos colaboracionistas e membros do regime. A preocupação com o direito reparador e restituidor da dignidade das vítimas não estava de forma alguma presente, sequer a preocupação com o estabelecimento de uma verdade independente da política. É preciso lembrar, também, que o sentido da “justiça de transição” e seus objetivos está sendo construído a partir das experiências posteriores à Segunda Guerra Mundial, à luz dessas e de outras experiências no mundo, que contribuem para a constante (re)elaboração desse conceito²¹.

A França passou por um processo de transição conhecido como *Justice de l'épuration*, no qual, estima-se, dez mil pessoas foram mortas²², seja por execuções sumárias, seja por execuções judiciais. Marguerite Duras viveu o momento posterior à liberação

²¹ Os Julgamentos de Nuremberg, por exemplo, não se preocuparam com a restituição da dignidade das vítimas. Seu foco foi o julgamento e condenação do alto escalão do regime nazista e também a reconstituição do funcionamento do Terceiro Reich. No julgamento de Eichmann em Jerusalém, em 1961, mais de uma centena de testemunhas foram ouvidas, sendo a grande maioria de sobreviventes dos campos de concentração e extermínio. A partir daí, começou o debate sobre a necessidade de contar a experiência das vítimas e sobre como seu testemunho poderia restituir-lhes a dignidade e ajudá-las a lidar com o passado traumático.

²² Cerca de 120.000 processos foram instruídos; no entanto, estima-se que entre 8.000 e 9.000 execuções foram extrajudiciais, enquanto que apenas de 1.500 a 1.600 execuções foram sentenças executadas (SALAS, 2008, p. 8): “Sur la base d’une enquête du Comité d’Histoire de la Seconde Guerre Mondiale (CHGM), Henry Roussio l’estime entre 8.000 et 9.000 morts, exécutés pour 80% d’entre eux avant la Libération et entre le 6 juin et la libération des départements” (BANCAUD, 2008, p. 207).

francesa e a peculiar “justiça de transição” que o acompanhou, tendo participado do julgamento de colaboracionistas e, supostamente, também de sua tortura. Os textos “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, “Ter le milicien” e “Albert des Capitales” são ambientados nesse contexto e escritos a partir dessas vivências.

A *Justice de l'épuration* foi um processo transicional longo e tumultuoso, que contribuiu, por um lado, para oferecer à população afetada pela violência da guerra uma “válvula de escape”, castigando os traidores, e, por outro, para renovar as elites, legitimar o novo poder e reconstruir o Estado Democrático de Direito (SALAS, 2008, pp. 7-8). Albert Camus (1945 *apud* SALAS, 2008) descreve esse evento da seguinte forma, ainda em 1945:

Il nous est resté la haine. Il nous est resté ce mouvement qui l'autre jour, à Dijon, jetait un enfant de quatorze ans sur un collaborateur lynché pour lui crever le visage. Il nous est resté cette fureur qui nous brûle l'âme au souvenir de certaines images et de certains visages. *À la haine des bourreaux a répondu la haine des victimes...* (grifos nossos).

Esse processo esforçou-se para se legitimar ao longo do tempo por meio da “aparência de legalidade”; no entanto, segundo Salas (2008, p. 9), essa tentativa foi ingênua, na medida em que “[o]n ne passe pas de façon linéaire de l'épuration sauvage à une justice légale”. Observa-se, entre o outono de 1944 e o fim de 1945, uma sobreposição de momentos judiciais e não judiciais, mas, mesmo nos momentos “regidos pela legalidade”, é possível dizer que as instituições legais não estavam verdadeiramente presentes. A *Justice de l'épuration* constituiria o que Derrida (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 185) descreve como fenômenos impuros, de “execuções seguidas a julgamentos sumários, inclusive secretos”.

Salas descreve o ano de 1944 como um momento marcado pelo clima de violência e medo, o que se sente claramente em *La Douleur*: “Rabier me donne le nom. Je le donne à D. D. le donne au mouvement. L'habitude est telle, de punir, de se défendre, de se débarrasser, et surtout de ‘na pas avoir le temps’, que la décision est prise d'abattre ce camarade à la Libération” (DURAS, 1985, p. 104). Nesse período, circulam “listas negras” com os nomes daqueles que cometeram “crime de armistício” e os nomes de colaboracionistas denunciados. Em 1943 já havia sido criada uma comissão de purificação no âmbito da resistência, com poder de citar testemunhas e instruir os processos:

Violences d'une épuration sauvage et celles, moins visibles, des exécutions sommaires en marge des premiers procès, se suivent. [...] À côté du rituel des tontes [das mulheres], d'innombrables exécutions sommaires se déroulent en marge des cours martiales composées de FTP et FFI sur la base de “jugements” émanant de “tribunaux populaires”. Ce type de violence que

se pare des apparences de la légalité façonne les premiers procès politiques (SALAS, 2008, p. 10; grifos nossos).

Não descreveremos todo o caminho percorrido pelo processo de justiça de transição francês, mas é importante mencionar que os primeiros esforços no sentido de legitimar legalmente os julgamentos não foram suficientes para o restabelecimento do Estado de Direito. O primeiro passo teria sido declarar nulo o governo de Vichy e o armistício que o fundava, por serem ilegais e inconstitucionais. Depois disso, para evitar o efeito retroativo de leis formuladas *a posteriori*, era preciso basear-se nas leis penais em vigor na Terceira República para julgar os nazistas e colaboracionistas²³. Entretanto, o novo regime instaura por decreto novas cortes e jurisdições, não apenas *ad hoc*, mas também com caráter de exceção²⁴. Essas cortes, em sua estrutura e funcionamento, não visavam à imparcialidade ou à garantia do direito de ampla defesa, nem respeitavam outras garantias do direito à justiça, como, por exemplo, o direito de apelação:

Elle [essa justiça] s’efforce de donner des preuves de son appartenance à une nouvelle ère libérale et démocratique. Justice d’exception, certes, mais prise dans une contradiction entre l’affirmation d’une valeur [de um processo equânime] et simultanément sa négation [em nome de uma justiça política] (SALAS, 2008, pp. 13-14).

O processo de justiça de transição francês enfrenta o dilema descrito por Andrieu (2012, p. 12): “À mesure que le paradigme transitionnel s’est installé, il est en même temps devenu de plus en plus clair que la démocratie ne s’établissait pas par magie”. Foram necessários anos para que o excesso de violência da lei da expiação, que não conseguiu extirpar do ato de justiça seu componente de vingança, desse lugar a uma verdadeira reconciliação do povo consigo mesmo. A partir do início dos anos de 1950, começa a se conceder graça ou anistia a alguns participantes do regime de Vichy e seus colaboracionistas, convertendo, com o tempo, essa prática em uma “modération pénale”; o Conselho de Estado

²³ Para que isso fosse possível, observamos, a partir do estudo do livro *La Justice de l’épuration à la fin de la Seconde Guerre Mondiale* (2008), malabarismos interpretativos destinados a enquadrar os crimes dos colaboracionistas na estrutura legal anterior ao armistício, principalmente no que diz respeito ao crime de traição. Observamos, ainda, que apesar dos esforços para aproveitar a lei penal anterior, novos crimes foram criados por decreto especificamente para os atos praticados por participantes do governo de Vichy e seus colaboracionistas como o crime de “indignité nationale”.

²⁴ “À côté des tribunaux militaires, ce sont les cours de justice (26 juin 1944) composées sur le modèle des cours d’assises (un juge et quatre jurés choisis pour faits de résistance), les chambres civiques (18 août 1944), rattachées aux premières, qui jugent l’indignité nationale et la Haute Cour de justice (18 novembre 1944) composée de trois juges et 24 jurés” (SALAS, 2008, p. 11).

inicia uma “*désépuration*”, reestabelecendo os critérios jurídicos. A partir daí, as sanções serão atenuadas ou largamente anistiadas (SALAS, 2008, p. 18).

3.2.1 O perdão em *La Douleur*

Para falar de justiça em *La Douleur*, primeiramente é preciso mencionar que a *Justice de l'épuration* não possui os contornos de uma justiça esclarecida, que adquire, na modernidade, traços liberais que desvinculam “do delito o delinquente, ou do autor o homem” (RADBRUCH, 2004, p. 241). Essa justiça tenta legitimar-se aos poucos como esclarecida, mas continua por muitos anos sendo regida, como vimos, pela “lei da expiação”. Não que a justiça esclarecida não conserve em seu seio, até hoje, o elemento retributivo da pena, mas presente apenas de forma residual, uma vez que aquela teria surgido para substituir e “quebrar o interminável círculo vicioso da vingança” (ARENDT, 2004, p. 88)²⁵. Radbruch (2004) aponta que a própria tendência do direito penal seria que este deixe de ser, justamente, “penal”. Mas o que observamos é que esse resíduo está muito longe de ser extirpado e possui raízes antigas.

Em *La Douleur*, Duras enfatiza o aspecto retributivo da *Justice de l'épuration*, resgatando símbolos da justiça maternal hetáirica, que tinha a retribuição como principal elemento da pena e era aplicada de forma violenta. O ciclo de retribuição da justiça humana nessa obra parece ainda mais inescapável que o ciclo natural de vida e morte. Este se completa, por exemplo, na *Justice de l'épuration*, que condena Rabier à morte, ele que havia conduzido outros tantos ao mesmo destino. No entanto, temos a sensação de que essa punição

²⁵ É importante mencionar que a interpretação da sanção penal como uma interrupção do círculo vicioso da vingança é um pouco controvertida, uma vez que a lei de talião bíblica e romana podem, por exemplo, ser interpretadas como a institucionalização da vingança, ou como a origem e fundamento racional da justiça penal, origem da própria *justiça* (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, pp. 176-177). Radbruch (2004, p. 239) aponta para uma fase do direito penal em que este ainda era um direito privado, e na qual o Estado manipulava particularmente a pena em substituição à vingança dos lesados. Mesmo no direito penal moderno, como um direito público, a retribuição igualitária ainda tem sentido porque “corresponde à essência do Estado de direito que o Estado supraordenado se volte, em muitas relações, para um plano de equiparação individual”. Shecaira (1999, p. 170) escreve: “a publicização da pena, de resto, é resultado da própria evolução do direito penal, que passa da *vingança privada* para a *vingança estatal*”.

não é satisfatória – assim como a tortura do delator, a execução do colaboracionista pelo grupo de Hernandez, ou a eventual execução de Ter, o miliciano –, tendo em vista que a punição, no caso dos criminosos nazistas, não se justifica por qualquer razão dada para a sanção penal, seja ela a proteção da sociedade contra o criminoso, a sua reabilitação, a força dissuasiva do exemplo, ou mesmo a retribuição. Não apenas inexiste o risco desses criminosos voltarem a cometer os mesmos crimes, que dependiam de circunstâncias específicas, como também os crimes nazistas foram de uma escala tão monstruosa que qualquer retribuição lhes seria insignificante.

O próprio conceito jurídico de “crime contra a humanidade” foi forjado no Estatuto do Tribunal Internacional de Nuremberg em 1945 devido ao ineditismo e dimensão dos crimes nazistas. Duras (1985, p. 123) escreve que antes da primavera daquele ano, quando ainda não se sabia dos campos de concentração e extermínio, eles estavam “au premier temps de l’humanité, elle est là vierge, virginale pour encore quelques mois”. Além disso, Arendt afirma que, como não é o crime que se pune ou perdoa, mas sim a pessoa²⁶, não havia ninguém que pudesse ser punido ou perdoado, tal o nível de abdicação dos criminosos nazistas de qualquer qualidade pessoal nas suas escolhas (ARENDT, 2004, p. 177) .

No entanto, a purga promovida pelos franceses após a liberação não possuía uma orientação racional, em que a pena é aplicada proporcionalmente, cumprindo determinadas funções: “Au total, la justice d’épuration a certes été inégale. Elle n’a pu éviter des moments de vengeance pure. [...] Et si les lois d’amnisties interviennent entre 1951 et 1953, c’est après une décennie de jugements” (SALAS, 2008, p. 8). Era como se a vingança voltasse a reger a justiça, reabilitando seu círculo perpétuo e sangrento, como em tempos primevos, anteriores ao julgamento e absolvição de Orestes, que instituiu a racionalidade do processo e do direito. No texto “Albert des Capitales”, a personagem Thérèse encarna uma Erínia (Fúria), conduzindo a tortura do delator²⁷.

Nas primeiras cenas de “Ter le milicien”, os personagens deparam-se com o corpo de alguém que acabara de ser executado: “La chose appaît. Blanche. Blanche et allongée par terre” (DURAS, 1985, p. 175). Os personagens D. e Thérèse interrogam os resistentes a

²⁶ Contrariamente, a concepção liberal da pena é de que esta pune o delito, e não o autor, uma vez que o liberalismo teria afrouxado os laços jurídico-pessoais de homem a homem (RADBRUCH, 2004).

²⁷ Em diversas fontes da antiguidade, as Erínias conduziam as torturas dos condenados nos calabouços do inferno. Bachofen (1996, p. 192) as qualifica como aquelas que “personnifient les remords de conscience et sont aussi nommées les ‘déesses folles’”. Salas (2008, p. 18) caracteriza os primeiros anos da *Justice de l’épuration*, até, 1950, como “le temps des ‘haines sacrées’”.

respeito do ocorrido, mas estes parecem mais preocupados em limpar suas armas e com o desaparecimento de um queijo *gruyère* do que com a execução de um homem. A busca do *gruyère* por Gauthier assemelha-se a um pequeno *quid pro quo*, produzindo um efeito “cômico” que contrasta com a gravidade do contexto e dos eventos. Esse efeito não confere leveza ao acontecido; muito pelo contrário, gera incômodo.

Esse retrato da *Justice de l'épuration*, que não agradou parte da crítica – “Il s’est trouvé quelqu’un à *La quinzaine littéraire*, pour me reprocher de l’avoir écrit. L’argument était qu’au moment de Le Pen, on n’a pas à rappeler qu’on a torturé un homme” (DURAS, 2014j, p. 786) –, poderia servir de crítica ao caráter “pretensamente racional” do direito moderno, que encontramos também em Derrida quando trata da pena de morte como pedra angular desse direito (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 179). O direito que tem como fundamento a racionalidade, o “princípio da razão” como princípio de calculabilidade, colocado diante da impossível equivalência entre crime e castigo, de sua incomensurabilidade, evocam a pena de morte como única solução possível, solução adotada não apenas pela *Justice de l'épuration* francesa, mas por diversos tribunais que julgaram os crimes da Segunda Guerra Mundial – o que julgou Eichmann em Jerusalém, o Tribunal de Nuremberg, o Tribunal de Tóquio – assim como outros de justiça comum²⁸.

Novamente o retrato que Duras faz da *justiça* perturba as fronteiras, nesse caso as fronteiras entre o direito imune a tudo aquilo de que se pretendia purificar – o interesse, a paixão, a vingança, a revanche, a pulsão sacrificial – e o direito embebido em todos esses “desvios”. E mais uma vez recorremos a Derrida no diálogo com o caráter perturbador da obra de Duras: “É o estremecimento dessas fronteiras, sua permeabilidade também, sua indecidibilidade que [...] importam aqui, e não reinstalar outras distinções oposicionais tranquilizadoras” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 182).

A narradora em “La douleur” evoca a anedota de um padre que foi feito prisioneiro e que leva ao centro um órfão alemão, invocando sua inocência: “Il s’arrogeait le droit de déjà pardonner, de déjà absoudre” (DURAS, 1985, p. 34). Todavia, ela mostra como as mulheres que esperavam seus familiares não compreendiam como poderia haver um perdão tão imediato, o que operava uma divisão entre aquele que perdoa, recorrendo a uma espécie de

²⁸ No entanto, é preciso notar que a *Justice de l'épuration* francesa fez amplo uso da pena de morte em comparação com outras cortes europeias: “Par rapport aux autres pays européens, notre position est paradoxale : une épuration légale sévère, si l’on s’en tient aux peines de mort, mais moins étendue si l’on a pour référence les peines de prison”. (SALAS, 2008, p. 8).

racionalidade, e aquelas que não podem perdoar: “On était contre lui. Qu’est-ce que c’est que cet indélicat libéré de notre instinct criminel? Nous on en passait par le crime, on voulait tuer les allemands, on voulait les exterminer. Il fallait respecter cela aussi. Ça faisait partie de nous, de la douleur” (DURAS, 2014j, pp. 787-788).

Trata-se, de forma ainda mais radical, de uma divisão linguística, como se os dois lados não compartilhassem da mesma linguagem. Não apenas a linguagem da razão e do perdão não podia ser compreendida por aquelas mulheres – “Alors de quoi parlait-il? Jamais un prêtre n’a paru aussi incongru. [...] Tout se divisait. Restait d’un côté le front des femmes, compact, irréductible. Et de l’autre côté cet homme seul qui avait raison dans son langage que les femmes ne comprenaient plus” (DURAS, 1985, p. 35) –, como também esse perdão jamais poderia ser concedido por um terceiro em nome delas²⁹; seja pelo “corps anonyme de l’État” (DERRIDA, 2000, p. 118) – “Le trois avril De Gaulle a dit cette phrase criminelle: ‘Les jours des pleurs sont passés. Les jour de gloire sont revenus’. Nous ne pardonnerons jamais” (DURAS, 1985, p. 44) –, seja por qualquer outra instituição pública, nesse caso a Igreja.

As figuras femininas assumem, na obra, o papel de portadoras de uma vingança que não aceita perdão, identificando-se com as já mencionadas figuras ctônicas que perseguiram e castigavam aqueles que violavam o direito maternal. A morte do filho de Duras, cuja culpa ela atribui à guerra³⁰ – “Moi, l’enfant que nous avons eu avec Robert L., il est mort à la naissance – de la guerre aussi” (DURAS, 1985, p. 33) –, poderia ser interpretada como uma ofensa a esse direito, cuja natureza reside no vínculo material entre uma mãe e seu filho: “les Erinyes mettent en avant le droit du sang et *de la matière que l’enfant reçoit de sa mère*” (BACHOFEN, 1996, p. 194; grifos nossos). O “progresso” em direção a um direito paternal é marcado pela substituição da vingança sanguínea pela sanção intermediada por processos judiciais (BACHOFEN, 1996, pp. 186-190)³¹.

²⁹ Nesse caso, devemos considerar que Duras também considerava-se uma vítima, que não pretendia substituir seu marido como vítima, mas reivindica às mulheres dos deportados essa posição.

³⁰ *La Douleur* faz menção a diversas separações entre mães e filhos, como a de Mme. Kats e de sua filha, e da própria Aurélia.

³¹ Bachofen (1996, p. 186) explica que, quando Athenas dá um voto a favor de Orestes em seu julgamento, ela está inaugurando uma era em que o princípio material do direito maternal é substituído por um direito de cunho espiritual: “Athéna elle aussi, comme la prêtresse de Dodone, se voit purifiée, par la lumière, des scories de la matière, et transportée dans un principe divin supérieur, masculin. Le vieux droit terrestre des Erinyes est écroulé, brisé, et les sanglantes mères terrestres finissent par se soumettre de bonne grâce à la nouvelle loi, heureuses d’être enfin libérées de leur sinistre office. De même pour les prêtresses de Dodone. Par Apollon, Oreste est lavé. La tache du matricide est effacée par le dieu masculin”.

É importante notar que, no texto “L’horreur d’un pareil amour” – publicado pela primeira vez na revista feminista *Sorcières* (1976, n° 4), na edição dedicada ao tema da gravidez e do nascimento –, a brutalidade da morte do filho de Duras é mostrada logo após o nascimento e a negação, pelas enfermeiras e por Robert Antelme – “R.” –, da possibilidade de a mãe ver ou pegar seu filho nos braços, estabelecendo um distanciamento atroz entre seus corpos, que impede qualquer vínculo material:

“Si. Je voudrais l’avoir près de moi une heure. Il est à moi.” “C’est impossible, il est mort, je ne peux pas vous donner votre enfant mort.” “Je voudrais le voir et le toucher. Dix minutes.” [...] Il me restait rien, ce vide était terrible. Je n’avais pas eu d’enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer. Immobile, j’imaginai (DURAS, 2014d, pp. 1083-1084).

Outro elemento simbólico está presente quando Duras escreve que seu filho teria sido morto pelo dia, pela luz – “Le jour l’avait tué” (DURAS, 2014d, p. 1084) –, âmbito que se contrapõe às profundezas terrestres onde se inicia a vida e habitam as potências ctônicas – “elles créent toute forme de vie et la font monter à la surface, à la lumière du soleil, ainsi, *dans la mort*” (BACHOFEN, 1996, p. 214; grifos nossos)³². Para Duras, o nascimento é uma experiência extremamente violenta, que ela equipara ao abandono e até mesmo ao assassinato, porque a criança é arrancada da proteção da noite e do corpo materno para a luz da vida (e da morte):

Je crois qu’il y a une différence essentielle entre une femme qui a eu un enfant et une femme qui n’as pas eu d’enfant. L’accouchement je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l’enfant, qu’on l’abandonne. Ce que j’ai vu de plus proche de l’assassinat, ce sont des accouchements (DURAS; PORTE, 2014, p. 188).

A luz, e tudo que ela representa, é constantemente desafiada pelos personagens femininos durasianos: “Cette peur de la lumière, la lumière qui est vantée partout, dans toute la poésie, dans toute la philosophie, dans tous les rationalismes, la logique, cette lumière, cette mise en doute de la lumière et de la clarté, c’est une définition de la femme” (FERNANDES, 1986, pp. 97-98). O comportamento de Robert Antelme – “R.” – no texto, e daqueles ao redor

³² Pensamos que o aprofundamento da análise da literatura durasiana a partir da simbologia ctônica seria interessante, pois identificamos inúmeros pontos de contato não somente nos textos mencionados. Em “Sublime, forcément sublime Christine V.”, Duras escreve a respeito de Christine: “Elle est encore seule dans la solitude, là où sont encore les femmes du fond de la terre, du noir, afin qu’elles restent telles qu’elles étaient avant, reléguées dans la matérialité de la matière. Christine V. est sublime. Forcément sublime” (DURAS, 2014g, p. 1321) –, relacionando o crime da mãe a uma tentativa de romper com a lei do pai. No entanto, pretendemos explorar esse tema com mais profundidade apartadamente.

da mãe desconsolada, é condizente com a lei do pai que dita ser preciso conservar a razão e a calma com a morte de um filho (DERRIDA, 1968-69b, fl. 12): “J’ai demandé à le voir. R. m’a dit non. J’ai demandé à la mère supérieure, elle m’a dit non, que ce n’était pas la peine” (DURAS, 2014d, p. 1083).

Bachofen (1996, p. 196) explica, ainda, que o direito paternal possui o mesmo significado do direito do casamento, e que por isso marca uma nova ordem, uma ordem firmemente estabelecida com base na família e no Estado. A separação de Robert Antelme e Duras expressa também, em alguma dimensão, a fuga dessa nova ordem paternal, que se transmuta na problematização da instituição do casamento em toda sua obra. Em *La Musica I e II*, Duras explora essa instituição em toda sua artificialidade, como uma prisão em que se confinam os amantes que só reencontram o amor um pelo outro após escaparem da estabilidade do casamento. A fuga dessa estabilidade exige uma clandestinidade, que pode se manifestar no adultério, mas também na escritura (FERNANDES, 1986). No polêmico texto “Sublime, forcément sublime Christine V.”, publicado no *Libération* em 1985, sobre o caso Villemain, há uma seção intitulada “La loi du couple faite par l’homme”, em que Duras escreve:

Regardez bien autour de vous: quand les femmes sont comme celle-ci, inattentives, oublieuses de leurs enfants, c’est qu’elles vivent dans la loi de l’homme, qu’elles chassent des images, que toutes leurs forces, elles s’en servent pour ne pas voir, survivre (DURAS, 2014g, p. 1315).

O direito maternal da terra aparece em *Ésquilo* como um direito sanguinário, que não conhece outra expiação a não ser a morte e, portanto, desconhece o perdão: “le péché contre la force matérielle, dans une religion fondée sur elle, et sur la maternité de la terre, ne peut espérer nul pardon” (BACHOFEN, 1996, p. 229). Mesmo a criação de um tribunal para os crimes de sangue já constitui uma violação do direito maternal, porque só a terra pode expiar seus crimes, sem interposição de qualquer instituição. Em “Le rêve heureux du crime”, Duras descreve essa justiça :

Je me souviens d’un rêve que je faisais souvent pendant la guerre. C’était un rêve heureux. Je rêvais de l’extermination de l’Allemagne. Que chefs et populations allemandes étaient mis ensemble et tués, *et que la terre allemande qui les avait portés était recouverte dans son entier d’une dalle funéraire* afin qu’elle soit *définitivement inutilisable et impropre à servir de nouveau de terre natale à quelque peuple que soit* (DURAS, 2014f, p. 1085; grifos nossos).

Salas escreve a respeito da justificativa para a pena de morte no âmbito da *Justice de l'épuration*, evidenciando a relação entre esta e uma justiça hetáirica:

Là, va apparaître le sens anthropologique de l'épuration: punir au nom de la loi mais aussi *verser le sang purificateur* (les peines de mort requises) afin de purger le corps politique de la gangrène, de refonder une France plus pure et plus forte (SALAS, 2008, p. 12; grifos nossos).

Ora, o “sonho purificador” é justamente aquele dos nazistas. Percebemos, contudo, que a violência dos “sonhos assassinos” de Duras é atenuada com o passar do tempo, como demonstram as alterações na reescritura de “La douleur” para publicação, em que as passagens contendo um sentimento antialemão de carga extremamente violenta foram suprimidas:

Je crois sentir l'odeur de ce sang, il est plus rouge que le sang de bœuf, il ressemblerait au sang de porc. Il ne se coagulerait pas, il coulerait loin, et sur les bords de ces rivières, des femmes en larmes auxquelles je foudrais des coups de pied au cul, et que je basculerais le nez dans le sang de leurs hommes (DURAS, 2006, p. 194).

Há uma alteração nos esboços de “Ter le milicien” que é intrigante: em um dos primeiros manuscritos, escritos logo após a guerra, as últimas frases tinham a seguinte redação (os grifos são nossos):

Je souhaite que Ter ait été fusillé. Si Ter est libre, il doit être de ce côté de la société où l'argent est facile, où l'idée est courte, où la mystique du chef tient lieu d'idéologie.

Ter était à tuer. Quand un homme peut-être “gagné” par un revolver, une auto, de l'argent, *cet homme est à tuer.* Ter était flatté.

Cependant il était un ennemi peu ordinaire et qui annulait toute différence fondamentale entre vous et votre ennemi, qui vous réconciliait en quelque sorte avec lui (DURAS, [S. d.], fl. 18, grifos nossos)

Na versão do texto que compõe *La Douleur*, no entanto, Duras não conclui com essa sentença de morte. Aliás, não é a única sentença que deixa de emitir. No manuscrito de “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, Duras escreve: “Je me souviens : Dans le box des accusés il était notre seul ami. Nous étions les seuls à nous taire, à moins parler que les autres. Il n'y avait plus à parler. Il y avait à ne dire plus rien, *le tuer, c'était tout*” (DURAS, [s.d.], fl. 19; grifos nossos). Essa sentença categórica também é omitida na versão publicada do texto. Essa omissão talvez seja uma das principais mudanças operadas ao longo dos quarenta anos entre a

redação dos primeiros textos e a publicação da obra, em uma possível fuga desse ciclo retributivo. Indagamos se estas alterações podem significar um perdão silencioso:

L'œuvre du temps dénoue naturellement la loi de l'expiation. Un acte de mémoire n'est pas voué à ressasser une incrimination. *Il peut se transformer en un acte de rémission.* L'acte de justice n'est pas destiné à répéter la virulence de l'accusation. Il ne peut refuser de mettre à distance la *composante sacrée de la vengeance* (SALAS, 2008, p. 19; grifos nossos)

Arendt afirma que “[f]az parte da própria natureza das coisas humanas que cada ato cometido e registrado pela história da humanidade fique com a humanidade como uma potencialidade [...]. *Nenhum castigo jamais possuiu poder suficiente para impedir a perpetração de crimes*” (ARENDT, 1999, p. 273) (grifos nossos). O que nos leva a crer que a eventual repetição de atos bárbaros como aqueles cometidos durante a Segunda Guerra não pode ser evitada pela punição³³. De qualquer modo, no caso do massacre administrativo cometido pelo totalitarismo nazista, estaríamos, para Arendt, diante de um novo tipo de crime, cujo ineditismo e crueldade parecem constituir um obstáculo para a punição: “A escala monstruosa e inacreditável dos crimes nazistas torna inadequada e absurda qualquer punição prevista em lei” (PERRONE-MOISÉS C., 2012, p. 134). No que tange aos criminosos nazistas, como vimos, nenhuma das razões que justificariam a punição seriam válidas.

O direito, regido pela relação de culpa e vingança, torna impossível a experiência do tempo, que por seu turno não seria uma figura do direito, “mas da justiça e do perdão, quer dizer, que *tem a ver com a possibilidade de algo verdadeiramente novo que escape à coação da repetição*”³⁴ (ZAMORA, 2012, p. 102; grifos nossos). Arendt (PERRONE-MOISÉS C., 2012, p. 135), assim como Derrida (2000, p. 108) e Benjamin, atribui ao perdão a capacidade de estabelecer um novo começo, como uma revolução. Assim, o perdão teria forte relação com o nascimento enquanto possibilidade de um recomeço ou de um novo sentido. Todavia, para que o perdão produza seus efeitos, é preciso admitir ao mesmo tempo a irreversibilidade daquilo que passou.

Arendt, diferente de Derrida, acredita que o perdão é correlato à punição, no sentido de que aquilo que não se pode punir também não se pode perdoar. Para Derrida, que considera

³³ Embora Arendt afirme, em *A condição humana*, publicada em 1958, que a punição, assim como o perdão, tenta pôr fim a algo que poderia prosseguir indefinidamente. Talvez Arendt esteja considerando a punição em sua dimensão conceitual, ideal, e, em *Eichmann em Jerusalém*, em sua dimensão concreta.

³⁴ Tradução livre da autora do original: “sino de la justicia y el perdón, es decir, que tiene que ver con la posibilidad de algo verdaderamente nuevo que escape a la coacción de la repetición”.

o perdão algo da ordem eterna e não mundana, sem qualquer relação com a justiça humana, o perdão autêntico seria aquele impossível, o perdão do imperdoável. Para essas duas interpretações, a supressão da “sentença de morte” não significa necessariamente a concessão do perdão, seja por considerar que nenhuma punição seria da ordem dos crimes, e que por isso o perdão seria incabível, ou porque não haveria qualquer relação entre a punição e o perdão. A interpretação dessa modificação no texto de Duras se torna ainda mais difícil porque não se trata de uma mera substituição, mas de uma supressão, que gera uma lacuna, algo que é sempre um desafio à análise.

Além disso, não seria o perdão derivado de palavras de caráter performativo? Supomos que sim e, nesse caso, o silêncio poderia ser considerado performativo, uma vez que é o verbo que possui o dom de criar relações? Derrida (2004, p. 544), ao dedicar-se especificamente ao pedido de perdão, afirma que existe uma diferença significativa entre o pedido implícito e o explícito – que, depois constatamos, estende-se também ao perdão acordado:

Est-ce que le pardon doit passer par des mots ou bien passer les mots? Est-ce qu'il doit passer par des mots-verbes ou les passer, ces mots-verbes? Ne peut-on pardonner ou demander pardon qu'en parlant, en partageant la langue de l'autre, c'est-à-dire déjà en s'identifiant suffisamment à l'autre pour cela, et en s'identifiant au risque de rendre le pardon à la fois possible et impossible? Doit-on refuser l'expérience du pardon à quiconque ne parle pas? Ou au contraire faire du silence l'élément même du pardon, s'il y en a? (DERRIDA, 2004b, p. 558).

Para responder a essas perguntas, Derrida recorre à animalidade do humano – que se relaciona com as ações não mediadas pela fala –, e constata que existiria, sim, um perdão da besta que se manifesta de diferentes formas nos animais, concluindo que “on ne peut dénier cette possibilité, voire cette nécessité du pardon extra-verbal, voire an-humain” (DERRIDA, 2004b, p. 558). Contudo, o que supomos ser o perdão silencioso de Duras reside nas possibilidades da linguagem que abarcam o não dito, que, nesse caso, consiste na abstenção de condenar à morte.

Derrida (2004b, p. 550) sugere, então, que o perdão demandado e acordado deve permanecer “à jamais indécidablement équivoque”, para que seja heterogêneo a toda determinação da ordem do saber. Estamos inegavelmente diante de uma palavra que não possui sentido apropriável pela teoria, equivalente àquela de Celan no poema *Todtnauberg*, que versaria sobre a esperança de um perdão solicitado por Heidegger ao poeta.

Considerando outros aspectos, temos que, no pensamento de Derrida, o perdão sequer pertenceria à esfera política ou jurídica, equiparando-se a um perdão divino, impossível, ainda que exercido pelo homem³⁵. Para Derrida, o Estado pode julgar, mas jamais perdoar, o que obrigatoriamente afasta o perdão do espaço jurídico, que, então, poderia ser exercido – por que não? – no espaço literário. O problema, nesse caso, é que o âmbito literário, por si só, já constitui uma mediação que rouba ao perdão seu caráter presencial, também fundamental ao testemunho: “le pardon nous semble ne pouvoir être demande ou accordé que ‘seul à seul’, en face-à-face, si je puis dire sans médiation” (DERRIDA, 2004b, p. 543). Em outro momento, porém, Derrida (2000, p. 117) afirma que a própria linguagem constituiria uma primeira instituição mediadora. Além disso, o caráter presencial seria de toda forma impossível, visto que aqueles a quem se concede o perdão provavelmente já estariam mortos, mas de certa forma presentes justamente pela letra da escritora.

A literatura acaba por trazer figuras ausentes para que uma cena do perdão seja possível em algum plano, uma vez que seu tempo (DERRIDA, 2000, p. 117) escapa ao processo judicial e, nesse caso, à própria vida orgânica. Derrida dedica-se ao tema da ausência absoluta da vítima, isto é, do não sobrevivente, mas sua reflexão pode ser estendida – apenas em determinada medida, é claro – à ausência do algoz, daquele a ser perdoado:

Celles-ci sont toujours absentes, d’une certaine manière. *Disparues* par essence, elle ne sont jamais elles-mêmes absolument présentes, au moment du pardon demandé, comme le mêmes, celles qu’elles furent au moment du crime; et elles sont parfois absentes dans leur corps, voire souvent mortes (DERRIDA, 2000, p. 118).

Outra questão problematizada por *La Douleur* que perturba a possibilidade do perdão é que, para perdoar, idealmente é preciso um acordo de ambas as partes acerca da natureza do crime – “savoir qui est coupable de quel mal envers qui etc.” (DERRIDA, 2000, p. 122) –, o que é praticamente impossível. *La Douleur* dedica-se à compreensão da natureza do crime e do mal nazistas, assim como à (in)determinação dos papéis de algoz e vítima. No entanto, embora uma de suas principais temáticas seja a questão do mal, essa investigação acaba por aproximar algoz e vítima, indicando que o bem e o mal não são absolutos, e que aquele, como vimos, estaria próximo da tentativa de extirpar o que se entende por mal:

Ce qu’entraîne l’écriture de la douleur, c’est cette réversibilité des signes. Ainsi, l’interrogatoire qui Marguerite et D. font subir aux camarades de

³⁵ Derrida destaca que Hannah Arendt poderia considerar o perdão correlativo à punição sem que isso implicasse uma dimensão jurídica do perdão (DERRIDA, 2004b, p. 548).

Robert pour savoir si ce dernier est vivant, ressemble à une séance de torture, là où la victime et le bourreau ne font qu'un (LOIGNON, 2003, p. 269).

Derrida (2010) esclarece que o perdão é da ordem da loucura, pois deve penetrar na noite do inteligível, o que ocorre a despeito de a vítima compreender o criminoso ou suas razões. “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” é uma narrativa de reconciliação, em que vítima e criminoso não chegam jamais a se compreender autenticamente, mas cuja narradora penetra perigosamente na noite que é o outro. Conforme a natureza de um perdão que é em si paradoxal, enquanto que em diversos momentos ela expressa a distância que os separa, aos poucos a vítima assume seu papel de algoz.

Não seria possível afirmar se a alteridade da narradora permanece completamente irreduzível, sem qualquer movimento de aproximação e compreensão de seu algoz, uma vez que ela o transforma, em última análise, em um personagem de sua literatura³⁶. A partir desse momento, sobre ele incide a faculdade da imaginação, que, como sabemos, tem o papel de “tornar presentes os outros, à medida que os pontos de vista alheios se tornam abertos à inspeção” (ASSY, 2004, p. 49).

O texto traz a ambivalência de um homem que, embora responsável pela prisão, deportação e morte de judeus e de membros da resistência francesa, demonstra traços de piedade e cuidado; e de uma mulher que se envolve com ele, na esperança de obter informações sobre o marido e os companheiros deportados, arquitetando seu assassinato. A desorganização cronológica dos eventos contribui para essa dubiedade. A narradora, ao passo que relata sua angústia nos encontros sucessivos com Rabier, interpõe considerações a respeito daquilo que viria a aprender sobre ele e que experimentaria após a liberação durante o processo de *Justice de l'épuration*, quando reconheceria em si mesma a capacidade de fazer o mal. A própria narradora trata desse recurso: “Quelquefois je dévoile le destin par le futur antérieur des évènements [...] de telle façon que le présent participe de la fin, de la mort, qu'il en soit empreint (DURAS, 2014j, p. 786). Isso ocorre também em “La douleur”, em que os eventos descritos no presente já possuem a marca do conhecimento do que foi Auschwitz, sendo que na época em foram vividos se ignorava a dimensão do horror, o que quebra o efeito de “presentismo” no texto.

³⁶ A aproximação em “Ter le milicien” é mais clara, e ocorre pela afeição e desejo.

Arendt acredita que, ao se aplicar categorias preconcebidas para analisar a história, sendo uma das principais a causalidade, se está negando a possibilidade da ocorrência de *eventos* (no sentido de algo irrevogavelmente novo). Para ela, um evento inédito não pode ser deduzido a partir do passado, não se trata de uma consequência natural; ao contrário, o evento irrevogável é que “cria” o passado, fazendo com que prestemos atenção nele e tracemos a história à sua luz (ARENDT, 2008, pp. 341-43). Desse modo, é a luz do evento que guia a volta ao passado de Duras.

A experiência, assim como a atividade da memória, só contribui para a compreensão do ocorrido na medida em que integra a atividade do pensar – que consiste, no caso de uma narrativa, no reordenamento e recriação a partir da lembrança. Apenas no pensamento pode o homem habitar a lacuna³⁷ entre o passado e o futuro, sendo que, no plano absolutamente concreto, a seta do tempo continua a correr exclusivamente para frente, deixando o presente, como vimos, para trás.

3.2.2 Crítica à verdade do direito e à verdade pública dominante

A crítica ao estabelecimento de uma “*vérité de droit, vérité publique dominante et juridiquement incontestable*” (DERRIDA, 2004a, p. 507) é pungente em *La Douleur*. Por um lado, a obra evidencia a incapacidade de os procedimentos da *Justice de l'épuration* escaparem ao ciclo retributivo de vingança, falhando em compreender a complexidade e as contradições da guerra. Por outro, em diversos textos cita discursos oficiais produtores de verdades de Estado utilitárias, apressados em chegar a uma conclusão, em produzir o “efeito de verdade”. Iremos discutir se essas seriam respostas adequadas à mentira de Estado, ao negacionismo, determináveis como tal somente após o advento da Segunda Guerra Mundial. A esse respeito, escreve Derrida:

³⁷ Para Arendt (2003, p. 40): “[a lacuna] bem pode ser a região do espírito, ou, antes, a trilha plainada pelo pensar, essa pequena picada de não -tempo aberta pela atividade do pensamento através do espaço-tempo de homens mortais e na qual o curso do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico”. É curioso notar que Derrida comparava metaforicamente a escrita e a inscrição com a abertura de uma trilha, de um caminho, com uma “picada”, citando Lévi-Strauss.

Réécriture de l'histoire, mensonge, falsification, négation et dénégation, toutes ces questions font signe vers un enjeu si facilement reconnaissable que je n'ai même pas jugé utile d'insister. [...] Elles se multiplient sans fin; elles renaissent des cendres mêmes qu'elles voudraient à la fois conjurer et injurier. Comment les combattre, c'est-à-dire d'abord les réfuter, les refuser, les rappeler à la vérité même de leur acharnement négationniste et dénégatif? Comment prouver en témoignant si un témoignage reste irréductiblement hétérogène à la preuve. [...] Résistera-t-on à cette perversion en établissant par la loi une vérité d'État ? [...] *L'État [ne] doit [pas] renoncer à toute droit en la matière mais il faut veiller à ce qu'il ne desserve pas la cause d'une vérité qu'il risque toujours, laissé à lui seul, de pervertir en dogmatisme ou en orthodoxie* (DERRIDA, 2004a, p. 508; grifos nossos).

Segundo Zamora (2012, p. 108), o que ficou estabelecido em última instância se impõe pela evidência de sua marcha vitoriosa, ocultando da história e do público aquilo que foi massacrado. Isso condiz com as críticas de Duras à verdade de Estado, principalmente a produzida na França pelos discursos do general de Gaulle:

Le trois avril De Gaulle a dit cette phrase criminelle: “Les jours des pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus”. Nous ne pardonnerons jamais. Il a dit aussi: “Parmi les points que le destin a choisi pour y rendre ses arrêts, Paris fut en tout temps symbolique... Il l'était lorsque la reddition de Paris en janvier 1871 consacrait le triomphe de l'Allemagne prussienne... Il l'était lors des fameux jours de 1914... Il l'était encore en 1940”. Il ne parle pas de la Commune. Il dit que la défaite de 1870 a consacré l'existence de l'Allemagne prussienne. La Commune, pour De Gaulle, consacre cette propension vicieuse du peuple à croire à sa propre existence, à sa force propre. [...] De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire, cela de peur d'affaiblir son rôle à lui, De Gaulle, d'en diminuer la portée (DURAS, 1985, pp. 44-45).

De Gaulle, até os anos de 1970, teria gozado do monopólio sobre a memória da guerra, que era caracterizada pela comemoração dos combatentes, em detrimento dos milhões de mortos que não combateram, e pelo esquecimento da tragédia judaica. Os discursos do general de Gaulle estariam inseridos no âmbito do que Bornand chama de comemoração de Estado, que “comporte une part volontaire d'oubli, d'occultation” (BORNAND, 2004, p. 42). Fica claro que a injustiça sofrida pelos oprimidos e aniquilados não é dissimulada somente pelos responsáveis diretos pela opressão, mas também por aqueles identificados como vencedores da história. Assim, a essa injustiça “se une a eliminação das pegadas que podem recordá-los” (ZAMORA, 2012, p. 108)³⁸ (ZAMORA, 2012, p. 108). Desse modo, os vencedores não teriam renunciado ao estabelecimento de uma verdade convertida em

³⁸ Tradução livre da autora do original: “se une la eliminación de las huellas que puedan recordarlos”.

dogmatismo – elemento este característico do totalitarismo, como bem aponta Arendt –, e com isso teriam contribuído para o cultivo dos “elementos de pensamento totalitário que hoje existem em todas as sociedades livres”³⁹ (ARENDT, 2008, p. 332).

Por outro lado, Bornand (2004, p. 15) aponta que a “non-reconnaissance dont ont été victimes les rescapés des déportations raciales au profit des rescapés politiques” teria gerado o conceito de unicidade da *Shoah*, que não seria comparável a nenhuma outra tragédia humana. Esse conceito seria, a partir de determinados autores – Jean Michel-Chaumont e Alain Brossat –, extremamente questionável, visto que estabeleceria uma verdade sagrada e absoluta com base em relações de força, convertida em um instrumento na batalha entre narrativas e identidades. No entanto, percebemos que a obra de Duras tenta situar-se nesse debate de forma a não comparar as tragédias em sua dimensão, mas a mostrar cada uma a partir de um enfoque particular. Algumas dessas tragédias ela teria vivenciado – o que a permitiu utilizar a primeira pessoa, estabelecendo uma identidade entre narradora e autora –, e outras não vivenciou propriamente, mas a imaginação permitiu que delas se aproximasse, como da própria *Shoah*. Conforme expusemos no primeiro capítulo, Duras ordena seus textos de modo a constituir uma justaposição de narrativas de sobreviventes e textos ficcionais, colocando em evidência diversas “posições de enunciação”.

A única forma de criar uma narrativa que faria frente à história como um processo de avanço e ascensão seria, para Benjamin, tornar evidentes os “estágios de sua decomposição [...] as quebras catastróficas que fazem ir pelos ares o contínuo da lisa superfície do progresso”⁴⁰ (ZAMORA, 2012, p. 108). Nesse sentido, as críticas de Duras inscrevem-se no movimento memorial que demanda uma definição sociopolítica do evento. São essas fissuras na versão dominante da história e verdade de Estado que Duras tenta captar em seus textos, mostrando: o corpo em deterioração oferecido em sacrifício pela ideia de progresso baseada na supremacia de uma raça; o corpo torturado na justiça que buscava a purificação da sociedade; o avião abatido e a criança abandonada; a urtiga partida; o dedo decepado; e mesmo seu sacrifício pessoal em nome do movimento de resistência do qual, em última instância, se apropriariam os poderosos para seus discursos.

³⁹ É importante destacar que Arendt refere-se às sociedades livres do pós-guerra, uma vez que esse texto foi escrito em 1954.

⁴⁰ Tradução livre da autora do original: “las quiebras catastróficas que hacen saltar por los aires el continuo de la lisa superficie del progreso”.

Note-se que dois dos textos de *La Douleur* – “Ter le milicien” e “Albert des Capitales” – têm em seus títulos nomes de colaboracionistas, o que vai de encontro a uma política de recalcamento organizada na França desde os primeiros momentos da *épuration* até os anos de 1970, segundo a qual o país teria sido unicamente a Resistência (BORNAND, 2004, p. 42):

En France le plus hauts responsables politiques ont régulièrement tenu le même langage: il faut procéder à la réconciliation par l’amnistie et reconstituer ainsi l’unité nationale. C’est un *leitmotiv* de la rhétorique de tous les chefs d’État et Premiers Ministres français depuis la Seconde Guerre Mondiale, *sans exception*. Ce fut littéralement le langage de ceux qui, après le premier moment d’*épuration*, décidèrent de la grande amnistie de 1951 pour les crimes commis sous l’Occupation (DERRIDA, 2000, p. 115).

Do ponto de vista epistemológico, uma das formas de se escapar da perpetuidade do ciclo retributivo – que se mostra paralela a uma concepção progressista e universal da história –, é conferir maior peso às narrativas pessoais e testemunhais, que contrariam a concepção de um juízo universal de uma história universal. E a valorização da narrativa enquanto ponto de partida para o julgamento reabilitaria a justiça:

O desvio para a narrativa pessoal não se trata do caos, que deve ser domesticado por meio de uma totalidade normativa. Essa é a tentação mais constante da política progressiva da história. Como foi apontado por Bensussam, o desvio, antes, cria a condição de possibilidade para que a busca pela justiça seja erigida acima da visão teleológica da história (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 22)⁴¹.

Perante a indignação política da autora ao horror e à falência da justiça, a resposta da escritura, embora se dê no “estar só”, parte da preocupação com o mundo, que adquire, em Duras, uma forma revolucionária: “A função revolucionária da literatura não consiste em emitir mensagens revolucionárias, mas em levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical *sobre a fatalidade do real, sobre o determinismo da história*” (PERRONE-MOISÉS, L., 1990, p. 108; grifos nossos). E, nesse sentido, cada texto de *La Douleur* contém a potencialidade do novo, visto que traz uma nova perspectiva dos acontecimentos, uma nova forma de interpretar as relações, e possui a dimensão redentora da autora e de seus personagens.

⁴¹ Tradução livre da autora do original: “The deviation into personal narrative is no chaos, which must be domesticated through a normative totality. That is the most constant temptation of the progressive politics of history. As was pointed out by Bensussam, the detour, rather, creates the condition of possibility for the quest of justice to be raised above the teleological vision of history.”

La Douleur, como a literatura de teor testemunhal de modo geral, participa da elaboração de uma verdade que envolve a discussão do passado, o trabalho da memória e da compreensão como uma tarefa infinita, sempre a ser retomada. Afirma Leyla Perrone-Moisés: “Assim como a literatura não representa fielmente o real, também não age diretamente sobre ele”. Por outro lado, a literatura de testemunho reivindica justamente uma relação com as ações e o mundo extraliterário (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 379), e, portanto, busca fazer parte de um processo político de “justiça de transição”, que se desenvolve não só nas instâncias oficiais e institucionais.

Caso fosse sequer possível, “na concepção jurídica de testemunho, a literatura – no seu sentido de ficção – deve ser totalmente eliminada” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 378). Greimas (1983, p. 104) corrobora em alguma medida essa concepção, afirmando que, em um dado contexto cultural, o critério de verossimilhança não seria aplicável aos *discursos normativos*; no entanto, desde o princípio, ele explica que as fronteiras entre as classes de discurso são difíceis de estabelecer. Por outro lado, para Habermas, a relação entre o sentido e a *Geltung* (vigência ou validade) na literatura só ocorreria no âmbito interno do texto, sendo que o sentido ali expresso jamais deve ser válido para o mundo cotidiano (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 378-379).

No caso de *La Douleur*, embora a autora – ou qualquer pessoa que sirva de referência para os personagens da obra –, não possa ser responsabilizada juridicamente no mundo real por ter, por exemplo, torturado um homem, não podemos ignorar que se trata de uma obra relacionada com a verdade, que busca lidar com questões que emergiram de um evento real, compartilhado por toda a humanidade. Além disso, é uma obra que produz efeitos na compreensão pública da Segunda Guerra Mundial, e participa da construção da memória partilhada desse evento⁴²:

Il m’a paru aussi que, si ce texte devait être lu et entendu en public, c’était dans les lieux comme celui-ci, ici ce soir, qu’il devait être⁴³. Exactement ici. Parce que c’est ici qu’il rejoint milliers et de milliers d’autres témoignages identiques, qu’ils soient ou non écrits, qu’ils aient vu le jour ou non (DURAS, 2014f, p. 1089; grifos nossos).

Para Adorno e Horkheimer, a arte é vista na sociedade esclarecida como um domínio particular da atividade social, nada tendo a ver com o verdadeiro conhecimento. Para a

⁴² Tendo inclusive provocado reações, à época de sua publicação, em virtude do contexto político.

⁴³ Segundo os editores, não se sabe onde nem quando essa “leitura” teria sido realizada.

mentalidade científica, a transgressão da *esfera da realidade* “é desvario e autodestruição, do mesmo modo que, para o feiticeiro do mundo primitivo, a transgressão do círculo mágico traçado para a invocação; e, nos dois casos, tomam-se providências para que a infração do tabu acabe realmente em desgraça para o sacrilégio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 33).

Sendo a relação de *La Douleur* com o real, como discutimos, da ordem da verossimilhança – embora essa relação não participe daquela que teria o estatuto científico ou jurídico da prova, ou seja, embora a obra não seja possível enquanto discurso estritamente *normativo* –, ela ultrapassa o círculo mágico para agir no mundo, como parte de um movimento de compreensão do passado. Isso porque, após a Segunda Guerra Mundial, algumas fronteiras que separavam as classes discursivas tiveram de ser revistas, dada a importância que o testemunho adquiriu nos julgamentos de crimes contra a humanidade ou na própria ciência histórica. A fim de que a justiça pudesse ser realizada, os julgamentos tiveram de acolher uma verdade relacionada a critérios de verossimilhança que ultrapassassem o fato criminal e que tivessem certa literariedade. Na esteira dessas mudanças, a literatura de teor testemunhal passa a influir no mundo real.

3.2.3 O papel reconciliatório e reparatório da narrativa

Para Assy e Hoffmann (2012, p. 22), a linguagem tem um papel político, intimamente relacionado à narrativa, que dependeria de sua capacidade de anamnese, que consiste não na mera preservação da memória dos eventos, mas em sua salvação na experiência presente. Isso se realiza em parte quando a crítica de Duras à justiça transicional serve como uma oportunidade de reflexão sobre os processos de justiça de transição atuais, ou mesmo sobre o resgate da memória da Segunda Guerra na França, que ainda não se reconciliou completamente com o passado, não no sentido de acolhê-lo sem críticas, mas no de reconhecer as injustiças cometidas de ambos os lados, providenciando para que não se repitam. Nesse caso, a reconciliação seria um dos frutos do processo de compreensão.

Somente a narrativa, em contraposição à lógica cognitiva da linguagem, possibilitaria a reconciliação com o insuportável. Para Arendt, a narrativa, “extremamente diferente de um processo cognitivo, é um dispositivo essencialmente linguístico que reconstrói aquilo que aconteceu na história por meio de uma trama que privilegia agentes humanos individuais em relação a processos impessoais”⁴⁴ (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 23). Nesse sentido, ao narrar situações particulares do contexto pós-liberação, Duras procura reconciliar-se com a realidade passada, buscando inclusive a reparação de algumas situações que não puderam ser reparadas na realidade.

Supomos que seu texto sobre Monsieur X. tem caráter reparatório e pretende ser um testemunho que extrapola o círculo mágico da arte, buscando suprir um testemunho judicial e corrigir um perjúrio. Por ser o testemunho não judicial da autora, “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” não deve, portanto, ser tomado como um procedimento de prova, embora esteja comprometido com a promessa de dizer a verdade, assim como aqueles prestados na ocasião de seu julgamento, uma promessa para si e para o outro: “*Il s’agit d’une histoire vraie, jusque dans le détail*” (DURAS, 1985, p. 90).

Nos manuscritos do referido texto, Duras acrescenta: “La justice s’en est donc emparé. Du coup son crime n’a plus ressemblé à un crime. Il a été détruit, son crime aussi” (DURAS, [s.d.], fl. 28). O testemunho de Duras no processo judicial⁴⁵ teria contribuído enormemente para a condenação de Delval: “Les jurés se montrent très sensibles à son [de Duras] discours. Personne ne s’y trompe. Ni l’avocat de Delval, ni la salle, ni le journaliste Marianne qui note: ‘Aujourd’hui grâce à Mme. A. c’est fini, le sort de Delval est réglé’” (ADLER, 1998, p. 211). Embora tenha sido concedida à escritora a oportunidade de prestar um segundo depoimento no processo, no qual ela procurou reconhecer as qualidades e atos de piedade de Delval, os destinatários já não acreditaram nela:

Au procès j’ai témoigné deux fois. La deuxième fois j’avais oublié de parler de l’enfant juif épargné⁴⁶. J’ai demandé à être étendue de nouveau. J’ai dit que j’avais oublié de dire qu’il avait sauvé une famille juive, j’ai raconté l’histoire du dessin de l’enfant juif. J’ai dit aussi avoir appris entre-temps qu’il avait également sauvé deux femmes juives qu’il avait fait passer en zone libre (DURAS, 1985, p. 134).

⁴⁴ Tradução livre da autora do original: “utterly distinct from a cognitive process, is essentially a linguistic device that reconstructs that which has happened through a plot that privileges individual human agents more than impersonal processes”.

⁴⁵ Ela testemunhou em 10 de dezembro de 1944.

⁴⁶ Não compreendemos por que a narradora diz que, na segunda vez que depôs, ela se esquecera de falar da criança judia poupada, visto que foi justamente no segundo depoimento que ela mencionou esse episódio.

La Douleur lança, com isso, um olhar crítico aos processos de justiça de transição – notadamente ao da *Justice de l'épuration* posterior à Liberação da França –, que falham em reconhecer, no testemunho, sua natureza complexa de verdade, que, embora sempre tenha, mesmo fora de ambientes judiciais, uma implicação de juramento e de lei (DERRIDA, 2004c, p. 533), jamais pode confundir-se com o estatuto da prova, de uma verdade demonstrável e não contraditória:

Le procureur général a hurlé, il m'a dit: "il faudrait savoir ce que vous voulez, vous l'avez accablé, maintenant vous le défendez. On n'a pas de temps à perdre ici". J'ai répondu que je voulais dire la vérité, afin qu'elle ait été dite pour le cas où ces deux faits auraient pu éviter la peine de mort. Le procureur général m'a demandé de sortir, il était excédé. La salle a été contre moi. Je suis sortie (DURAS, 1985, p. 134).

Além disso, há no texto uma crítica aos processos de justiça de transição baseados exclusivamente na abordagem judicial do passado, ou seja, nas oposições entre verdadeiro e falso, bem e mal, certo e errado, vítima e algoz, que devem permanecer decidíveis para se conferir a culpa – isso fica claro nos escritos de Hannah Arendt, Jacques Derrida e Leora Bilsky. A questão que aparece aqui é de como esses processos apropriaram-se erroneamente da cultura da memória e do testemunho, o que condiz com a afirmação de Assy e Hoffmann (2012, p. 26) de que o direito e a reparação implicam necessariamente o vínculo com outra dimensão da justiça, que extrapole o âmbito estritamente judicial em sua efetividade e decidibilidade estritas.

É evidente que, com sua narrativa testemunhal não judicial, Duras não poderia mudar os fatos passados – Delval tinha sido fuzilado no início de 1945, a reparação a ele e à sua esposa não eram possíveis no plano concreto. A autora, então, se cercou de precauções, sendo a distância temporal da publicação em relação aos eventos uma delas, justamente para que esse não tivesse os efeitos devastadores de seu primeiro testemunho judicial: "*C'est par égard pour sa femme et l'enfant de cet homme nommé ici Rabier que je ne l'ai pas publié avant [...]. Cette fois-ci quarante ans ont recouvert les faits, on est vieux déjà, même si on les apprend ils ne blesseront plus comme ils auraient fait avant, quand on était jeune*" (DURAS, 1985, p. 90).

No entanto, sua narrativa testemunhal no âmbito literário – em que reconhece, do ponto de vista de sua própria consciência, que havia cometido um perjúrio –, trata claramente da tentativa de reconciliação entre seu passado, ela própria e seus atos, que consistiria em

admitir sua parcela de responsabilidade no desfecho de Delval: “On écrit toujours pour se confesser, on écrit toujours pour demander pardon” (DERRIDA, 2004b, p. 559). É significativo, também, que Duras só tenha podido chegar a uma versão definitiva de seu relato após a morte de Delval, pois, sendo a reconciliação fruto do esforço compreensivo, lembramos que “a compreensão de assuntos políticos e históricos, por serem tão humanos e fundamentais, guarda certa semelhança com a compreensão das pessoas: só sabemos quem é alguém, essencialmente, após sua morte” (ARENDT, 2008, p. 332). A propósito de Rabier, em *La Douleur*, há um fragmento que foi bastante modificado em relação ao manuscrito:

J’ai appris au procès de Rabier qu’il avait mis ses économies dans l’achat d’éditions originales. De Mallarmé, Gide, et aussi Lamartine, Chateaubriand, de Giraudoux aussi peut-être: des livres qu’il n’avait jamais lus, qu’il ne lirait jamais, qu’il avait peut-être essayé de lire mais sans y parvenir. Ce renseignement sur Rabier fait à lui seul, à mes yeux, tout autant que son métier, cet homme que j’ai connu. Ajouté à son air de monsieur, à sa foi dans l’Allemagne nazie, et aussi à ses bontés d’occasion, à ses distractions, à ses imprudences, à cet attachement à moi aussi peut-être, moi par qui il mourra (DURAS, 1985, p. 135).

Em que medida essa reconciliação também possui caráter reparatório é algo difícil de determinar; no entanto, a publicação desse texto tem o potencial de fazer justiça para além do âmbito judicial, buscando apresentar um novo desfecho, ou mesmo um desfecho em aberto, que foge ao determinismo e à repetição do ciclo racional da história. Camus (1945 *apud* SALAS, 2008), ao escrever a respeito da *Justice de l’épuration* em 1945, aponta a realização de uma justiça a partir da transformação que se opera no interior dos próprios homens: “Il faut guérir ces cœurs empoisonnés. Et demain la plus difficile victoire que nous ayons à remporter, c’est en nous-mêmes qu’elle doit se livrer, avec cet effort supérieur qui transformera notre appétit de haine en désir de justice”.

Diferente do perdão, a reconciliação não busca realizar o impossível – perdoar o imperdoável⁴⁷ –, uma vez que não promete o alívio da culpa do outro nem a de quem perdoa, pois se trata do compartilhamento de um fardo, o que significa que a reconciliação reestabelece a igualdade (ARENDT, I, 1, 2005, p. 16). Bourdil (1987, p. 213) escreve que a confiança na literatura suporia a crença em seu caráter performativo: “on cesse de croire

⁴⁷ Tanto para Arendt, como para Derrida, o perdão buscaria realizar o impossível, só existindo enquanto tal: “O perdão, ou o que chamamos assim ordinariamente, não é na verdade nada além de um simulacro no qual uma pessoa se comporta como superior, enquanto a outra exige algo que os homens não podem nem dar nem receber” (ARENDT, I, 1, 2005, p. 15) (Tradução livre da autora do original: “Le pardon, ou ce qu’on appelle d’ordinaire ainsi, n’est en vérité qu’un simulacre au cours duquel l’un se comporte en supérieur, tandis que l’autre exige quelque chose que les hommes ne peuvent ni donner ni recevoir”).

qu'on écrit pour admettre que l'on fait quelque chose que change le cours du monde". Quando a narradora admite ter de certa forma contribuído para a execução do agente, atribuindo a si própria sua quota de responsabilidade nos eventos do passado, ela reequilibra a balança e reestabelece a igualdade: "cet attachement à moi aussi peut-être, moi par qui il mourra" (DURAS, 1985, p. 135).

O perdão também tem certa relação com a igualdade, mas não se trata da igualdade de responsabilidade, da distribuição do fardo, mas, antes, do reconhecimento de que todos somos pecadores, e de que, portanto, há uma igualdade da natureza humana: "uma igualdade – senão de direitos, ao menos de natureza"⁴⁸ (ARENDT, I, 1, 2005, p. 16). Nesse ponto, há momentos do livro em que a autora flerta com o perdão para além da reconciliação, quando afirma, ao ecoar a mensagem da indivisibilidade da espécie humana expressa por Antelme: "nous sommes aussi de la race des nazis" (DURAS, 1985, p. 61). De acordo com essa tese, por mais que os nazistas tenham tentado colocar em questão a existência de uma única espécie humana, eles não foram bem-sucedidos.

Duras reconhece que, assim como os nazistas são da mesma espécie que aqueles que pretendiam exterminar, também os judeus, os resistentes e os deportados são da mesma espécie que seus carrascos. Evidentemente isso não os transforma em criminosos, mas é preciso admitir que todos podem, em determinadas circunstâncias, cometer o mal se não tiverem seus espíritos alertas – "C'est parce que les nazis n'ont pas *reconnu* cette horreur en eux qu'ils l'ont commise" (DURAS, 2014j, p. 748) –, o que fica bastante claro na tortura do colaboracionista por Thérèse e em outros textos de Duras que fazem referência ao período:

Écoutez-moi, les Français seraient devenus aussi des assassins si on les avait laissés libres de tuer de même les nazis allemands. C'était un déshonneur pour la France de les laisser vivre. Et nous avons encore maintenant la nostalgie de ce meurtre-là que nous n'avons pas commis (DURAS, 2014i, p. 788).

La différence entre les nazis, les staliniens, et moi, c'est qu'eux ne savent pas être porteurs de crime et que moi je le sais de moi. La différence n'est pas dans le rêve ou non, elle est entre ceux qui voient et ceux qui ne voient pas que le monde entier est en chacun de ces hommes qui les composent et que chacun de ces hommes qui les composent est un criminel virtuel. Les nazis étaient des naïfs (DURAS, 2014f, p. 1085).

No caso de Duras, é preciso mencionar que ela própria chegou ocupar no regime de Vichy, entre 1942 e 1943, o cargo de diretora do serviço de notas de leitura do *Comité*

⁴⁸ Tradução livre da autora do original: "une égalité – sinon de droits, du moins de nature".

d'organization du livre, responsável por supervisionar o emprego do papel colocado à disposição dos editores (ADLER, 1998, p. 146). Esse também é o caso de muitos de seus companheiros de resistência – como o próprio François Mitterrand, que no livro é Morland –, que participaram ativamente do regime e depois se tornaram autênticos resistentes. Essa participação não os torna torturadores ou membros da gestapo, mas implica que eles poderiam, sob determinado enfoque, ser considerados colaboracionistas. Salas (2008, pp. 7-8) escreve: “La polémique qu’à suscité de livre de Pierre Péan, *François Mitterrand (1934-1947) une jeunesse française* (1994) [...] montre l’ambiguïté des parcours de collaborateurs de Vichy devenus authentiques résistants, les ‘vichysso-résistants’”.

Ainda sobre a assunção de responsabilidade, Duras escreve: “La seule réponse à faire à ce crime est d’en faire un crime de tous. De le partager. [...] Pour le supporter, pour en tolérer, partager le crime”. A ideia de partilha do crime aparece não apenas vinculada à eventual contaminação da própria natureza humana pelo horror de Auschwitz, que teria deixado marcas indeléveis na consciência da humanidade, como também à violência que esse horror desperta na forma da vingança, inaugurando um ciclo do qual todos tomam parte. O amor da autora por Robert e pela pequena judia está irremediavelmente contaminado pela violência que equipara os dois campos descritos pela narradora.

É importante recordar o perigo da culpabilidade coletiva apontado por Arendt (2004, p. 83) e por Derrida (2000, p. 105): “quando todos são culpados, ninguém o é”, e, portanto, ninguém pode ser julgado. Arendt aponta a falácia do conceito de “culpa coletiva”, reputando seu uso ao medo de julgar, dar nomes e atribuir culpa. No entanto, toma as leis e tribunais humanos como *locus* por excelência para a atribuição da culpa, perante os quais comparecem homens de carne e osso, cujos atos ferem alguma norma que consideramos essencial para a integridade de nossa humanidade comum. Ela reconhece que, embora as questões legais e morais não sejam idênticas, ambas pressupõe o poder de julgamento.

No caso da *Justice de l’épuration*, Salas (2008, pp. 7-8) esclarece que, como alguns dos colaboracionistas do regime de Vichy haviam se tornado membros da resistência, estes teriam sido eximidos do julgamento, caracterizando essa “justiça” como um tanto arbitrária e condescendente para alguns. Desse modo, Duras teria sido poupada de ter seu dia na corte, e assim não teve a oportunidade de ser julgada por ninguém além de si própria.

O compartilhamento da culpa reivindicado por Duras ultrapassa as esferas moral e legal. Como Arendt admite, ao tratar sobre aqueles que testemunharam direta ou indiretamente o horror dos campos de concentração e extermínio, “quando nos confrontamos

pela primeira vez com esse horror, ele parecia transcender [...] todas as categorias morais, pois certamente desmoronava todos os padrões jurídicos” (ARENDT, 2004, p. 118). Diante dessa inadequação, compreendemos a dificuldade em se continuar a aplicar o critério da responsabilidade pessoal e da culpa individual no julgamento dos responsáveis pelo crime da *Shoah*.

As dimensões desse crime eram tão absurdas que a reconciliação com o passado revelou-se praticamente impossível, seja pela via jurídica seja pela via literária⁴⁹. Contudo, a individualização do criminoso e de sua culpa parece facilitar a tarefa da compreensão e da reconciliação. Embora Jankélévitch (*apud* DERRIDA, 2004b) considere que a *Shoah*, a solução final, não seja um crime de dimensões humanas, e que por isso não poderia ser humanamente punido ou perdoado, *La Douleur* apresenta duas faces desse crime, ambas com feições humanas. Por um lado, quando trata do massacre a partir de uma perspectiva geral, Duras o considera como algo perverso, que toca o âmago da humanidade; por outro, quando se aproxima individualmente dos agentes que contribuíram para a deportação e morte de milhões, o crime adquire irremediavelmente uma face individual e, como em Arendt, banal. A obra indica que, apenas ao se considerar a *Shoah* como um crime de dimensões humanas e afeito ao humano, será possível reconciliar-nos com os acontecimentos.

Uma das virtudes de um julgamento seria justamente avaliar a culpa e o crime de forma individual, o que não aconteceu no julgamento de Charles Delval, por exemplo, que foi julgado com outros criminosos – dentre eles Bony e Lafont, além de seu grupo – que teriam cometido crimes mais graves e cruéis. Os jurados falharam em olhar para ele individualmente, conforme a própria lógica que regia a *Justice de l'épuration*: “Tendue vers son objectif, la logique de l'épuration ignore elle aussi les situations individuelles. Elle choisit les hommes non pour ce qu'ils sont mais en tant qu'ils représentent le régime de Vichy” (SALAS, 2008, p. 16). Delval não era um criminoso comum, mas foi julgado como um criminoso comum, junto com criminosos comuns:

[...] essas pessoas *não eram criminosos comuns*, mas, antes, pessoas comuns que tinha cometido crimes com mais ou menos entusiasmo, simplesmente

⁴⁹ Aqui, podemos citar dois momentos em que Arendt (2004, pp. 119-120) trata da impossibilidade de “dominação” desse passado trágico no âmbito jurídico e linguístico: “E a incapacidade de o procedimento do tribunal civilizado chegar a um acordo com esse passado de uma forma jurídica, a sua insistência em fingir que esses novos assassinos não são de modo algum diferentes dos criminosos comuns e que matavam pelos mesmos motivos”. E também: “Como as pessoas acham difícil, com razão, viver com algo que lhes tira o fôlego e lhes impossibilita a fala, todas têm se rendido muito frequentemente à tentação óbvia de traduzir a sua falta de palavras em qualquer expressão de emoção que se encontre à mão, todas inadequadas”.

porque fizeram o que lhes foi mandado. Entre elas, havia também *criminosos comuns* que no regime nazista podiam fazer com impunidade o que sempre tinham desejado fazer (ARENDT, 2004, p. 122; grifos nossos).

É justamente o fato de algumas dessas pessoas estarem mais próximas do homem comum, e não de criminosos típicos, que fez Duras se questionar acerca do quão próximo se encontrava de seus opressores. Como mencionamos, é sabido que, antes de aderir ao movimento de resistência, ela chegou a trabalhar para o governo de Vichy. Fazendo de colaboracionistas e participantes diretos do regime o centro de três textos de *La Douleur*, Duras tenta decifrar o que os aproxima e o que os distancia de si própria e de toda a humanidade, uma vez que ela mesma e seus companheiros do movimento foram igualmente capazes de atos violentos e condenáveis, talvez não do ponto de vista legal, mas do ético. Aliás, as próprias ações dos agentes nazistas estavam amparadas pela legalidade, que é posta em crise a partir desses eventos.

É interessante notar que os trechos de apoio à ideia de um compartilhamento do crime não constam no texto original, tendo sido escritos na década de 1980, possivelmente na mesma época das alterações já mencionadas em “Ter le milicien” e “Mr. X dit ici Pierre Rabier”, indicando que essas reflexões sobre a natureza do crime e dos criminosos são mais recentes.

Poderíamos ter optado, aqui, por enfatizar os atos bárbaros e violentos cometidos por Delval ou Rabier, conforme descrito pela narradora, mas acreditamos que, nessa questão, o ato mais revolucionário de Duras, seu ato reconciliatório, ocorre quando ela se vê lançada no terreno do assassino, legitimada pelo movimento de resistência e, posteriormente, pelas instâncias legais, ao testemunhar e contribuir de alguma forma na determinação do destino de seu inimigo.

Para Assy e Hoffmann (2012, p. 24), a “justiça não tem como premissa nem a positividade de lei, nem o estatuto ontológico da autonomia⁵⁰”⁵¹, e o injusto nem sempre pode ser determinado pelo julgamento universal normativo. Nesse sentido, o testemunho poderia trazer para o âmbito judicial a potencialidade de uma justiça individual que excede o âmbito da lei: “O anúncio testemunhal atinge um nível além da pura exterioridade da lei, transcendendo a lógica interna própria da lei” (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 26). A partir da

⁵⁰ Estatuto derivado da concepção de que os indivíduos são guiados pelo livre-arbítrio submetido à lei da razão.

⁵¹ Tradução livre da autora do original: “Justice is not premised either on the positivity of law or on the ontological status of autonomy”.

proliferação das cenas de arrependimento e pedidos de perdão, Derrida (2000, p. 104) detecta a necessidade urgente de se voltar ao passado em um ato de autoacusação, de arrependimento, de comparecimento, que ultrapassa a esfera jurídica.

Duras, no entanto, recorreu a diversos testemunhos referentes aos mesmos fatos na tentativa de construir uma versão e uma linguagem apropriadas. Isso teve início nas anotações pessoais para o depoimento do inquérito de Delval e se estendeu até a última versão publicada do texto “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”. Sabemos que o testemunho judicial tem regras e uma pretensão específica, e evidentemente não planejamos comparar os efeitos gerados por esses diversos testemunhos: “Le témoignage judiciaire doit suivre des règles bien définies et être utile à établir la responsabilité de l’accusé. En thèse, tout ce qui n’est pas lié directement aux circonstances des faits criminels, doit être mis de côté” (PERRONE-MOISÉS C. , 2015, p. 1). O que se questiona é a possibilidade de se realizar essa pretensão do testemunho judicial sem que sejam compreendidos os limites do testemunho de maneira geral. Investigamos, aqui, justamente a contribuição da obra de Duras para essa compreensão, que pode servir a análise de outros processos de justiça de transição.

Para Derrida, a justiça decorre do momento de decisão ao nos encontramos diante do outro, em que somos forçados a assumir uma posição (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 25). Na obra que analisamos, são diversos os momentos de confrontação entre consciências e mentalidades totalmente diferentes. Um deles seria entre a narradora de “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” e o agente responsável pela prisão de seu marido durante seu julgamento:

Dans le box des accusés Rabier est seul. Il écoute attentivement. [...] Il est seul dans le box des accusés. Il n’est pas inquiet, il est d’un courage qu’on pourrait dire surnaturel tellement il paraît indifférent à la mort qui l’attend. Il nous regarde avec amitié. Nous sommes les seuls, D., lui et moi, à moins parler que les autres. Il dira de nous: “Ils ont été des ennemis loyaux” (DURAS, 1985, p. 119).

O encontro com o inimigo incita a narradora, obrigando-a a assumir uma posição no testemunho que pronunciará em relação àquele homem – que, como sabemos, poderia naquele momento ser decisivo para a sua condenação. A convicção da narradora de que seria preciso assassinar aquele homem é colocada em dúvida a partir dessa confrontação na corte, no espaço e tempo criados para a realização da justiça.

Além dos exemplos mais evidentes em “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, “Albert des Capitales” e “Ter le milicien”, citados anteriormente, outro texto do livro é centrado em uma cena de encontro com o outro: “L’Ortie brisée”. A autora esclarece no preâmbulo que,

em suas primeiras versões, o texto tinha relação com o conflito de classes, mas que, quarenta anos depois, em suas reescrituras, o tema havia se tornado outro. Entretanto, o texto preservou em seu seio o conflito, colocando os personagens em polos opostos: um deles caracterizado pelo terno claro, calçados de couro, pele branca, e o outro como um operário de pele bronzeada, sem dentes, vestindo uma boina ensebada, paletó cinzento e botas pretas pesadas. É importante notar, ainda, que um desses personagens é referido apenas como *l'étranger* – diferente do outro, cujo nome, aprendemos em dado momento, é Lucien – e, ao longo do texto, fica claro que aquele estaria em um espaço que não lhe é próprio nem familiar, no qual seria visto como um estranho pelos habituais frequentadores. É dito no texto que o estrangeiro encontra-se em uma zona de morte, como que marcado pela morte, que seria o estigma dos colaboracionistas e agentes nazistas, assim como o cigarro inglês (DURAS, 1985, p. 194).

Essa zona de morte poderia caracterizar também a condição de *sacer* vinculada ao estrangeiro – assim como, de certa forma, a Ter o miliciano – : “o adjetivo *sacer* [...] significaria tanto ‘augusto, consagrado aos deuses’, como ‘maldito, excluído da comunidade’.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). O *homo sacer* é o homem que, tendo sobrevivido ao rito que o separou dos homens – e o consagrou aos deuses do inferno –, continua levando uma existência aparentemente profana entre eles : “No mundo profano, é inerente ao seu corpo um resíduo irreduzível de sacralidade, que o subtrai do comércio normal com seus semelhantes e o expõe à possibilidade da morte violenta, que o devolve aos quais realmente pertence” (AGAMBEN, 2007, p. 69). Ora, essa descrição parece ser adequada ao estrangeiro e a “zona de morte” que o circunda, principalmente se considerarmos a referência feita por Duras a Ter, o miliciano, no preâmbulo desse texto: “Quelquefois, l'étranger, je crois que c'est Ter le milicien qui s'est échappé du centre Richelieu et qui cherche où se mettre pour mourir” (DURAS, 1985, p. 194).

O estrangeiro é apresentado em sua completa solidão, ferido, derrotado após a guerra. O próprio título, “L'Ortie brisée”, é metafórico: além de indicar a vegetação que povoa a cena e que é repartida em um dos episódios do texto, simboliza o próprio personagem e sua situação. A urtiga já é uma planta de caráter ambíguo, que ao mesmo tempo que irrita e queima, possui propriedades medicinais. Uma das referências à urtiga na literatura francesa, que consideramos interessante nesse ponto, é o poema de Victor Hugo (HUGO), “J'aime l'araignée”:

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,
Parce qu'on les hait;

Et que rien n'exauce et que tout châtie
Leur morne souhait;

Parce qu'elles sont maudites, chétives,
Noirs êtres rampants;
Parce qu'elles sont les tristes captives
De leur guet-apens;

Parce qu'elles sont prises dans leur œuvre;
Ô sort! fatals nœuds!
Parce que l'ortie est une couleuvre,
L'araignée un gueux;

Parce qu'elles ont l'ombre des abîmes,
Parce qu'on les fuit,
Parce qu'elles sont toutes deux victimes
De la sombre nuit...

Passants, faites grâce à la plante obscure,
Au pauvre animal.
Plaignez la laideur, plaignez la piquêre,
Oh! plaignez le mal!

Il n'est rien qui n'ait sa mélancolie;
Tout veut un baiser.
Dans leur fauve horreur, pour peu qu'on oublie
De les écraser,

Pour peu qu'on leur jette un œil moins superbe,
Tout bas, loin du jour,
La vilaine bête et la mauvaise herbe
Murmurent: Amour!

No poema, Hugo declara seu amor por aquilo que é mais desprezível e desprezado, a urtiga e a aranha. Considerando a conexão estabelecida pela autora entre o estrangeiro e Ter, o poema lança luz à interpretação de “Ter, le milicien”, explicando a maneira como Thérèse olhou para o miliciano, que é apresentado como um homem tão nocivo quanto amável e desejável. Ela o amou como Hugo ama a urtiga. E, curiosamente, ao longo do texto a narradora repetidamente o compara a uma planta, sem que compreendamos exatamente o porquê: “Comme une sorte de plante, Ter” (DURAS, 1985, p. 188).

Lida à luz do poema de Hugo, a metáfora da urtiga faz com que compreendamos melhor a natureza do mal de Ter, como descrito pela autora. Em primeiro lugar, trata-se de um mal fundado no modo de ser do miliciano, assim como no caso da urtiga e da aranha, cujo “mal” deriva de sua natureza mesma: “Parce qu’elles sont toutes deux victimes/ De la sombre nuit”. Em segundo lugar, estamos diante de um modo de ser que embosca e aprisiona o próprio sujeito, que não pode ser de outra forma.

As últimas três estrofes do poema convidam a olhar de modo complacente para esses seres obscuros, que é a maneira como o homem e o menino o abordam no primeiro instante. Em todo o texto essa abordagem oscila entre o olhar bondoso com a tentativa de estabelecer diálogo e o distanciamento desconfiado, amedrontado, em geral acompanhado pelo silêncio: “Un petit arrêt se produit dans les gestes de l’homme qui mange, et le silence revient. Et la crainte devient plus proche, plus dense. [...] La peur va et vient” (DURAS, 1985, p. 202). Da parte do estrangeiro, o encontro com o outro provoca um encontro consigo próprio: “Il est devant lui-même comme le sont l’homme et l’enfant devant lui” (DURAS, 1985, p. 201). Isso infere que o encontro com o outro também provoca um exame de nós mesmos, de nossa própria identidade e de nossa responsabilidade.

No entanto, diferente do encontro com Pierre Rabier, esse é narrado em terceira pessoa, descrevendo a cena de diversos pontos de vista. Revela, ainda, alguns traços da intimidade não visível dos personagens em cena, não o suficiente para deduzirmos conclusivamente suas motivações, mas apenas vislumbres daquele “interstício de perceptibilidade” em que o não dito tem peso semelhante ou maior ao do que é expresso. Na tensão que se estabelece no encontro entre os dois homens, a responsabilidade e o passado que os assombram são sinalizados de maneira indireta, como a zona de morte em que habita o estrangeiro e seus cigarros ingleses, ou a amputação sofrida pelo operário.

Esse texto deveras enigmático mostra como é complexo o encontro com o outro, e que a justiça pressupõe esse reconhecimento, assim como o de sua singularidade, para poder se realizar. Derrida sugere que a manutenção da esperança na justiça esteja além do campo legal, que deve considerar justamente a existência e a complexidade do outro em sua singularidade: “Visto que é impossível calcular a realidade de um sofrimento ou a verdade de uma aflição, a justiça requer uma invocação do ausente, uma invocação qualificada à qual a narrativa testemunhal dá voz”⁵² (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 26). Esse ausente pode ter diversos dos significados de que tratamos aqui: o outro em sua singularidade, o passado em sua irredutibilidade, o sofrimento que não se mostra de forma autêntica.

A invocação do ausente, como já discutimos, depende de um pensamento que opera por meio da imaginação e da metáfora. Para Arendt e Benjamin, a imaginação torna presente o ausente, e, ao tornar presente simultaneamente o passado e o futuro, o outro, e

⁵² Tradução livre da autora do original: “Since it is impossible to calculate the reality of a suffering or the truth of an affliction, justice requires a calling, an invocation of the absent one, a qualified invocation that testimonial narrative gives voice to”.

aquilo que não pode ser dominado pelo conceito nem pela filosofia, é possível conceber soluções compreensivas para os dilemas. Por meio delas, criamos uma dimensão em que a reparação e a fuga do ciclo retributivo são possíveis. Como apontamos, a justiça, de acordo com Benjamin, estaria relacionada com a possibilidade de algo verdadeiramente novo, capaz de escapar à repetição. Duras nos mostra que sua literatura testemunhal está comprometida, portanto, com uma política do extraordinário, para além de toda representação normativa.

Pudemos compreender, principalmente a partir de *Camion: Entretien avec Michelle Porte*, *Les parleuses* e *La passion suspendue*, como o amor ao mundo de Duras pode ser conciliado com um desejo de destruição do mundo. Sua vontade de que “le monde aille à sa perte, c’est la seule politique” (DURAS, 2014h, p. 317), expressa uma visão da política enquanto algo que deve escapar de todo determinismo e fatalismo, destruindo o dogmatismo e a alienação provocada por ele, inclusive a do homem em relação a si próprio, ao pensamento, à liberdade e à natureza. Como vimos, a alienação do homem dos meios de produção é só uma entre elas: “Je ne crois plus à la seule solution révolutionnaire marxiste en tant qu’elle se présente comme la seule solution. Jusque-là, l’aliénation de l’homme qui en résultait était de même nature – presque pire que l’autre, celle qu’elle combattait” (DURAS, 2014h, pp. 320-321).

4. ARQUEOLOGIA E CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA

4.1 O lugar da memória em *La Douleur*

No que diz respeito à memória, *La Douleur* insere-se em um contexto histórico e ideológico bastante específico. Após a Segunda Guerra Mundial, como já explicitamos, surge um movimento de valorização do uso da memória como meio de desvelar e compreender o passado, o que resulta em uma política da memória e uma “ideologia da comemoração”. Desse modo, a memória coletiva enquanto narrativa a ser construída e preservada – o dever da memória – tem grande impacto na elaboração e recepção de *La Douleur*. A literatura testemunhal passa a ter de responder às exigências dessa política, que tende a ser seletiva e conflitiva (BORNAND, 2004, p. 41).

A obra é publicada na década de 1980 – período em que o discurso memorial começa a se diversificar na França, marcado por grandes tensões políticas nesse campo – e rompe com o monopólio do discurso gaullista. Uma das rupturas provocadas pelo livro de Duras é com uma “mémoire figée” (BORNAND, 2004, p. 42) que, por conta de seu temor ao esquecimento, acaba por gerar um discurso memorial acabado, que busca a unanimidade e a construção de um passado sem fissuras. O livro de Duras é marcado por “les fractures du temps, les discontinuités entrevues, les formes variées de la tragédie humaine” (FARGE, [s. d.], *apud* BORNAND, 2004, p. 43) que são característicos de uma memória viva e mutável.

Participa da articulação entre o passado e o presente no testemunho o fato de que o passado, especialmente quando traumático, passa a habitar o presente da testemunha. Robert Antelme, em seu livro *L'Espèce humaine*, conta a dificuldade de se distanciar dessa experiência. Ele relata: “nós ainda estávamos lá”, o que nos permite inferir não que ele ainda estivesse no campo, mas que o campo ainda estava nele, que o havia transformado. Blot-Labarrère (1992, p. 66) trata do teor testemunhal em *La Douleur* da seguinte maneira: “au moment de l’écrit, rien ne la sépare du brûlant de l’expérience passée”.

E a forma como o passado habita o sobrevivente é a memória. Duras e *La Douleur* trazem uma visão crítica sobre a necessidade de rememoração após a Segunda Guerra Mundial. É evidente que o passado não pode ser esquecido, sob pena de o próprio homem alienar-se de seu futuro e de sua existência, mas o esquecimento é, por um lado, um elemento fundamental da memória (enquanto memória não totalizante), e, por outro, é fundamental para o prosseguimento da vida. Escreve Blot-Labarrère (1992, p. 59) acerca da questão da memória em Duras: “comme les moments les plus tragiques d’une vie ne peuvent résider en permanence dans la mémoire, c’est de leur oubli qu’elle se constitue, de leurs vestiges, d’une *trace négligée*” (grifos nossos).

No despertar do sonho do historicismo, que “acreditou na possibilidade de conhecer o passado ‘tal como ele ocorreu’” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 60), é preciso reservar um lugar ao esquecimento no processo de rememoração, representação e recriação da memória. Tanto Walter Benjamin quanto Nietzsche acreditavam na impossibilidade de se viver sem o esquecimento. Para Nietzsche ([s. d.] *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003b, pp. 60-61):

[...] a alegria, a boa consciência, o ato feliz, a confiança naquilo que vem – tudo isso depende, em cada indivíduo, assim como no povo, da existência de uma linha que separe o visível, claro, do que não pode ser clareado e escuro, de que se saiba tanto esquecer na hora certa, como também que se recorde na hora certa.

Tanto o esquecimento total quanto a lembrança total conduziriam à completa perda do *eu* – com a qual Duras flerta a todo momento quando escreve –, colocando igualmente em risco a possibilidade do testemunho. Assim como na *Odisseia*, o esquecimento completo do passado, representado pelos comedores de lótus, como o conhecimento total do passado, trazido pelo canto das sereias, levariam Ulisses a desviar-se da empreitada da consolidação do *eu*:

On oublie quatre-vingt-dix pour cent des choses de la vie, *on deviendrait fou, on mourrait si on avait présent en mémoire tout le temps vécu*, on mourrait, ce serait insoutenable. C’est serait un peu comme si la mort n’existait pas : il y a autant de vécu dans l’histoire extérieure du monde que dans un seul homme. Autant, depuis la première époque de l’Égypte, que dans un homme. C’est ce que je crois, moi. On dit toujours que l’oubli est un défaut, *mais heureusement qu’il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l’instant serait blanchi, complètement spolié, n’existerait plus... L’oubli, c’est la vraie mémoire...* (DURAS, 2014h, p. 317; grifos nossos).

Apesar de, no testemunho, os dois movimentos estarem implicados, é comum os autores que testemunham sobre a *Shoah* associarem mais fortemente a escritura ao movimento de lembrança (SELIGMANN-SILVA, 2000, pp. 90-91; BORNAND, 2004). Em Duras, ambos os movimentos estão indissoluvelmente associados:

La vanité de la mémoire et la vérité de l'oubli se disputent les temps vides de l'existence quotidienne et les temps pleins de la douleur et de l'amour, tandis que le langage s'efforce de couper et de recouper dans ces temps *jusqu'à en filtrer l'essentiel, jusqu'à retrouver un espoir au cœur des pires désespoirs* (BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 62 ; grifos nossos).

Walter Benjamin estabelece uma distinção entre lembrança e memória que é bem adequada para refletir sobre Duras e *La Douleur*: “A função da memória [...] consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva” (BENJAMIN, 1989, p. 107)¹. Desse modo, embora Duras reconheça que o esquecimento constitua uma relação de interdependência com a lembrança, impedindo que ela seja total e, portanto, que o instante seja irremediavelmente perdido (e por isso muito valioso), não deixa de também reconhecer a importância da memória como reordenadora dos vestígios da lembrança, responsável pela “filtragem do essencial”. Para Bajomée (1989, pp. 120-123), em Duras a memória opera como a consciência do esquecimento inevitável apesar dos esforços para se preservar tudo.

Segundo Maurice Nadeau ([s. d.] *apud* BORNAND, 2004, p. 28), para que a literatura de caráter testemunhal se constituísse enquanto literatura, e não como mero documento, seria necessário certo retraimento, um “desengajamento” do imediatismo do evento, “un talent enfin, qui vise non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde”. E a memória que acolhe em si o esquecimento seria responsável, em parte, por esse retraimento, por essa filtragem do real e do vivido. Assim escreve Blanchot (1959b, pp. 256-257) sobre o contraste entre a escritura “documental”, que é aquela do diário, e a escritura retrospectiva do *récit*:

Qui, plus que Proust, désire se souvenir de lui-même? C'est pourquoi il n'est pas d'écrivain plus étranger à l'enregistrement au jour le jour de sa vie. Celui qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir.

¹ A definição de Bornand (2004, p. 41) ecoa a de Walter Benjamin: “Le souvenir, lié à une personne, au groupe de personnes qui a vécu une situation similaire, a une durée éphémère et une fonction de communion affective et identitaire. La mémoire vise à la transmission du souvenir d'un 'événement', au-delà de la durée de vie de la personne ou du groupe concernés”.

No entanto, a memória de eventos traumáticos não funciona da maneira tradicional, o que dificulta a escritura ordenadora do vivido. Na obra de Duras, o texto em que a questão da memória se coloca de forma mais clara é “La douleur”, visto a evocação explícita do tema em seu preâmbulo, no qual percebemos o maior trabalho com uma reescritura memorial que pode ser definida pelo esforço de filtragem e reordenação, não só dos vestígios mnemônicos, mas também dos rastros do arquivo.

A memória é central na obra de Marguerite Duras, estando irredutivelmente presente em sua atividade de (re)escritura realizada como um movimento de lembrança, esquecimento, imaginação, recriação e reordenamento do passado no presente. Para compreendermos como a escritura durasiana se realiza a partir da memória, um conceito que devemos explorar é o de *ombre interne*:

[...] comme un captage [du dehors] qui en passe par l'engouffrement dans l'*ombre interne*, qui s'y noie, qui meurt à la mémoire claire et puis qui, un jour, sort, là, devant nous, évidemment méconnaissable, et recouvre le papier blanc (DURAS, 2014, p. 325) (grifos nossos).

Os acontecimentos podem sofrer uma completa transformação pelo esquecimento, pelo armazenamento e pela rememoração no momento da escritura, o que não torna sua narrativa menos veraz. Para Bajomée (1989, p. 140), a perda irreparável operada pelo esquecimento é um sacrifício – no sentido dado por Bataille – que altera, destrói a vítima, mas não a negligencia. A *ombre interne* é onde se inscrevem as parcelas mais significativas do vivido que irão sofrer alguma transformação.

Arendt lembra que todo ato espiritual “repousa na faculdade do espírito ter presente para si o que se encontra ausente aos sentidos” (ARENDT, 1992, p. 60), o que ela chama de representação, sendo que a memória (*mnemosyne*) seria responsável por manter à disposição aquilo que um dia foi dado aos sentidos mas que não está mais presente. Por um lado, confiando Arendt em uma tradição clássica, essa memória é descrita como pura representação daquilo que foi dado aos sentidos; entretanto, se admite que aquilo que foi percebido mas não está mais presente sofre uma transformação – realizada por seu turno pela faculdade da imaginação – passando de um objeto visível para uma imagem invisível, apta a ser armazenada no espírito. Acreditamos que essa transformação do visível em invisível é

análoga à transformação sofrida pela vivência, no espaço denominado *ombre interne* por Duras.

A memória está sempre ligada a uma ausência, e o ausente não poderia aparecer ao espírito do mesmo modo que apareceu aos sentidos, “como se a lembrança fosse uma espécie de feitiçaria” (ARENDT, 1992, p. 66), por isso deve ser dessensorializada. Uma “experiência que não aparece” (ARENDT, 1992, p. 82), como a dor ou o medo, também deve ser transfigurada, ou melhor, figurada pelo espírito. No entanto, quando tratamos da memória de um evento traumático, devemos ter em conta que as marcas do trauma muitas vezes resistem a qualquer representação no espírito, sendo revivenciadas como se fossem presentes.

Na literatura de Duras, a impressão mnemônica envolve também as sensações causadas pela experiência e as transformações na própria identidade – “Ce sont des souvenirs très précis, très clairs, j’étais très clairement devenue une autre personne” (DURAS, 2014, p. 664). E a memória durasiana possuiria a estrutura do *hymen*, que constitui a fusão entre a perpetração e sua lembrança (DERRIDA, 1968-1969c, fl. 10), entre a presença e a ausência, o passado e o presente, a sensação presente e a imagem passada. Nesse sentido, o próprio ato de escrever pode revitalizar dores persistentes que são “une des choses les plus importantes de [s]a vie” (DURAS, 1985, p. 12), e a escrita, como vimos, pode em si mesma ser traumática.

Desse modo, *La Douleur* traz indicações sobre como opera uma memória que conjuga, na experiência, as imagens dos eventos com as marcas psíquicas e físicas transformadoras do *eu*, que podem até assumir a forma do esquecimento, do ocultamento, mas que transformam profundamente o sujeito da experiência, além de poderem constituir o sentido de uma experiência compartilhada por muitos.

Essas marcas, por não assumirem necessariamente a forma discursiva ou imagética, não se deixam representar tão facilmente, tornando o trabalho da forma ainda mais grave. Isso está em consonância com a explicação de trauma para Freud, segundo o qual este se caracteriza pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, maior que os limites de nossa percepção, que se tornam algo amorfo (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

A transformação operada pela *ombre interne* tem papel importante também na reescritura que, além da memória, envolve o arquivo. O esquecimento dos *cahiers des armoires bleues* indica que os esboços são metaforicamente e de fato um espaço de armazenamento, onde se opera a transformação do vivido, análogo à memória. Entre as

primeiras inscrições e a reescritura para publicação, os personagens e eventos podem sofrer transformações que os alçam a portadores de um sentido geral, para além do particular.

Um exemplo citado por Ksiazenicer-Matheron (2010, p. 119-121) é o das personagens M^{me} Kats – denominada M^{me} Cats nos manuscritos – e sua filha: “Dans *La Douleur* M^{me} Kats n’est plus uniquement cette mère éplorée trouvant un dérivatif à l’attente dans les soins prodigues à la femme d’Antelme. Dans ce texte [...] devient un personnage durassien”. Quanto à sua filha, Jeanine Kats², o texto publicado acrescenta à sua condição de enferma, já presente nos manuscritos – “Sa fille est infirme, elle avait une jambe raide à la suite d’une tuberculose osseuse. J’ai appris au centre qu’ils tuaient le infirmes” (DURAS, 2006, p. 58) –, a menção a sua judaicidade e a sorte dos judeus: “elle était juive. J’ai appris au centre qu’ils tuaient les infirmes. Pour les juifs on commence à savoir” (DURAS, 1985, p. 58).

Essas pequenas alterações simbolizam, para Ksiazenicer-Matheron (2010), o alargamento da dimensão individual da memória – “marquée par les deuils intimes” – para uma dimensão mais coletiva. O *status* do judeu deixa de ser meramente uma condição existencial dos personagens, tornando-se um significante ligado ao destino trágico de todos os judeus da Europa, “devenu paradigme indépassable de la DOULEUR”. Isso repercute em toda a obra da autora e em seus personagens judeus, culminando com Aurélia, que encerra o livro: “Aurélia Steiner coïncide avec ce mot [juden], elle jouit avec ce mot elle rejoint complètement les amants du rectangle blanc de la mort avec ce mot” (DURAS, 2014, p. 707). Marie-Pierre Fernandes (1986, p. 71) explica a transformação sofrida pelos personagens durasianos em *La Musica II*, como constantemente se opera em sua obra: “Les personnages sont devenus des archétypes. Le dialogue peu à peu s’est hissé à la mesure d’un drame intemporel, impersonnel”.

A filtragem do essencial se opera por meio de uma transfiguração do vivido, que possui estreita relação com a erosão da identidade dos personagens, o que Bajomée identifica com Aurélia Steiner: “Cette étrange mémoire semble [...] être la conséquence d’un *abandon de la limitation du sujet*, d’un abandon de sa maîtrise sur le monde, car cette mémoire particulière survient dans le silence, *dans un état qui n’est pas lié à l’intellection*” (grifos nossos). Encontramos uma referência direta a essa memória em *Les yeux verts*, em um texto que versa sobre a mesma personagem:

² Que, de acordo com Sophie Bogaert, pode ou não ter existido.

Je crois à une mémoire plus générale, historique, je crois que l'enfant Aurélia Steiner saurait tout du détail de sa naissance, qu'elle pourrait s'emparer tout aussi bien d'une autre atrocité; d'une atrocité quelconque, prise au hasard, survenue aux juifs du rectangle blanc d'Auschwitz (DURAS, 2014, p. 707).

Novamente estamos diante de uma forma de pensar – e não da apreensão do mundo, nesse caso do passado pelo intelecto. Ademais, a circulação impessoal de uma dada memória entre diversos personagens, ou entre as diversas versões do mesmo personagem, também torna possível a criação de um memória autárquica, independente do sujeito, “une sorte de mémoire collective et générale qui nous traverserait tous” (BAJOMÉE, 1989, p. 122). O caráter geral e coletivo dessa memória de certa forma legitima a autora a escrever, conforme discutimos no primeiro capítulo, um texto que poderia ser considerado de teor testemunhal sobre algo que ela não vivenciou diretamente, mas apenas testemunhou como um terceiro: “De même en 1945 pendant la découverte des charniers allemands des camps de concentration” (DURAS, 2014, p. 664), fossas estas que ela descobriu simultaneamente ao resto do mundo, e não com aqueles que estiveram nos campos de concentração ou que neles morreram.

4.2 A (in)temporalidade de “La douleur”: da memória ao arquivo

As vivências não inscritas no plano consciente deixariam, segundo Benjamin, resíduos mnemônicos ainda mais intensos e duradouros (BENJAMIN, 1989, p. 108). Nesse sentido, tendo em vista que a memória do passado aloja-se no presente, não apenas como uma imagem ou discurso mas como uma marca no próprio sobrevivente, podemos concluir que a temporalidade do evento traumático envolve complexas construções recíprocas do passado e do presente. Conforme Cathy Caruth ([s. d.] *apud* NESTROVSKI, 1995; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), no trauma “o evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na posse repetida daquele que o experienciou”. Disso possivelmente decorrem as sucessivas reescrituras “obsessionnels” (VILAIN, 2009, p. 65) de diversos textos de *La Douleur*, especialmente aquele que dá nome à obra, e que carregam as

marcas dessa complexa temporalidade, o que se pode apreender, ao longo do tempo, dos próprios textos e de seus preâmbulos.

Partindo da temporalidade das vivências traumáticas, uma das maneiras de se olhar para a obra seria observar como seus textos se relacionam com o passado, o presente e o futuro. O texto “La douleur”, por exemplo, se destaca por adotar a forma de um diário caracterizado pela autora como “intemporel” no preâmbulo de “Pas mort em déportation”³, publicado em *Outside*. Simonet-Tenant (2004, p. 20) reforça a dimensão material e residual dessa forma literária descrevendo-a como “un système de traces qui rend visible notre sillage dans l’immensité de la vie”, une série d’empreintes datées”. No entanto, o termo “intemporal” não condiz com a forma como se qualifica o diário, uma vez que, como já expusemos, este pretende ser uma escrita do dia, inscrevendo-se no tempo ao qual dá forma e ritmo. Essa maneira de apresentar o diário, portanto, parece ser um desafio ao gênero (DE CHALONGE, 2010, p. 196).

Como já explorado em nossa análise de “La douleur”, apenas sua primeira parte apoia-se no calendário e na datação das “entradas” – o que seria essencial para a caracterização do diário –, que são abandonadas na segunda parte. No âmbito da escritura diarística, as inscrições temporais visam criar uma espécie de cadeia no tempo, um ritmo, não necessariamente regular. A presença da data, portanto, seria uma característica distintiva essencial desse gênero, sem a qual estaríamos diante de uma compilação de pensamentos. No livro, esse ritmo pode ser observado até a chegada de Robert L., assim como no “Cahier des presses du XX^e siècle”. No entanto, Simonet-Tenant (2004, p. 29) admite que a forma aberta e livre do diário, no caso do *journal intime*, que parte de uma escritura essencialmente pessoal e privada, não se adequa a uma classificação muito restritiva.

Do ponto de vista genético, outra característica diarística seria o imediatismo⁴ de uma escritura cumulativa, o que excluiria toda elaboração prévia enquanto inscrição externa. Nesse sentido, podemos considerar que os registros realizados simultaneamente ou pouco depois dos acontecimentos relatados estariam de acordo com o que se espera de um diário, enquanto que os redigidos posteriormente não, incluindo suas reescrituras.

³ “Je l’ai [ce texte] retrouvé dans un cahier, une sorte de journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre” (DURAS, 2014e, p. 1089). Esse texto mais tarde viria a compor aquele publicado em 1985 em *La Douleur*; no entanto, a referência ao *cahier* remete a um conjunto de quatro cadernos conservados por Marguerite Duras.

⁴ Como aponta Simonet-Tenant, o caráter imediato do diário nem sempre significa a simultaneidade entre o discurso e o vivido, sendo essa, de fato, a exceção. O mais comum seria uma curta retrospectção, um pequeno distanciamento entre o discurso e o narrado.

Do ponto de vista interno da narrativa, a narradora assume, a princípio, não uma perspectiva retrospectiva, mas uma simultânea ao vivido: “La perspective rétrospective et reconstructive de l’autobiographie contraste avec l’écriture répétitive, tâtonnante et assez souvent tendue vers l’avenir [...] du diariste” (SIMONET-TENANT, 2004, p. 21). Dessa forma, mesmo tendo sido escrito e reescrito posteriormente, a relação que se estabelece com os eventos, pensamentos e sentimentos narrados é a do presente.

O presentismo desse texto, contudo, nem sempre é o da temporalidade concreta, pois em alguns momentos a escritora foge da linha temporal objetiva e opera uma distensão do presente. A primeira parte da “narrativa”, anterior ao telefonema de Morland informando que Robert L. está vivo⁵, trata na verdade de um período muito curto, que vai de 20 a 28 de abril: “c’est un temps étiré, comme suspendu par l’attente” (DE CHALONGE, 2010, p. 199). Segundo Benjamin (1989, p. 131), a presentificação da *durée* é o que liberaria a alma humana da obsessão do tempo, sendo que alguns instantes, quando presentificados, destacam-se e passam a ter uma importância ímpar.

Walter Gomide Júnior (2003) distingue três grupos de movimentos anímicos proporcionados pela música⁶ que incitariam deslocamentos temporais da alma: modal, tonal e atonal. O diário “La douleur” está repleto do que poderíamos chamar de distensões da alma, em que a atenção, voltada para fora do presente real, é convidada a viver um presente paralelo à temporalidade objetiva. O primeiro parágrafo da primeira entrada do diário propriamente dito abriga uma dessas distensões: a narradora descreve o presente real, os objetos que estão ao seu redor, o espaço, e depois começa a divagar:

Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d’entrée: “Qui est là. – C’est moi”. Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit: “Je suis revenu, je suis à l’hôtel Lutetia pour les formalités”. Il n’y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait. Ce sont des choses possibles. Il en revient tout de même. Il n’est pas un cas particulier. Il n’y a pas de raison particulière pour qu’il ne revienne pas. Il n’y a pas de raison particulière pour qu’il revienne. Il est possible qu’il revienne. Il sonnerait: “Qui est là. – C’est moi”. Il y a bien d’autres choses qui arrivent dans ce même domaine. Ils ont fini para franchir le Rhin. La charnière d’Avranches a fini par sauter. J’ai fini par vivre jusqu’à la fin de la guerre. Il faut que je fasse attention: ça ne serait pas extraordinaire s’il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un événement qui

⁵ Essa parte compreende as páginas 13 a 65 de *La Douleur* (1985) e se assemelha mais a um diário propriamente dito, pois se estrutura em entradas datadas.

⁶ Podemos inferir que a autora estava atenta a esse aspecto tendo em vista as diversas referências musicais que ela costuma estabelecer em suas obras, como na peça *La Musica* e *La Musica II*, ou no romance *Moderato Cantabile*, por exemplo.

relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable: j'attends Robert L. qui doit revenir.

Le téléphone sonne [...]

A escritura diarística de Duras aproxima-se do movimento anímico atonal, que, segundo Gomide Júnior, acentua na alma a tensão, os aspectos contraditórios, sem dissipá-la harmoniosamente. No fragmento citado e em outros trechos da obra, essa fuga da linha temporal para um presente distendido não leva à contemplação de realidades eternas, como no estado anímico modal, ou a uma harmonia anterior que esvai o sofrimento; pelo contrário, caracteriza-se por uma estética da tensão, em que não há repouso tonal. Frases curtas e secas explorando as contradições, a descontinuidade – em um momento a narradora imagina a chegada de Robert L., nas frases seguintes salta para a situação da guerra e das tropas – produzem uma dissonância que denota a fragmentação da alma, que só é reconstituída quando a distensão atonal cessa com o toque do telefone, retornando a narradora para a temporalidade concreta.

A suspensão da datação – no momento em que François Morland telefona para anunciar que Robert L. está vivo e encontra-se no campo de Dachau – marca uma mudança de estrutura, fixando o discurso em um instante no qual não há percepção do tempo humano, isto é, da localização da experiência em relação ao passado ou ao futuro. Segundo Benjamin (1989, p. 111), um dos sinais da resistência da consciência ao choque seria a capacidade de auferir a posição exata do acontecimento. Desse modo, a falta de precisão da localização temporal dos eventos relatados indica que essa parcela do relato precisou ser constituída de lembranças que não puderam ser integradas harmonicamente à consciência, e que em alguma medida são, portanto, traumáticas.

A frequência das entradas do diário em “*La douleur*” é irregular, assim como sua extensão, e caracteriza-se por uma escritura intermitente, com notações temporais que variam de vagas – “*Avril*” – a uma precisão absoluta – “*Dimanche 22 avril 1945*”. O tempo objetivo começa a perder importância a partir da notação que anuncia a sobrevivência de Robert L.: “Je ne sais plus quel jour c’était, si c’était un jour d’avril, non c’était un jour de mai, un matin à onze heures le téléphone a sonné” (DURAS, 1985, p. 65). Não é à toa que, a partir desse momento, o jornal “[tombe] vers l’espace du récit” (BLANCHOT, 1959b, p. 254).

As notações temporais passam a se basear em pontos de referência relativos – “Puis le temps a passé encore” ou “Au bout de dix-sept jours la mort se fatigue” (DURAS, 1985, p.

81;75) – e a expressar uma temporalidade subjetiva – “Ou bien c’était une autre année. Un autre été. Un autre jour sans vent” (DURAS, 1985, p. 85). A contagem do tempo objetivo deixa de ser importante, pois só servia para situar, mesmo que precariamente, a narradora em sua espera, além de interromper a duração contínua do presente, que é absolutamente insuportável, e marcar a passagem do tempo⁷.

No momento exato da chegada de Robert L., a narradora abandona não só as marcações temporais como também a narrativa no presente, passando a adotar o *passé composé*, que reafirma o ponto de vista retrospectivo e o esforço de integrá-lo, de alguma forma, ao passado como experiência. No entanto, desde a primeira versão manuscrita, a espera é narrada majoritariamente no presente, que seria mais adequado para narrar a espera, pois situa a narradora e o leitor em um contínuo, reproduzindo a sensação de suspensão original. Assim De Chalonge (2010, p. 199) descreve essa mudança na temporalidade: “le goutte-à-goutte de l’attente a cessé; le temps, déglacé, s’écoule de nouveau”. O tempo passado, que predomina a partir da cessação das datações, é característico do *récit* e assim joga o episódio da Paixão de Robert L. para o espaço do *récit*, em que os eventos não podem ser “ni atteints ni dépassés ni trahis ni oubliés” (BLANCHOT, 1959b, p. 254), protegendo-o, portanto, do esquecimento.

A própria experiência da redação desses textos é possivelmente de caráter traumático, o que explicaria sua relação complexa com o tempo, ideia corroborada por análises como a de Julia Kristeva. Para ela, Duras confronta o silêncio do horror com uma escritura que conduz:

à une esthétique de la *maladresse* d’une part, à une *littérature non cathartique* d’autre part. [...]

Sans guérison ni Dieu, sans valeur ni beauté autre que celle de la maladie elle-même prise au lieu de sa brisure essentielle, jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique (KRISTEVA, 1987, pp. 233-235).

Dessa forma, como já apontamos, a tentativa de Duras de enfrentar a dor pela escrita de um diário – que adota em grande medida o tempo presente – teria novamente a aproximado do sofrimento e de marcas em sua identidade cravadas de modo tão brutal que a autora até mesmo alega não se lembrar de ter escrito o relato, enterrando-o nos armários azuis: “Je n’ai

⁷ Como observa De Chalonge (2010, pp. 200-201), a escritura diarística na obra de Duras sempre esteve relacionada à espera. Outro texto em que a autora adota essa estrutura, *C’est tout* (1995), é dedicado à espera pela morte, à contagem do tempo que resta para viver.

aucun souvenir de l'avoir écrit. [...] Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis" (DURAS, 1985, p. 12).

Duras refere-se aos cadernos encontrados por ela própria nos armários, que apenas em determinada medida correspondem ao texto que lemos. A versão publicada mantém uma relação fundamental com o presente, mas embora acolha e conheça elementos de um futuro, como a recuperação física de Robert Antelme, o nascimento de um filho e os acontecimentos políticos da França nos anos posteriores, ainda tem grande dificuldade de olhar para o passado e as marcas deixadas por ele:

S'il revenait nous irions à la mer [...]. Je crois que de toutes façons je vais mourir. S'il revient je mourrai aussi. [...] S'il revient, nous irons à la mer. Ce sera l'été, le plein été. Entre le moment où j'ouvre la porte et celui où nous nous retrouvons devant la mer, je suis morte. [...] Il arrivera, il atteindra la plage, il restera debout sur la plage et il regardera la mer. Moi, il me suffira de le regarder, lui (DURAS, 1985, p. 39).

Aqui se intercalam expectativas contraditórias em relação ao futuro – que é conhecido no momento da escritura –, sendo uma das possibilidades de desfecho a própria morte da narradora, que ela chega quase a desejar para encerrar sua espera e, como um sacrifício, tentar garantir o retorno de Robert L. Em uma reescritura, a autora acrescenta esta frase – “Moi, il me suffira de le regarder, lui” – para que o futuro venha contaminar o passado com esperança: “Je suis venue près du bord. Je l'ai regardé. Il a vu que je le regardais” (DURAS, 1985, p. 85). Finalmente, o fechamento do relato descreve um quadro de estabilidade momentânea que aponta para uma expectativa positiva, possivelmente em vista do conhecimento que autora já possuía sobre o futuro.

Outra questão pertinente e que se aparenta à da memória e à do testemunho, é a questão do rastro, do arquivo, do resíduo, do *trace*, que é introduzida no preâmbulo de “La douleur”. Quando alega ter encontrado o *journal* em cadernos nos armários azuis de Neauphle-le-Château, Duras remete ao aspecto material e exterior de sua escritura. A questão do *trace*⁸, que significa tanto rastro quanto inscrição, e, portanto, também escritura, estaria presente no aspecto material (*hypómnesis*) e no psíquico (*mnème*) devido à forma como,

⁸ O rastro (*trace*) é um conceito extraído da obra de Jacques Derrida que geralmente está vinculado ao retorno ao vivido. É o fundo sobre o qual se inscrevem a escritura, o rastro, o arquivo etc.

desde a antiguidade, com Platão, até a modernidade, com Freud, é tratado o “armazenamento” do passado no espírito: como inscrição. Nesse sentido, a escritura é elaborada nesse interstício entre a inscrição interna e a externa.

Duras estabelece no preâmbulo de “La douleur” uma distinção entre os “cadernos”, que seriam o suporte material da escritura, e o *journal* de “La douleur”; contudo, há quem designe o diário por seu aspecto material, que comumente seria o *cahier*. Esse uso metonímico⁹ chama atenção para o fato de que os diários, enquanto ilustração ou materialização de um dado momento da memória, devem ser considerados em sua materialidade. Dessas considerações podemos extrair que o caderno confere uma unidade, um agrupamento ordenado ao diário (SIMONET-TENANT, 2004, p. 28), estabelecendo uma sequência imposta materialmente. No caso dos cadernos de “La douleur”, todavia, é a ordenação para publicação que confere unidade e ordem ao relato, não o suporte material original, que apenas reforça seu aspecto fragmentário e desordenado.

Por outro lado, o *cahier* não é apenas um equivalente metonímico do diário (SIMONET-TENANT, 2004, p. 28), podendo remeter ao instrumento de trabalho da escrita, o laboratório do texto, não se concentrando nas vivências do autor, mas em seu pensamento: “[c]arnets et cahiers, qu’ils soient d’enquêtes, d’esquisses, de rédaction ou souvent composites, constituent un observatoire de l’univers complexe de l’écrivain et permettent de mieux cerner une pensée en acte et la genèse d’une œuvre” (SIMONET-TENANT, 2004, p. 28). No que diz respeito à “La douleur”, a justaposição dos fragmentos manuscritos para a publicação relaciona-se à tentativa de compor um todo ordenado e coerente para transformar a vivência imediata em experiência. Evidentemente que a escolha do caderno como suporte material já denota a intenção de conferir a esses manuscritos uma unidade, assim como ao *eu* que narra.

Não podemos esquecer que o momento da escritura do diário “La douleur” é marcado por um *vide de mémoire*, por uma lacuna, visto que a autora declara não se lembrar das circunstâncias em que o texto foi escrito, nem por que ela o teria abandonado na casa de Neauphle-le-Château:

Je n’ai aucun souvenir de l’avoir écrit.

[...] Quand l’aurais-je écrit, en quelle année à quelles heures du jour, dans quelle Maison? Je ne sais plus rien.

⁹ Seligmann-Silva (2014) observa que, na arte mnemônica posterior ao holocausto, há uma tendência à metonímia, à exposição do fragmento residual bruto.

[...] Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années sans cette Maison de campagne régulièrement inondée en hiver (DURAS, 1985, p. 12).

Segundo Loignon (2003, p. 274), o processo de publicação do livro se inicia na lenta exumação do texto, o que remete a seu aspecto material, corpóreo e sepulcral. A escritura para Duras se realiza como um constante apagar do rastro da escritura anterior, seja da inscrição memorial ou da inscrição física do que é reescrito: “Le livre avance et tandis qu’il avance il n’est rien que de la vie en puissance d’exister [...]. Il en passe d’abord par le dégoût de naître, l’horreur de grandir, de voir le jour. Quand il existera il ne portera aucune trace, rien, de son premier parcours” (DURAS, 2014, pp. 695-696). O primeiro percurso não é apenas físico, mas também psíquico e sensível, com a pretensão de sobrepor a escritura à própria memória e ao evento em si, tornando-se um momento fundador. Para Derrida, o arquivamento produz na mesma medida em que registra o evento. Aliás, o arquivo aponta justamente para a fragilidade e a falha original e estrutural da memória (DERRIDA, 1995, pp. 26-34).

Trata-se, portanto, de uma memória que constante e vivamente se reinscreve no plano interior (o da *mnéme*) ou exterior (o da *hypómnesis*), abrindo-se para o futuro: “Si l’on sait que le livre existe de façon éphémère, que la relecture ne fait pas redécouvrir le même, mais un autre texte, si donc le livre est déjà mobile pour le lecteur, il l’est aussi pour l’auteur, que a le droit de le ‘ré-écrire autrement’” (COHEN, [s. d.], *apud* FERNANDES, 1986, p. 18). Desse modo, o *avenir* do texto, uma vez que constitui também um arquivo, uma inscrição externa, não acontece apenas com as reescrituras, mas também com as releituras, com a abertura do arquivo para novos intérpretes:

Il est facile de percevoir, sinon d’interpréter la nécessité d’un tel rapport [da repetição com a memória e com o arquivo], si du moins, comme on est naturellement tenté de le faire, on associe l’archive avec la répétition et la répétition avec le passé. Mais s’est d’avenir qu’il s’agit ici et de l’archive comme expérience irréductible de l’avenir (DERRIDA, 1995, p. 109).

Para Duras, a escritura não seria um mero instrumento de registro da memória, de rememoração, mas, antes, a forma como a própria memória opera: “si je ferme les yeux je sens encore l’effort de *ma main* pour écrire vite, *ne pas oublier*” (DURAS, [s. d.], *apud* BLOT-LABARRÈRE, 1992, pp. 273; grifos nossos). É importante notar que todos os *Cahiers de la guerre* foram escritos à mão, não à máquina, o que, para a autora, faria do movimento de seu punho uma extensão do movimento de seus pensamentos, sem a intermediação de uma

máquina, tornando a escritura desses cadernos ainda mais íntima¹⁰. Por outro lado, percebemos que algumas das reescrituras foram feitas à máquina, o que distanciaria essas versões do pulsar da memória, embora, para Simonet-Tenant (p. 32), isso as aproxime do sonho de uma escritura que seguiria a rapidez do pensamento.

Desse modo, a ideia de que a escrita trairia o sentido mentalmente elaborado dos acontecimentos não se aplica à escritura durasiana, uma vez que isso suporia que a literatura de teor testemunhal busca mimetizar um sentido pré-constituído internamente, que seria a sua origem. No entanto, como argumentamos, o testemunho durasiano consiste justamente nesse movimento de formalização, que se opera na conjunção do interior e do exterior para constituir uma verdade. A escritura, em Duras, se faz por um movimento recíproco do pensar e do inscrever: “Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L’écrit est déjà dans la nuit. Ecrire serait à l’extérieur de soi dans une confusion de temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore” (DURAS, 2014, p. 320). Evidentemente que o que se mostra, o que chega ao destinatário do testemunho, é apenas o arquivo, o rastro externo, o aspecto material da escritura, mas consideramos importante tratar do movimento da escrita em vista do destaque dado a ele no discurso metatextual de Duras, e por conta da conexão que estabelecemos entre escrita, pensamento e memória.

À ideia de uma escrita que se processa nesse interstício, segue-se a noção de Duras acerca do livro, do texto enquanto versão final, como um roubo da escrita interior, uma interrupção do destino imprevisível da escritura e do escritor (DURAS, 1993, p. 34), assim como a impossibilidade de continuar a escritura e a busca pelo sentido. O livro, nessa citação, é caracterizado como um produto fabricado, que não requer “a exibição da própria atividade [...] para se realizar efetivamente” (ARENDT, 1992, p. 56); sendo assim, ao reivindicar a importância da dimensão do *trace* por meio das reescrituras e da atenção à prática da escrita, Duras equipara essa atividade e seus rastros à ação e à fala, que necessitam de um espaço de aparência, de visibilidade da sua produção.

Nesse sentido, Duras insiste em escrever nas zonas indecíveis, pois não considera a escritura como um filho parricida que assassina o *logos* interno e original, visto que cabe ao livro, como lugar em que a escritura se encerra, cumprir esse papel¹¹. Assim, foi fundamental

¹⁰ Observamos que aqueles fragmentos que havíamos considerado os mais inadequados para a claridade do espaço público foram escritos à mão, o que corrobora seu caráter obscuro.

¹¹ É evidente que não podemos ignorar a leitura como ato de recriação da obra, que continua um movimento mais amplo de escritura, inclusive pela própria autora – que, no caso de *La Douleur*, releu os manuscritos que não se recordava de ter escrito. Duras considera a leitura como outro momento da escritura.

para o desenvolvimento desta pesquisa o contanto com os manuscritos que deram origem a *La Douleur*, assim como com outros *carnets intimes* de Marguerite Duras. A consulta e análise dos manuscritos possibilitou a confrontação da versão publicada em 1985, que foi submetida a uma edição cuidadosa da autora, com os escritos originais (a versão do fragmento do texto “La douleur” publicada na *Revue Sorcières* em 1976 também foi consultada).

Além disso, o aspecto fragmentário dos manuscritos e outros documentos¹² que compõem o universo residual de *La Douleur* evoca uma concepção de história que tem por base fragmentos do mundo passado, como uma “coleção de pérolas”. Em alguns *cahiers*, um dos elementos que nos fala com voz alta e clara são os desenhos infantis que cobrem as folhas e se intercalam com os textos. Os desenhos foram perdidos quando o diário, objeto único e singular, tornou-se texto impresso, no qual impera, antes de tudo, a autoridade do verbo, a que frequentemente se submete a publicação de muitos diários (SIMONET-TENANT, 2004, p. 39). Esse é o caso também do livro *Cahiers de la guerre et autres textes*, que embora pretenda ser transcrições dos cadernos produzidos por Duras na época da guerra, optou por ignorar os desenhos. Diferente de outros escritores, nesse caso os desenhos não são da autora, mas denotam a presença de uma criança na sua vida, possivelmente no período de redação dos relatos, uma vez que o espaço dos cadernos é compartilhado pelas duas formas de expressão.

Como dissemos, os desenhos são provavelmente do filho de Duras e Dionys Mascolo, Jean, que nasceu pouco depois da guerra, em 1947. Esses rabiscos indicam que a autora já conhecia um futuro em que a guerra não mais dominava todos os aspectos de sua vida, com a presença de um desejado filho, ao mesmo tempo em que já sabia que, embora Robert Antelme tivesse retornado com vida dos campos de concentração, esse futuro não seria compartilhado com ele. No entanto, a presença desse rastro não verbal é suprimida em *La Douleur*, talvez se traduzindo nas crianças dos últimos textos do livro. Curiosamente, nos excertos dos cadernos que passaram a compor “La douleur”, não há qualquer menção à morte de seu outro filho durante a guerra, o que só seria acrescentado no livro.

O sentido do *récit* também será buscado na “reordenação salvadora” dos “trapos” que compõem o tecido da escritura. Não se trata, no entanto, de uma reordenação para que o vivido passe a compor uma narrativa coerente, linear e conciliadora. A obra está mais próxima da história escrita pelo “pescador de pérolas” (ARENDT, 1987, p. 165), com um

¹² Podemos mencionar, a título de exemplo, o bilhete escrito por Robert Antelme, após sua liberação do campo de concentração, a Marguerite Duras; seu aviso oficial de liberação; as anotações de Duras para seu depoimento no julgamento de Delval (retratado na obra como Pierre Rabier ou Monsieur X.), entre outros.

estilo fragmentário e descontínuo, que “transforma o material histórico em uma coleção de eventos históricos singulares, fragmentos, citações ou imagens, que são trazidos para novas constelações com outros fragmentos do passado” (ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 18).

Os seis textos de *La Douleur* podem ser interpretados como uma constelação que reúne fragmentos do passado, como fatos, citações de jornais, personagens, situações que aconteceram ou poderiam ter acontecido na guerra, além, é claro, da constelação residual e material deixada pela própria escritora a partir do evento. Seria uma organização que confronta a autoridade racional da história.

No momento da leitura, pela própria autora, de seu relato, ocorre o encontro entre duas Marguerites: o da escritora com o espectro presente em seu arquivo. Aqui Duras é ao mesmo tempo a testemunha e o destinatário do testemunho. Benjamin nos ajuda a compreender a importância do encontro com objetos depositários da memória involuntária, cuja aparição é surpreendente também para a autora:

Se chamamos de aura as imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então essa aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 1989, p. 137).

No caso de Duras, esse exercício materializa-se em mais uma dimensão, aquela da narrativa e da escritura. Sendo que na narrativa “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (BENJAMIN, 1989, p. 107), essas marcas passam a constituir o próprio estilo da autora quando seu texto é considerado materialmente.

Além disso, ao tratarmos de vivências traumáticas, não podemos deixar de lembrar que a psicanálise considera o armazenamento do passado como uma inscrição, que é sempre lida *après-coup* (SELIGMANN-SILVA, 2003), o que coincide com a forma como esse rastro/inscrição foi interpretado pela autora. Aliás, a própria maneira como o diário foi escrito e redescoberto imita a inscrição e a memória do trauma, a estrutura do trauma, visto que o diário contém a inscrição de vivências da autora em uma camada profunda, nos “*cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château*” (DURAS, 1985, p. 12), da qual ela não tem nenhuma lembrança, mas que marca profundamente sua identidade, como a coisa mais importante de sua vida, e que emerge quando menos se poderia esperar, como memória involuntária ou arquivo involuntário.

O encontro de Duras com seus cadernos não constitui apenas um encontro com a memória enquanto *hypómnesis*, mas também como *mnéme*, na medida em que o passado pode

ser encontrado em um objeto material qualquer, imprevisível (BENJAMIN, 1989, p. 106). Não apenas a escritora reconhece sua letra e os detalhes do relato, como também “revoi[t] l’endroit , la gare d’Orsay, les trajets”, sobrepondo as duas dimensões do passado, como arquivo material e arquivo psíquico. O esquecimento do ato da escritura “représente le refoulement d’un souvenir douloureux”, o que nos instiga a pensar que talvez o registro material da memória, sua inscrição física como representação linguística e gráfica, tenha sido mais doloroso do que o próprio evento, no qual a autora encontrava-se de certa forma anestesiada. A dificuldade de escrever sobre os eventos vividos, de convertê-los em experiência, é expressa aqui pelo esquecimento do próprio ato de escritura.

Frisamos que a memória de Duras não lamenta o esquecimento, mas o vê como uma condição para a própria escritura – “Cet ‘oubli’, c’est l’écrit non écrit: c’est l’écrit même” (DURAS, 2014, p. 317) –, que serviria como uma fonte de recriação. Como vimos, embora a lembrança contenha em si um movimento que é destrutivo, a memória implicada na narrativa e no processo de escritura reconstrói a tessitura do vivido, convertendo-o em experiência: “[...] A lembrança é ... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar’ a recepção do estímulo – tempo ‘que nos faltou inicialmente” (BENJAMIN, 1989, pp. 109-110)¹³. Essa reconstrução se faria por uma reescritura das inscrições da lembrança, que recriam as zonas de esquecimento daquilo que seria a sua experiência vivida, como em *L’amant*, que sete anos após sua publicação ganharia uma nova versão com *L’Amant de la Chine du Nord*. Daí a afirmação de Vilain (2009) de que Duras não escreve, mas reescreve.

Benjamin escreve que o evento imediatamente incorporado como experiência pela consciência seria estéril para a experiência poética. Acreditamos que ele se referia ao trabalho da poética de transpor (*metapherein*) para o plano das aparências e do discurso aquilo que é invisível e amorfo; desse modo, quando a lembrança já é “visível”, isto é, está inscrita na consciência como imagem ou discurso, a transposição poética seria supérflua. Portanto, o que não é incorporado diretamente pela consciência pode sofrer uma reescritura consciente, sendo vivenciado novamente no plano da escritura e, assim, integrado à experiência.

No caso do texto “La douleur”, haveria pelo menos três versões: a dos cadernos escritos logo após a Liberação da França, a que foi publicada na revista *Sorcières* em 1976 –

¹³ Nesta passagem, Benjamin está a citar Valéry.

republicada em *Outside* – e a lançada em 1985. A cada reescritura corresponderia uma nova vivência daquilo que constituiu a primeira experiência, uma nova possibilidade de desenvolvimento da história, uma reapresentação. Segundo Philippe Vilain (2009, pp. 64-65) “il ne s’agit plus de rechercher le souvenir derrière soi comme dans l’autobiographie, mais également devant soi, dans l’écriture même, autant dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l’écriture”. Para Bourdil (1987), a reescritura que constitui um “effort du style” é que caracterizaria o texto como literatura propriamente dita, *status* este que é recusado por Duras no preâmbulo de “La douleur”, o que torna o caráter do texto ambíguo, localizado entre o relato e a literatura, uma vez que sabemos que o texto foi retocado: “la lecture des *Cahiers* [...] nous apprend que ces textes ont été entièrement réécrits au point qu’il reste bien peu de phrases indemnes d’une retouche” (DE CHALONGE, 2010, p. 209).

Como já destacamos, “La douleur” é marcado pelas interferências da reescritura. Essa consciência do futuro vem “contaminar” o presentismo do texto com notações metanarrativas posteriores e de sentido retrospectivo: “Je n’arrive pas à saisir ce qu’on veut me dire. [Même maintenant quand je retranscris ces choses de ma jeunesse, je ne sais pas le sens de ces phrases.] Pas une seconde je n’entrevois la nécessité d’avoir du courage” (DURAS, 1985). Como a intervenção da narradora está claramente assinalada pelos colchetes, a temporalidade do diário não é afetada diretamente, mas marca o ato de transcrição e o olhar compreensivo e ordenador da escritora, que tenta encontrar um sentido naquilo que outrora havia escrito, típico da construção de uma narrativa (*récit*), em oposição a um autêntico diário (DE CHALONGE, 2010). Até mesmo a ordenação dos textos, extraídos de diferentes cadernos e possivelmente escritos em diferentes momentos, confere uma cronologia à narrativa que não necessariamente é aquela da escrita.

Outro retoque de ordem estilística que percebemos nas versões mais recentes de “La douleur” é a suavização do estilo telegráfico, próprio de uma escritura menos literária, o que reforça nossa impressão de que o seu preâmbulo, quando o caracteriza como não literário, refere-se aos *cahiers*, não ao texto publicado. Além disso, algumas alterações visam a um maior entendimento das referências e eventos, como, por exemplo, a inclusão de uma explicação a respeito do “journal *Libres*” – “que j’ai crée en septembre 1944” –, ou acerca da natureza dos mencionados “faux papiers”, “des fausses autorisations” (DURAS, 1985, p. 20). As reescrituras, portanto, teriam sido responsáveis pela composição de uma narrativa

propriamente dita, destinada a um leitor. Não podemos esquecer que, segundo Aristóteles, o exercício poético seria não apenas invenção, mas também composição.

Além das alterações estilísticas, Duras realizou a subtração, adição e substituição de fragmentos mais ou menos extensos do texto original. Entre as passagens suprimidas, notadamente estão aquelas que se referiam à religião e a Deus – cuja conotação não é mística ou metafísica, mas anticlerical –; assim como as que exprimiam um sentimento antialemão com carga extremamente violenta – “Je crois sentir l’odeur de ce sang, [...] il coulerait loin, et sur les bords de ces rivières, des femmes en larmes auxquelles je foudroyais des coups de pied au cul, et que je basculerais le nez dans le sang des leurs hommes”¹⁴ –; e as que faziam uma crítica radical à política gaullista, além dos trechos que descreviam mais detalhadamente as pessoas que viviam próximas à narradora. A supressão de algumas das referências à religião católica é comentada por Duras em *Les yeux verts*: “Ce que j’ai rayé, c’est sur les catholiques. Je déniais aux catholiques la même faculté de souffrir à partir de cette haine terrible qui n’était qu’à nous, les femmes”¹⁵. Ela preserva apenas “le prêtre qui ramène l’orphelin allemand” (DURAS, 2014, p. 787). A crítica à política gaullista, como vimos, não desapareceu, mas foi sintetizada e suavizada, assim como algumas passagens que aludiam à morte atroz que estaria à espreita de Robert L. (DE CHALONGE, 2010, pp. 209-210).

A ordenação dos textos originados nos cadernos mostra o trabalho cuidadoso de costura e tessitura da reescritura, e evidencia o caráter heterogêneo de sua gênese. A primeira parte do texto “La douleur” publicado em 1985, correspondente ao trecho estruturado como diário, consta no caderno “Presses du XX^e siècle” e no “Cahier de cent pages”. A narrativa que segue, na qual a autora quase abandona a estrutura diarística e as marcações temporais, provém em parte do “Cahier beige” e de uma fonte desconhecida¹⁶. Esse último caderno contém o episódio dos cuidados de Robert L., que foi publicado na revista *Sorcières* e em *Outside* – “Pas mort en déportation” (primeira parte) –, já tendo sido submetido a uma reescritura. O final do texto, assim como o trecho equivalente à segunda parte de “Pas mort en déportation”, por seu turno, encontram-se também no “Cahier de cent pages”¹⁷.

¹⁴ A temática dos “rêves d’assassins”, evocada nesse fragmento suprimido do caderno “Presses du XX^e siècle”, seria objeto de um texto à parte publicado em *Outside*, intitulado “Le rêve hereux du crime”.

¹⁵ O motivo da *rayure* remete à discussão no capítulo anterior sobre a legitimidade para perdoar.

¹⁶ De Chalonge (2010, p. 211) indica que o episódio do resgate de Robert em Dachau e a cena do retorno de Robert L. ao apartamento da Rue Saint-Benoît foram provavelmente escritos para a publicação de *La Douleur* em 1985.

¹⁷ Aliás, o texto publicado em *La Douleur* é em grande medida mais fiel aos manuscritos do que aqueles publicados em *Sorcières*, principalmente no que diz respeito ao segundo fragmento do texto “Pas mort en déportation” que relata a espera por R. A.

Como já indicamos no capítulo anterior, o “Cahier beige” é bastante distinto dos outros dois, uma vez que não é pautado e suas inscrições são irregulares, contendo, além do esboço propriamente dito, todo tipo de anotações pessoais. Seu aspecto é caótico, bastante diferente da escritura regular e linear dos cadernos que contém o diário propriamente, sendo esses últimos, possivelmente, o motivo pelo qual, no preâmbulo, a autora se refere a esses cadernos como portadores de uma “escritura calma e regular”.

É interessante notar que a escritura regular foi reservada à espera, ao passo que o episódio sobre os cuidados de Robert é encontrado quase que ao acaso em um dos cadernos, em meio a inúmeras inscrições de caráter não literário, como se aqueles dois cadernos que carregam o diário tivessem sido escritos com um propósito, de forma sistemática, e esse outro episódio tivesse sido escrito de uma única vez, em uma súbita “inspiração” em meio a preocupações cotidianas. É como se o episódio dos cuidados proviesse de um suspiro de memória involuntária, que sobreveio à escritora inesperadamente. Essa desordem do pensamento original não pode mais ser observada de forma tão clara, ou melhor, encontra-se transmutada em traço consciente e significativo da perturbação dos sentidos e do espírito da narradora, assumindo uma forma mais bem-acabada no texto publicado.

Na reescritura para publicação, ao compor um texto linear a partir dos fragmentos dos manuscritos, adicionar novas camadas relacionadas ao presente e aparar suas arestas, Duras está retomando o trabalho de tecelã e o trabalho do pensamento. Embora a escritora aparentemente descaracterize seu diário, roubando seu aspecto imediato e não elaborado, ela o está preparando para seus destinatários, construindo seu “testemunho”.

Outro aspecto dessa escritura ligada essencialmente ao trauma é que ela tenta preservar, por meio da própria escritura, a possibilidade da experiência que integra os mundos interior e exterior, o que desafiaria, em alguma medida, o trauma individual, procurando conferir um sentido geral ao vivido. Como indicamos anteriormente, para que uma experiência possa ser assim denominada, deve possuir um sentido geral, sendo que “as inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances de os fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Nessa reconstrução, percebemos a mudança de tom em relação à tomada de consciência do destino dos judeus ao longo da guerra. É importante notar que, de modo geral, a percepção e significação do que havia ocorrido com os judeus dependeu, por um lado, da vinda a público dos testemunhos das vítimas – que contrariavam o silêncio imposto pelos

discursos oficiais – e, por outro, da tipificação dos crimes contra a humanidade. Ksiazenicer-Matheron (2010, pp. 117-118) justifica a ignorância em relação à tragédia judaica da seguinte forma:

Les mythes de la Résistance, de déni de responsabilité quant à la collaboration française, le manque de définition juridique des concepts nouveaux que fait naître l’histoire récente peuvent expliquer en partie cette méconnaissance, alimentée par le silence que les victimes elles-mêmes finissent par adopter pour continuer à vivre.

Além do discurso oficial gaullista tratado anteriormente, que em grande medida ignorava os deportados em favor da construção de uma narrativa vitoriosa, devemos considerar que o Tribunal de Nuremberg valeu-se majoritariamente de documentos como prova do envolvimento dos acusados nos crimes, documentos que eram do próprio regime nazista e que, portanto, adotavam a perspectiva dos perpetradores, omitindo as vozes das vítimas e suas histórias de sofrimento e humilhação (BILSKY, 2004). Isso ocorreu porque um dos objetivos desses julgamentos foi entender a estrutura e o funcionamento da administração do Terceiro Reich.

A própria *Justice de l’épuration* francesa foi bastante tendenciosa no que diz respeito aos crimes cometidos contra os judeus: “Elle a été parfois aveugle. Elle a indéniablement occulté la politique antisémite de Vichy” (SALAS, 2008, p. 8). É apenas no julgamento de Eichmann, em Jerusalém, que as vozes das vítimas da *Shoah* são ouvidas em uma instância oficial e judicial que lhes confere credibilidade. Além disso, como já mencionado, na década de 1980 se inicia um movimento de mudanças perceptivas em relação à tragédia judaica, principalmente após a exibição, em 1985 – ano de publicação de *La Douleur* –, do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann.

No “Cahier de cent pages”, a sorte dos deportados raciais é mencionada no seguinte trecho: “Les parents des petits gitans de Buchenwald ne sauront jamais s’ils ont été gazés ou égorgés par les Préposés à l’Égorgement des Enfants Juifs (en allemand), s’ils ont été brûlés, ou s’ils ont pourri au soleil”. O trecho permite estabelecer um contraste entre o tratamento dado aos deportados europeus e aos soldados americanos: “Seul les Américains savent ce que sont devenus les leurs” (DURAS, 2006, p. 234).

Percebe-se frequentemente que a indignação da autora em relação à tragédia judaica está vinculada, no referido *cahier*, à ideologia comunista professada por ela na época. A frase que perdura na versão final de “La douleur”, com algumas alterações das quais tratamos em

seguida, é a seguinte: “Nous sommes de la race de ceux des crématoires et des gazés de Maïdanek”(DURAS, 1985, pp. 60-61). Nos originais, essa consideração é seguida por: “Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de leur faim. Vérité prolétarienne des fosses communes de Belsen. Dans ces fosses, nous avons notre part de sang” (DURAS, 2006, p. 235). Esse trecho difere essencialmente da versão reescrita: “Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d’une famille européenne” (DURAS, 1985, p. 61). No texto acabado, dá-se a entender que a autora sai em visita da identidade judaica, identificando-se e solidarizando-se com aquele povo que ela reconhece como europeu, identidade essa que sempre lhes foi negada enquanto foram considerados párias. Nos originais, por seu turno, percebemos que Duras estabelece uma comparação entre a sorte judaica e a sorte de todos os proletários, o que seria absolutamente inadequado ao conceito posteriormente elaborado de unicidade da *Shoah*, que professa que esta não seria comparável a qualquer outra tragédia humana.

Percebemos que Duras reconhece, posteriormente, em alguma medida, a inadequação dessa comparação com os proletários, os quais, embora sofram com a opressão e a exploração que aceleram seu processo de degradação, alienando-os do mundo de maneira essencial, não são alvo de uma política estatal de extermínio em massa¹⁸: “Oui, aucune extermination n’a été de la nature de celle des juifs, aucune, dans l’histoire du monde. Ce n’est pas un génocide. Ce n’est pas une expédition punitive, une flambée de violence” (DURAS, 2014j, p. 747). A autora mantém, entretanto, o tom engajado e a alusão à consciência de classe no seguinte trecho:

Si le crime nazi n’est pas élargi à l’échelle du monde entier, s’il n’est pas entendu à l’échelle collective, l’homme concentrationnaire de Belsen qui est mort seul avec une âme collective et une conscience de classe, celle-là même avec laquelle il a fait sauter le boulon du rail, une certaine nuit, à un certain endroit de l’Europe, sans chef, sans uniforme, sans témoin, a été trahi (DURAS, 1985, pp. 64-65; grifos nossos).

Percebe-se, nesse excerto, que Duras não introduz mais a figura do proletário, e sim a do homem concentracionário, reivindicando ao crime cometido pelos nazistas uma dimensão universal, o que se ajusta com a caracterização dos crimes contra a humanidade. O

¹⁸ A figura do proletário aparecerá no texto “L’Ortie brisée”, mas o discurso da autora em relação ao personagem não é panfletário, o que reflete sua alegação de que se tratava inicialmente de um texto sobre a luta de classes, mas que ela havia conseguido preservar da “voisinage nauséabond du P. C. [Partido Comunista Francês]” (DURAS, 1985, p. 194).

ineditismo dos crimes perpetrados pelo nazismo exigiu a criação desse tipo penal – crimes contra a humanidade¹⁹ –, a partir do qual a *Shoah* passa a ser compreendida não apenas como crime contra o povo judeu, mas contra toda a humanidade.

As frases seguintes ao fragmento apresentado – “*Si l’on fait un sort allemand à l’horreur nazie, et non pas un sort collectif, on réduira l’homme de Belsen aux dimensions du ressortissant régional. La seule réponse à faire à ce crime est d’en faire un crime de tous*” (DURAS, 1985, p. 65; grifos nossos) – foram acrescentadas apenas na versão final, como um desenvolvimento da ideia esboçada, sugerindo não apenas que o “bem jurídico” lesionado é a humanidade, mas que a reconciliação com o mundo no qual tais crimes ocorreram seja feita pelo compartilhamento da responsabilidade por eles. Dessa forma, outra alteração na versão publicada é a suavização do tom militante e vingativo em relação aos alemães, passando a ser mais ambivalente. A autora acrescenta a seguinte afirmação ao enunciado sobre os “gazés de Maïdanek”: “*nous sommes aussi de la race des nazis*” (DURAS, 1985, p. 61). Essa frase ecoa a de Robert Antelme em *L’Espèce humaine*: “*Les SS ne sont que des hommes comme nous*” (ANTELME, 1957, p. 240) – ou seja, reverbera sua tese de unidade da espécie humana, como anteriormente exposto.

4.3 Cartografia da memória

Para uma arqueologia da memória e do rastro, que conjuga as dimensões física, psíquica e simbólica, outro aspecto fundamental é o espacial. Esse tema vincula-se tanto à tradição clássica da arte da memória – que estabelece uma profunda relação entre a memória e o espaço –, quanto com as teorias contemporâneas de história, como a de Walter Benjamin. Marguerite Duras, por seu turno, indica as vias de uma memória deambulatória, relacionada a lugares significativos no plano do mundo exterior (no *outside*) e no mundo interior:

C’est très rare que je me promène dans mon jardin, à la campagne, ou ici, sur la plage, sans que je revive certaines choses très, enfin, incommensurablement lointaines. Ça m’arrive par bouffées comme ça. Et je

¹⁹ O conceito de crimes contra a humanidade foi criado pelo Estatuto do Tribunal Militar Internacional de Nuremberg (1945) para o julgamento dos crimes nazistas.

me dis que ce son les lieux que la recèlent, cette mémoire (DURAS; PORTE, 2014, p. 239).

Em Duras, a dimensão coletiva da memória, que a todos atravessa, também está vinculada a uma dimensão espacial, encontrando-se em todos os lugares, de modo que estes evocam e guardam essa dimensão partilhada da memória: “la mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux et que je perçois les lieux de cette façon-là” (DURAS; PORTE, 2014, p. 239).

A personagem Aurélia possui um vínculo particular com a memória que transcende um lugar fixo, uma memória dispersa, assim como o povo judeu da diáspora: “Elle est à Melbourne, Paris, Vancouver. De partout elle appelle, de partout où il y a des juifs dispersés, réfugiés, elle se souvient. Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire” (DURAS, 2014, p. 734). Percebemos que, ainda que se mantenha a referência a espaços de memória, estes são ressignificados pela memória de quem neles habita.

O texto “Aurélia Paris” conjuga algumas dimensões espaciais recorrentes na obra de Duras: um lugar fechado onde se encontram os personagens, circundado por uma densa floresta. Isso se repete em diversas obras – dentre as quais podemos citar *Abahn*, *Sabana*, *David*, na qual judeus em *sursis* estão reunidos em uma casa, em meio à floresta, aguardando para serem assassinados. A torre de Aurélia a protege do mundo circundante, da guerra e da morte. Trata-se de um lugar apartado do mundo, fora do tempo e do espaço, no qual a pequena garota judia pode sobreviver e adquirir uma identidade trans-histórica, atemporal, em contraste com o lugar específico designado no título do texto.

Blanchot (1979, p. 140) caracteriza o hotel em *Détruire, dit-elle*, que possui essa mesma configuração, circundado por uma floresta, como um local sagrado no sentido antigo da palavra, “separado”. É um lugar indecível, na realidade, entre a história e a eternidade: “Entre la temporalité pure de ce qui se présente et l’intemporalité de ce qui semble demeurer, il y a ce mode intemporel de la temporalité: l’éternel retour” (BAJOMÉE, 1989, p. 140).

Entre o apartamento e o mundo, há a floresta, que é um espaço intersticial, um limite quase impossível de transpor, mas que é transponível (BLANCHOT, 1979, p. 142), pelo menos para algumas pessoas que ousam desafiar essa interdição sem, contudo, destruí-la – “c’est l’interdit” (DURAS; PORTE, 2014, p. 184). É o desconhecido de que os homens têm medo, apesar de atrai-los profundamente, o lugar do transbordamento do *eu*, da loucura, como

em *Détruire dit-elle*. A floresta da infância de Duras transforma-se em um espaço literário de profundo significado, que se dissemina por toda sua obra:

Toute petite, enfant, j'ai habité des terres près de la forêt vierge, en Indochine, et la forêt était interdite, parce que dangereuse, à cause des serpentes, des insectes, des tigres et tout ça. Et nous, nous y allions quand même; nous, les enfants, nous n'avions pas peur. Nous, nés là-bas, nous n'avions pas peur de la forêt (DURAS; PORTE, 2014, p. 189).

Como vemos, esse espaço também está relacionado a certa liberdade, à liberdade das crianças desobedientes, mas também das mulheres, uma vez que, para Duras, a floresta é o lugar em que elas podiam proferir palavras livres, proibidas nos locais públicos e em suas casas: “C’est la voix de la liberté, mais il est normal qu’elle fasse peur” (DURAS; PORTE, 2014, p. 192). O barulho silencioso da floresta em “Aurélia Paris” é perturbado pela queda do avião inglês que vem trazer a esse espaço sagrado os destroços da história, anunciando que os inimigos se aproximam para devastar o sagrado.

Acreditamos que a floresta, na obra de Duras, esteja na mesma dimensão de significado que o mar, presente em “La douleur” ao termino do *récit*, com Robert L. a contemplá-lo. Leyla Perrone-Moisés (2013) escreve: “Já tem sido observada a importância da água na obra durasiana: origem da vida, poder de destruição”. O mar é onde se inicia a jornada de Ulisses de volta à sua pátria, é onde ele se encontra com as potências dissolutivas e as domina. Aquele que empreende uma viagem, em “La douleur”, o faz por terra, por trilhos, até o interior da Alemanha, e não retorna vitorioso. Sua forma física está desfigurada, não pelo artifício dos deuses, mas pela fome, pelo frio, pela violência da natureza e dos homens. Em Duras, o mar ainda é a morada dessas potências, assim como a floresta; é também o lugar de uma viagem sem ponto de chegada, sem margens, empreendida por ela própria, é o espaço da escritura, onde está a gênese de Aurélia: “*Aurélia Steiner, comment est-elle venue?* – [...] J’ai un point de départ très mince. Sur mon agenda, je l’ai dit déjà, quelques mots sur l’état de la mer un certain matin en août 79” (DURAS, 2014, p. 735).

Por constituir um espaço semelhante ao mar, a única pátria reconhecida por Duras é a própria escritura. Para aqueles que não possuem um lugar fixo no mundo – como é o caso dela, sendo uma francesa radicada na Indochina, e de Aurélia Steiner –, essa seria sua pátria, que os acompanha em seu nomadismo, remetendo a um sentido errante, que se recusa a se fixar e que habita diversos lugares simultaneamente: “Notre seule patrie, c’est l’écriture, c’est le verbe. [...] cette patrie sans terre, sans nation, est la plus solide du monde, la plus indestructible”. (DURAS, 2014, p. 734).

Outro espaço de especial relevância para Marguerite Duras é a casa, *locus* da espera em “La douleur”, e que acolhe e protege Aurélia. A espera e o isolamento na casa seriam característicos de mulheres que aguardam os homens retornarem da guerra, e que passam a reinventar uma inteligência que deve “remontar à pré-história” – são as chamadas feiticeiras, *sorcières*. A “Maison de Neauphle-le-Château” é particularmente associada ao isolamento, ao contato com a natureza e a esse caráter de feiticeira da autora:

Moi dans cette Maison-ci, avec ce jardin, je suis dans ces rapports que les hommes n’auront jamais avec un habitat, avec un lieu. [...] Jamais je n’aurais cru qu’un lieu pouvait avoir cette puissance, cette force- là. Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n’y a que le femmes qui habitent les lieux, pas les hommes (DURAS; PORTE, 2014, p. 181).

Por esse motivo, acreditamos que não seja arbitrária a menção aos armários azuis de Neauphle-le-Château no preâmbulo do texto “La douleur”, uma vez que existiria uma conexão entre a memória de Duras e aquela casa, que consiste metaforicamente na espacialização de sua psique, e os armários, por seu turno, naquele espaço de *ombre interne* pelo qual passa necessariamente a recriação durasiana: “ces armoires tiendront une place singulière dans l’imaginaire et la géographie durassiens, à la manière d’un lieu atypique et atopique” (FAERBER, p. 231).

Os cadernos esquecidos pela escritora são de certa forma uma primeira inscrição externa – que reflete a inscrição interna da memória em um *locus* profundo e sombrio – e são resgatados em um encontro inesperado. Todos eles são retomados e em alguma medida adaptados para a publicação, a fim de ser trazidos à superfície, à luz do dia, como, por exemplo, com a suavização tanto das expressões violentas, conforme já mencionado (LOIGNON, 2003), bem como da vulgaridade da linguagem em algumas descrições.

Um caderno redigido no mesmo período – entre 1945 e 1947 – permanece oculto, no entanto, sem jamais emergir em sua integralidade. Trata-se do caderno intitulado “Théodora roman” – contendo o esboço do romance não publicado *Théodora* – conservado inicialmente por Duras no mesmo envelope que os outros quatro *cahiers de la guerre*, posteriormente retomado pela editora Sophie Bogaert nas *Œuvres complètes IV* de Marguerite Duras. Um pequeno excerto do romance é publicado em *Outside* (1981), com o seguinte preâmbulo:

Je croyais avoir brûlé le roman, *Théodora*. Je l’ai retrouvé dans les armoires bleues, inachevé, inachevable. Les *Nouvelles littéraires* m’ont demandé un article sur les hôtels, j’ai donné un extrait de *Théodora* (DURAS, 2014, p. 1093).

Ela escreve, ainda, em *Yann Andréa Steiner*:

J'ai dit que j'avais abandonnée ce livre sur Théodora Kats que j'avais cru possible depuis des années. Que je l'avais cachée pour l'éternité de ma mort dans un lieu juif, une *tombe pour moi sacrée*, celle immense, sans fond, interdite aux traîtres, ces morts-vivants. De la trahison fondamentale (DURAS, 2014, p. 779) (grifos nossos).

Sophie Bogaert indica que a autora de certa forma retoma, entre 1954 e 1992, o romance não acabado *Théodora*, em textos que provam que ela revisitava essas páginas com frequência. O interesse principal de Théodora “réside dans la surprenante persistance de ce personnage et des enjeux dans l'œuvre publiée de Duras” (BOGAERT, 2014b, p. 1528). Nos diálogos da autora com Yann – em *Yann Andréa Steiner* –, chama atenção sua insistência na impossibilidade de escrever a estória de Théodora:

J'ai dit que sans doute je ne finirai jamais Théodora, le livre, que c'était presque sûr. Que c'était la seule fois de ma vie que ça m'était arrivé. [...] Que c'était un livre que je ne pouvais pas écrire sans aussitôt m'égarer vers d'autres livres que jamais je n'avais décidé d'écrire. (DURAS, 2014, p. 784).

A menção da preservação e ocultação do romance por toda a eternidade em uma tumba sagrada leva a algumas reflexões. Ksiazenicer-Matheron (2010, p. 122) identifica a escritura como uma cripta que ocupa o lugar das sepulturas nunca feitas para os corpos anônimos dos judeus assassinados. No plano material, os armários são a sepultura dos cadernos, que por seu turno são a sepultura da escritura, e esta a dos personagens e de sua própria memória, e assim por diante, em uma estrutura *en abyme*. Retomamos a dimensão metonímica dos cadernos com as palavras de Seligmann-Silva (2015, p. 138): “Daí a necessidade de primeiro desenterrar e depois, como no poema de Paul Celan, lavar o cadáver, fazendo de cada palavra um corpo, ruína, metonímia que não passa para o discurso apaziguador da metáfora, mas que pode ao menos cavar uma tumba”.

Impossível não fazer referência a uma palavra do vocabulário derridiano que aqui se mostra recorrente: *crypte*²⁰. Essa palavra relaciona-se com um segredo incondicional, impossível e inconsciente. Trata-se – fazendo uso do vocabulário psicanalítico de Nicolas Abraham e Maria Torok, emprestado por Derrida –, de uma introjeção que falhou, que

²⁰ Jacques Derrida utiliza a palavra *crypte* no último texto de *La Dissémination* (1972), em *Glas* (1974) e no prefácio do livro de Nicolas Abraham e Maria Torok *Cryptonymie, le verbier de l'homme aux loups* (1976).

incorporou o objeto ao *eu* como um corpo estranho, morto(-vivo), encerrado em uma cripta que se faz cova, tumba, monumento.

A escritura de Duras, ao inscrever e repetir nomes e personagens judaicos, seria o topos “de la mémoire de la *Shoah*, reprenant d’anciennes traditions mémorielles propres au judaïsme” (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 122). A referência às sepulturas é abundante na literatura – e no cinema – de Duras: a sepultura de Anne-Marie Stretter; aquela do jovem aviador inglês; a (não) sepultura de seu irmão morto na guerra do Japão; a sepultura do judeu de Neuilly, *vice-consul à Bombay*; o cemitério Père Lachaise, em *Navire Night*; e isso sem jamais mencionar o nome dos mortos:

[...] le nom était effacé, il n’y avait plus de lisible que les mots de “Vice-consul de France” (DURAS, 2014j, p. 735).

Là, il s’agit d’une disparition du nom. Comme le nom de jeune fille d’Anne Marie Stretter, Guardi, effacé sur la pierre tombale (DURAS, 2014j, p. 708).

Son nom est inscrit sur la dalle. On l’a d’abord appelé le Jeune aviateur anglais (DURAS, 1993, p. 71).

Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps (DURAS, 1993).

O que pensar da omissão dos nomes diante da sua importância para honrar a memória dos mortos, vítimas da guerra ou da barbárie? Nos monumentos aos mortos nas cidades francesas, no Memorial da *Shoah* em Paris, cobrindo o Muro dos Nomes, os judeus da França executados ou deportados têm sua identidade gravada. No texto “La douleur”, quem tem seu codinome repetido à exaustão é justamente Robert L., aquele que não carece de sepultura porque “n’est pas mort au camp de concentration”. Para ele, o texto não seria uma placa comemorativa nem uma sepultura (DE CHALONGE, 2010, pp. 208-209). Derrida estabelece que o segredo da cripta é estruturalmente mudo, um nome próprio que fica em segredo. O foro, o núcleo inconsciente da cripta, só pode ser revelado após uma longa investigação analítica ou poética, por outros termos que não o nome próprio.

Uma (não) sepultura em *La Douleur* possui um significado especial, principalmente porque o texto que a menciona está ausente do livro, quando faria todo sentido que lá estivesse, pois foi escrito na mesma época de “La douleur”, no “Cahier beige”, e narra um evento ocorrido durante a guerra: “L’horreur d’un pareil amour”. Nele, Duras narra a morte de seu filho no nascimento, em maio de 1942. O texto não menciona o nome do bebê – ao que tudo indica, nem chegou a ganhar um nome – e conta que não teve uma sepultura: “C’est le

lendemain, à force, on m’a dit pour me faire taire: on les brûlait”. Sua sepultura, vazia, é o próprio ventre de Marguerite: “Mon ventre était retombé lourdement sur lui-même, un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre” (DURAS, 2014, p. 1084), o que traz a imagem trágica de uma falta atroz.

Nascimento (2005, pp. 13-14), ao tratar da noção de luto em Derrida, esclarece que o morto fica em nós como uma imagem, uma imagem que por definição é incompleta, pois só o ausente é a completude: “a parte que é imagem excede o todo que seria o ‘eu’”. O que dizer, então, de um luto em que não se pôde testemunhar a presença do morto? Além de os eventos do nascimento e da morte serem coincidentes, não foi permitido que Duras visse o bebê, que o testemunhasse em sua imagem. Como esta poderia, portanto, ser incorporada em sua memória? Trata-se então de um luto impossível?

Não se pode, porém, afirmar que seu filho nunca esteve presente a ela, principalmente à ela, a mãe, que o carregou por meses, o sentiu dentro de si, sentiu seu nascimento, o testemunhou enquanto *témoin-témoin* e na sua ausência em seu próprio corpo, como uma falta física. Desse modo, o texto “L’horreur d’un pareil amour” fornece a metáfora perfeita para o testemunho de algo que não é visível. Como discutido anteriormente, a memória desse algo não está em uma imagem, mas no rastro que deixa no próprio corpo e na própria identidade.

Com Derrida, recordamos a relação entre o *témoin-témoin* (witness) e o *témoin-témoignant* (testify) a partir dos modos testemunhais específicos da mãe e do pai no nascimento do filho. A mãe, indissolivelmente ligada à dimensão sensível do testemunho, que excede a visão, não precisaria de provas para comprovar sua ligação com a criança, enquanto que o pai, ligado à dimensão (não) atestadora do testemunho, indireta, transcendental, carece de indícios e provas. Duras estabelece uma ligação entre essas duas dimensões do testemunho, tentando dar forma ao que sentiu em seu corpo, um objeto amorfo, que escapa ao raciocínio, à linguagem e até à imagem. Evidentemente, como discutimos, essa transposição tem o preço de outra perda, a perda da plenitude sensível das coisas que se nomeia (DERRIDA, 1968-1969b, fl. 7).

A cripta de Derrida, enquanto proteção patológica de um segredo, é interpretada por certos psicanalistas como uma *maladie du deuil*, que leva à incorporação do morto no *eu*, por supressão, o que é uma violência: “il faut savoir que la crypte elle-même se construit dans la violence” (DERRIDA, 1976, p. 13). Supressão tão violenta que é expressa pela imagem do

ventre vazio da narradora. Não é à toa que Duras, como já mencionamos no capítulo anterior, compara o nascimento ao assassinato.

O nascimento como crime condiz com a incorporação da realidade na cripta como um delito-crime. Essa morte, que carece de um rastro imagético, só poderia ser exprimida a partir da ausência, do vazio, motivo pelo qual, supomos, o texto “L’horreur d’un pareil amour” não foi incluído em *La Douleur*, manifestando-se como ausência, ou ao menos como segredo. O texto poderia constituir em si uma cripta, posto que deveria estar entre os textos de *La Douleur* que tratam da experiência da guerra, mas é excluído e oculto sob diversas camadas de terra: “Une crypte ne se présente pas. Une certaine disposition des lieux est aménagée pour dissimuler: quelque chose, toujours un corps de quelque façon” (DERRIDA, 1976, p. 12). É importante destacar que os excertos que mencionam a morte do filho da autora em “La douleur” não constam nos primeiros manuscritos a que tivemos acesso, tendo sido incluídos como uma pequena lápide no texto publicado, que marca o local da sepultura.

Laure Adler (1998, pp. 150-151), em sua biografia da autora, trata da experiência do nascimento e morte do filho de Duras como uma experiência bastante traumática e violenta, que se manifestará de maneira discreta em sua obra, mas a assombrará por toda vida:

L’épouvante étreint Marguerite. Le monde bascule alors pour elle dans les ténèbres. Elle s’abîme dans la culpabilité de ne pas savoir, de ne pas pouvoir donner la vie. Son enfance de petite fille solitaire, battue par son frère, ignorée par sa mère, remonte en noyant sa volonté et obscurcit sa mémoire. Marguerite subit d’atroces souffrances morales. Elle a su expulser de son corps son enfant, pourquoi ne lui a-t-elle pas permis de respirer? Où est la vie? Il était vivant à l’intérieur d’elle-même et elle l’a fait mourir en se séparant d’elle. Et elle, est-elle encore vivante?

É possível pensar que a obra, assim, constitui um *journal* de luto, mas de um luto impossível, seja porque Robert L. – aquele sobre quem se fala – não tenha morrido nos campos de concentração, seja porque é ausente a imagem e a sepultura do filho morto da autora, ou mesmo porque, igualmente, carecem de sepultura os milhões de mortos nos campos de concentração, cujas mortes também não tiveram testemunhas diretas.

A recorrência da temática da sepultura evoca o conflito entre Antígona e Creonte pelo direito de enterrar seu irmão²¹, direito que extrapola o âmbito político e que será realizado, em última instância, pela escritura que imortaliza as pessoas, não em suas

²¹ Derrida (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 186) explica que “na Grécia, numa época em que se justificava plenamente a pena de morte – com Sócrates ou Platão – havia coisa pior que a morte infligida ao cidadão digno de respeito. Para certos crimes particularmente graves, o corpo dos condenados era lançado das muralhas da cidade. Perdia seu direito à sepultura”.

identidades individuais, mas como personagens da escritura durasiana, convertendo-as em alegorias, como vimos, a partir do gradual apagamento e substituição de seu nome original por epítetos ou nomes como o de Aurélia Steiner e Théodora Kats – que remetem a um povo e a uma memória partilhada, para além de uma identidade individual²². A fungibilidade dos nomes – seu apagamento e substituição – denota também a dificuldade de nomear, de apreender a catástrofe como um conceito, de acessá-la pelo saber ou pela autoridade do conceito. A cripta possui uma estrutura fraturada, conflitiva, em que se multiplicam as faces e os ângulos, assim como se multiplicam os nomes e identidades de Théodora, que é um nome-máscara.

De acordo com Bajomée, a evocação das sepulturas “ne veulent pas enclorre ce qui a cessé d’être. Non. Ils tentent, tout au contraire, de dire le désir à jamais perdu perdurant, l’enracinement, dans le discours du souvenir, de qui continue à nous habiter” (BAJOMÉE, 1989, p. 134). É preciso mencionar, portanto, que aquilo que é incorporado na identidade como cripta tem um caráter fantasmático, é um morto-vivo.

Na relação entre a escritura e a cripta – a sepultura –, é preciso notar que a escritura de Duras vai se tornando cada vez mais sepulcral, críptica, principalmente a partir de *Moderato cantabile* e *Hiroshima mon amour*. Em *Les parleuses*, Duras diz que a partir dessas obras sua escritura sofre uma transformação e passa a incorporar um branco, um buraco, ou seja, um segredo, que empurra suas obras para o limite da (i)legibilidade. Duras trata da experiência da escritura nesse período como uma experiência dolorosa, um trabalho de escavação:

Donc, si on peut avancer un peu, c’est-à-dire qu’on peut dire : ces livres sont douloureux, à écrire, à lire et que cette douleur devrait nous mener vers un champ..., un champ d’expérimentation. Enfin, je veux dire, ils sont douloureux, c’est douloureux, parce que c’est un travail qui porte sur une région... non encore creusée, peut-être (DURAS; GAUTHIER, 2014, p. 12).

Gauthier continua tentando definir esse espaço, esse buraco, como de “grande épaisseur – et puis qui est à la fois clos et puis on sait qu’il y a un extérieur” –, e Duras completa: “Moi, je l’oublie [l’extérieur]. J’entre quelque part et ça se ferme. [...] À l’intérieur, c’est une surveillance extrême pour que rien n’échappe” (DURAS; GAUTHIER, 2014, pp. 12-15).

²² “L’importance du nom propre dans l’œuvre n’est plus à démontrer; elle s’exerce tout particulièrement dans le cadre de l’évocation de la judéité, traditionnellement connotée par le patronyme” (KSIAZENICER-MATHERON, 2010, p. 122).

É como se a escritura se processasse no espaço da cripta, produzindo um texto críptico, repleto de brancos e segredos, de palavras invisíveis e inaudíveis: “Une œuvre qui respecterait la promesse de ne trahir aucun secret, ni celui de l'écrivain ni celui du destinataire, serait illisible” (DELAINE, 2004-2017). Em algumas obras de Duras, como *Détruire dit-elle*, *Le Vice-Consul* ou *Abahn Sabana David*, a fidelidade ao segredo é tanta que o texto termina acometido por uma erosão, um apagamento, que o torna, no limite, ilegível. Embora em *La Douleur* os textos sejam bem mais legíveis, sabemos que em dada medida resultam de um esforço de *déchiffrement* ou *décryptage* de alguma coisa contida em um lugar secreto, encravado no *eu*, um não lugar – a *ombre interne* –, algo incognoscível, uma realidade recusada, mascarada, negada, ininterpretável. Eles partem da tentativa de traição do segredo, de sua revelação, que depende do gênio durasiano. Aqui voltamos à questão da ética e do limite entre o segredo confessável, revelável, e aquele que não pode ser traído e é mantido totalmente oculto.

Duras, a partir da cartografia de Paris e de suas paisagens mnemônicas, traça uma topografia do terror e da luta pela liberdade. Ela é cuidadosa ao mencionar, principalmente nos primeiros textos “não inventados”, o endereço dos prédios vinculados à ocupação alemã e à resistência, bem como o nome das ruas de Paris e das estações onde se desenvolve a ação. A autora se esforça para criar a ilusão de adequação do relato aos fatos, tornando-o mais crível e próximo do que tradicionalmente concebemos como um testemunho.

Além de contribuir para essa ilusão de realidade, a constante notação do espaço, assim como as indicações do tempo no primeiro texto, pretende revelar que acontecimentos análogos aos descritos foram compartilhados por inúmeras pessoas, que partilharam daquela mesma cidade naquela mesma ocasião. Situando esses relatos em um dado momento e em um dado local na história, eles podem ser relacionados com a dimensão coletiva do espaço e do tempo compartilhados com outras vivências e outros testemunhos.

Em “La douleur”, o espaço público e de vivência compartilhada é contraposto ao apartamento, espaço privado da espera, e à intimidade do corpo da narradora, que também pode ser considerado um espaço onde se vive o suplício, onde se passam e se inscrevem as emoções. No texto, o canal que permite a comunicação entre o espaço privado e o espaço público é o telefone:

Le téléphone sonne: “Allô, allô, vous avez des nouvelles?” Il faut que je me disse que le téléphone sert aussi à ça. Ne pas couper, répondre. [...] Elle a dit: “Vous savez que Belsen a été libéré?” Je l’ignorais. Encore un camp de plus, libéré. Elle a dit: “Hier après-midi”. [...] Non. Dans les tempes j’entends un battement qui grandit (DURAS, 1985, p. 14).

Em outras palavras, escreve Bourdil (1987, p. 210): “le monde extérieur continue sans prendre en compte les désirs d’une femme que attend Robert L.”.

Progressivamente essa ilusão se dissolve, dando lugar à ficção, mas mesmo em “L’Ortie brisée” há menção ao local em que se desenvolve a narrativa, o Petit-Clamart, na *lisière* de Paris. No entanto, a *lisière* já denota que onde o estrangeiro e o operário se encontram é um lugar intersticial, entre o tempo e o espaço concretos, que remetem à história e à realidade, e o tempo e o espaço que tendem à eternidade, indicando que um encontro como aquele pode repetir-se em qualquer momento, em qualquer lugar, transformando a história em alegoria.

Sylvie Loignon (2003) interpreta a obra *La Douleur* como uma tentativa de transposição e rompimento das fronteiras, sendo que o espaço de indecidibilidade do *seuil*, em sua dimensão concreta e metafórica, seria evocado pelos lugares fronteira, tais como o limite entre o apartamento e a Rue St. Benoît, a travessia do Reno pelos aliados, a travessia da fronteira por Robert L., a entrada em lugares proibidos por Marguerite e seus camaradas – como no emprego do falso *laissez-passer* para entrar no centro de Orsay, o ingresso de François Morland e Rodin na parte proibida do campo, o ingresso de Marguerite e seus companheiros no restaurante frequentado por alemães, e o encontro com Rabier no Café de Flore.

No campo metafórico de *La Douleur*, os lugares fronteira representam os diversos aspectos intersticiais da obra mencionados ao longo deste trabalho, como a fronteira entre o bem e o mal, os aspectos individual e coletivo da experiência, o sagrado e o profano, a ficção e a realidade, a origem e seu duplo, o *eu* e o outro, o corpo e a alma, o homem e a natureza, o saber e o crer.

CONCLUSÃO

Como um evento que fala ao mundo presente e joga uma luz para compreendermos o passado, a obra *La Douleur* foi analisada enquanto uma contínua (re)escritura – segundo a definição de Duras – e em sua relação com essa atividade. O evento do qual tratamos contribuiu para transpor o hiato entre o passado e o futuro criado pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, assim como para transformar o próprio objeto literário, que passa, com a literatura de teor testemunhal, a lidar de modo diferente com a realidade e o passado, ou pelo menos a perceber nessa relação o compromisso ético e político com a memória e a verdade.

Como a discussão acerca do teor testemunhal de *La Douleur* toca nos dois temas essenciais a este trabalho, ela esteve presente ao longo de toda a tese. O livro de Duras também contribui para discutir os limites desse aspecto da literatura que vem à luz após as duas guerras mundiais, principalmente quando se percebe que essa obra ultrapassa os critérios tradicionais definidores do testemunho – que a princípio o separariam da literatura –, ou que, na verdade, ela habita nas articulações e fronteiras dessa definição.

La Douleur permite ressignificar o papel do testemunho, realizando uma crítica ao estatuto de prova a que fora reduzido e à pretensão de fornecer um conhecimento verificável dos fatos e da realidade. Em um primeiro momento, podemos supor que é justamente esse o conhecimento que a obra pretende oferecer por meio do discurso constativo, especialmente nos dois primeiros textos. Porém, depois se nota que o extremo realismo desses textos é um realismo dissimulado, que, apesar de propor um contrato de veridicção, se revela essencialmente literário, ou seja, que não está comprometido com a realidade em si, mas com o sentido do vivido. O literário, aqui, não se confunde com a ficção enquanto uma criação *ex nihilo*, adotando, antes, um caráter híbrido. Todos os textos do livro podem ser considerados em maior ou menor medida ficcionais e ao mesmo tempo pretendem testemunhar o vivido, inventando uma linguagem para buscar seu sentido e trazer à luz as marcas invisíveis deixadas por ele.

Duras nos ensina, portanto, que o testemunho literário, e provavelmente todo testemunho, não pode ser avaliado segundo os critérios de verdadeiro ou falso, mas talvez segundo os critérios de verdade e mentira, pois a verdade, oposta à mentira, baseia-se em um

pacto entre a coerência interna da testemunha e a crença do destinatário do testemunho, não em um critério de adequação mimética. Além disso, a escritura e a literatura são em si eventos produtores de verdade, por isso esta é um construto de sua escritura, que se movimenta e transmuta com ela. A escritura durasiana, que possui íntima relação com o presente, atualiza o passado convertendo-o em experiência, não apenas uma experiência individual, porque isso não existe, mas em algo compartilhado pelo mundo no passado, no presente e no futuro.

A relação da obra com o tempo, posicionando-se entre o passado e o futuro, estabelece uma conexão entre o ato de testemunhar eventos presentes e o de portar testemunho. A temporalidade complexa, tanto da atividade da escritura como do texto publicado, mostra que a obra constitui-se como uma atividade do pensar que distende o presente para tecer as tramas da memória e da experiência. Essa tessitura, contudo, sofre transformações, o que se nota nas diversas reescrituras de um mesmo texto, ou do primeiro ao último texto da obra, que também indicam o progressivo distanciamento temporal entre o início de sua redação e a guerra. O passar do tempo opera um deslocamento na perspectiva da autora, de uma posição estritamente subjetiva para o lugar do outro. A partir disso, a faculdade de julgar legítima a posição de enunciação da narradora a partir do outro, o que culmina com o dom de suas palavras a Aurélia, a judia sobrevivente. A própria definição rígida da identidade é questionada nesse deslocamento, assim como no caráter poroso e errante da identidade dos personagens durasianos.

Outro aspecto de *La Douleur* que mereceu atenção especial é o processo de deciframento do qual resulta a obra. Concluímos que a escritura durasiana se propõe a decifrar não a realidade passada enquanto ponto de origem fixo e imutável, mas o real enquanto aquilo que a autora vivenciou por meio de seus sentidos, que deixa marcas no corpo, na alma, na identidade. Esse real, portanto, sofre transformações, se relacionando intimamente com o caráter complexo da temporalidade dos textos. Tendo em vista que esse real se cria e se faz presente também no momento da escrita, a escritura não procura representar exclusivamente um passado ausente, mas principalmente expressar como ele perdurou e se manteve presente na autora, seus rastros, que podemos chamar de memória. É uma memória que se compõe e recompõe por meio de inscrições, supressões e transformações ao longo do tempo em um espaço que Duras denomina *ombre interne*. O que foi testemunhado sofre uma transfiguração pela atividade da escrita, que se constitui como a própria (re)inscrição da memória. Memória e escritura se (re)fazem recíproca e constantemente; a atividade externa da escrita é espelho da inscrição interna da memória e vice-versa. É por isso que o deciframento

operado pela escritura confunde-se com a transfiguração do vivido operada pela *ombre interne*.

Ambas, escritura a memória, decifram na medida em que cifram, revelam na medida em que dissimulam, por isso o caminho do texto ao real é indireto e tortuoso, mesmo quando aquele tem uma aparência realista. Duras pretende revelar o segredo, a verdade da guerra e da dor, mas não de forma direta. Ela quer decifrar o que é invisível, cuja aparência é inautêntica, mas não de modo direto. Ela o faz, como em seu trabalho no cinema e no teatro, por meio de um jogo de espelhos. Parece que observamos diretamente o corpo agonizante de Robert, mas esse corpo, além de ser o retrato de “ce qu’un homme peut devenir, ce qu’on peut lui faire subir” (DURAS, 2014, p. 1089), do sacrifício do homem em prol do progresso e de uma identidade una e rígida, é também o retrato daquilo que não pode viver no mundo das aparências, daquilo que não pode ser revelado, do obscuro. Isso revela os próprios limites éticos do jogo representacional dos horrores da Segunda Guerra Mundial, limites que tangenciam o próprio mal radical provocado pela violação da sacralidade do humano.

Buscar a verdade torna-se um desafio na crise da verossimilhança provocada pelo abalo das bases do *sensus communis* e da tradição. Essas bases estão fundadas em uma comunidade que se desagrega com o advento do totalitarismo, impondo-se uma solidão profunda àqueles que vivem sob o terror. No entanto, o livro de Duras, ao mesmo tempo que transparece essa crise, colocando em xeque a aparência lógica e racionalista do discurso ideológico, procura ultrapassar a solidão por meio da escritura e da faculdade da imaginação, que transpõem a barreira entre o *eu* e o outro. Essa faculdade também é necessária na metamorfose do real em literário, da qual depende a filtragem do essencial e a compreensão literária de Duras. A imaginação oferece, desse modo, os códigos para o (de)ciframento em seu trabalho de escritura.

O exercício de compreensão realizado por Duras em *La Douleur* desafia em muitos aspectos a mentalidade totalitária, que se apropria dos discursos da verdade, da razão e da ciência em prol do sucesso de seu empreendimento que pretendia acelerar o cumprimento de seu veredito da História e da natureza. Além de se opor a uma identidade una e rígida – que em si mesma é incapaz de representar o outro –, Duras se aproxima de zonas sagradas, buscando não conhecê-las para dominá-las, mas antes captar e expressar seu sentido, que reside, no limite, em seu caráter insondável e obscuro, no que não pode ser encarado diretamente, e que precisa, por isso, ser expresso como um segredo ou uma ausência. Portanto, o sentido não constitui algo a ser extraído, pois se confunde com sua busca. A

escritura durasiana, por ser capaz de gerar esse sentido, adquire com isso o teor performativo que atribuímos ao testemunho.

A possibilidade de gerar sentido tem íntima relação com a temática do nascimento, que carrega, em *La Douleur*, um significado especial. Durante a guerra, a perda de seu filho no parto, além de constituir um evento traumático na vida de Duras, simboliza a perda completa do sentido. Do mesmo modo, a possibilidade de recuperação desse sentido é simbolizada por uma nova fecundidade, posterior à guerra, com a sobrevivência de Robert e o nascimento do segundo filho da autora, Jean – e também da personagem Aurélia. O nascimento remete à produção de um sentido inédito, singular, imprevisível. Aquele que nasce é lançado ao mundo e, como expressa Derrida a partir de Imre Kertész (2003), “il faut apprendre à vivre enfin”, mas dessa vez em um mundo cuja herança foi transmitida sem testamento.

A perda do bebê também define o espaço que a obra e a experiência da guerra ocuparão na psique da autora: o espaço da cripta, simbolizado pela ocultação dos manuscritos ao longo de muitos anos nos armários azuis de Neauphle-le-Château. Esse espaço está relacionado a um segredo incondicional, impossível e inconsciente. A sua revelação tem profunda ligação com a busca do sentido daquilo que está oculto nas profundezas, que não pode ser representado diretamente pelo próprio nome. A obra constitui, assim, um diário de luto, mas de um luto impossível, seja porque aquele sobre quem se fala – Robert L. – não morreu nos campos de concentração, seja pela ausência de imagem e de sepultura do filho morto, ou mesmo pela falta de sepultura dos milhões que pereceram nos campos de concentração, cuja morte também carece de testemunhas diretas. A impossibilidade do luto enterra as memórias e inscrições da guerra em uma cripta.

Na reconciliação com o mundo cuja história abriga um passado violento não superado, a obra de Duras tem papel fundamental. A primeira dimensão dessa reconciliação é a da escritora com seu próprio passado, pois na medida em que busca compreendê-lo, ela acolhe a possibilidade de perdão – que o ódio não permitiria que fosse concedido –, e até mesmo a de reparar situações que não puderam ser corrigidas.

A segunda dimensão de reconciliação é aquela do povo francês com seu passado, que encontrou na *Justice de l'épuration* uma resposta inadequada, expressa pela violência posterior à Liberação da França. O distanciamento temporal entre a publicação de *La Douleur* e os acontecimentos tornou possível que Duras busque a justiça e a reconciliação de forma autêntica, promovendo o encontro do passado com o presente, da vítima com o algoz. Esse

encontro com o outro, com o inimigo, é de grande coragem política e mostra o quanto é importante nos mantermos alertas em tempos de crise, quando os universais se tornam fugidios e a moralidade converte-se num mero conjunto de costumes. Nesse encontro fica evidente o risco de nos aproximarmos perigosamente da figura dos algozes a ponto de nos confundirmos com eles. Talvez essa seja uma das lições mais valiosas do livro.

Por fim, a terceira dimensão de reconciliação é a da humanidade. Ao dar ao crime dos campos de extermínio a dimensão coletiva, como um crime que deve ser partilhado por todos, busca não apenas compreender o significado dos crimes contra a humanidade, que ferem sua consciência comum e traem o humano, como também atribui a cada um de nós a responsabilidade de evitar que esse mal se repita. Trata-se, portanto, não só da partilha da culpa, o que seria algo no mínimo questionável, mas da partilha da responsabilidade para com o futuro compartilhado pela humanidade. Sendo a espécie humana indivisível, esse crime implica todos os seres humanos, que precisam lidar com seu passado comum para evitar a repetição. Por conseguinte, consideramos que *La Douleur* traz ensinamentos que servem para refletir a respeito dos processos de justiça transicional em todo o mundo, nos quais a literatura de teor testemunhal teria papel fundamental.

A literatura, evidentemente, não pode ser equiparada à prova, sequer deve estar presente nos tribunais. No entanto, sabemos que a Justiça de Transição, embora tenha se iniciado nas cortes – âmbito em que ocorrem algumas de suas principais manifestações até hoje –, adquiriu a forma de um processo muito mais amplo, que conjuga diversos campos e esforços para dar respostas a um passado violento compartilhado por dada coletividade. Um desses campos, sem sombra de dúvida, é o literário. A obra de Duras realizaria múltiplos objetivos da justiça transicional conforme as determinações atuais. Isso pressupõe, contudo, que os efeitos dessa literatura estendam-se para a esfera da realidade e do mundo compartilhado.

La Douleur mostra que a literatura de caráter testemunhal é produzida a partir do indivíduo que vivenciou a experiência e que tenta apreender e traduzir seu sentido profundo por meio de um pensar que se distancia da racionalidade moderna, relacionando-se com o mundo de diversas maneiras: primeiramente, ao buscar na experiência individual o sentido geral dos acontecimentos compartilhados coletivamente; em segundo lugar, na produção de uma verdade a partir da promessa que vincula o íntimo da testemunha ao destinatário de seu testemunho; e, em terceiro lugar, por implicar um ato político de justiça, reparação e compreensão, que pretende produzir efeitos fora do círculo mágico da arte. Por ser uma

literatura que se produz essencialmente nas fronteiras, ao buscar realizar objetivos que ultrapassam o domínio particular da vida social ao qual foi relegada a arte, *La Douleur* e a literatura de teor testemunhal em geral operam transformações no próprio entendimento do que são alguns estatutos que ordinariamente não pertenceriam a esse círculo, como a verdade, a justiça, a reparação, o perdão, a ética, distendendo assim os limites literários.

Marguerite Duras, uma feiticeira que habita os espaços intersticiais por excelência, logrou produzir uma obra que desafia as categorias, ou, antes, que pôde reconstruí-las a partir de um evento que as havia destruído. Mas trata-se de uma reconstrução desconstrutiva, o que a torna tão difícil de ser apreendida, mas ao mesmo tempo tão poderosa e necessária. A partir dela, aprendemos a acolher o silêncio no verbo, a ocultação na aparência, e o mistério no real.

BIBLIOGRAFIA

Obras, textos e manuscritos de Marguerite Duras

DURAS, M. **Abahn, Sabana, David**. Paris: Gallimard: l'imaginaire, 1970.

DURAS, M. **Cahiers de la guerre et autres textes**. Édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet. Paris: P.O.L/Imec, 2006.

DURAS, M. J'ai toujours désespérément filmé. **Cahiers du Cinema**, Paris, n. 426, déc. 1989 (Entrevista concedida a NOGUEZ, D.).

DURAS, M. **La Douleur**. Paris: P.O.L, 1985.

DURAS, M. **Écrire**. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

DURAS, M. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 1972.

DURAS, M. **Marguerite Duras: Œuvres cinématographiques**. [S. l.]: Ministère des Relations extérieures: Édition vidéographique critique, 1984.

DURAS, M. **Monsieur X. dit ici Pierre Rabier**. [S. d.]a. Fac-simile de manuscrito. (Fond Marguerite Duras, DRS 15.2). Disponível em IMEC, Caen, França.

DURAS, M. L'Amant. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014a. v. 3, p. 1455-1525.

DURAS, M. Le Camion: suivi de Entretien avec Michelle Porte. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014b. v. 3, p. 267-336.

DURAS, M. Une nuit de massacre. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014b'. v. 4, p. 136-141.

DURAS, M. Outside: Les enfants maigres et jaunes. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014c. v. 3, p. 1080-1083.

DURAS, M. Outside: L'horreur d'un pareil amour. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014d. v. 3, p. 1083-4.

DURAS, M. Outside: Papiers d'un jour. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014e. v. 3, p. 865-1095.

DURAS, M. Outside: Le rêve heureux du crime. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014f. v. 3, p. 1085-9.

DURAS, M. Sublime, forcément sublime Christine V. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014g. v. 4, p. 1311-1323.

DURAS, M. La vie matérielle. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014h. v. 4, p. 307-395.

DURAS, M. Yann Andréa Steiner. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard., 2014i. v. 4, p. 773-829.

DURAS, M. Les yeux verts. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014j. v. 3, p. 640-795.

DURAS, M. **La Passion suspendue**. Paris: Seuil, 2013. (Entrevista concedida a TORRE, L. P.)

DURAS, M. Les Lieux. **Sorcières: les femmes vivent**, Paris, 1976.

DURAS, M. **Ter le milicien**. [S. d.]b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Marguerite Duras, DRS 15.9). Disponível em IMEC, Caen, França.

DURAS, M.; GAUTHIER, X. Les Parleuses. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014. v.3, p. 3-167

DURAS, M.; PORTE, M. Les Lieux de Marguerite Duras. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014. v.3, p. 175-253.

Obras e textos sobre Marguerite Duras

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

BAJOMÉE, D. D'une phénoménologie de la représentation à une ontologie de la douleur. In: _____. **Duras ou la douleur**. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1989.

BERWANGER DA SILVA, M. L. Marguerite Duras et l'expérience contemporaine. In.: COLLOQUE INTERNATIONAL MARGUERITE DURAS, 2014, São Paulo. [**Manuscrito digitado do trabalho apresentado**] ... Sao Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

BESSIÈRE, J. Marguerite Duras dans les années 1970 et 1980. Repetitions de l'oeuvre, figures de l'incarnation: de la douleur au dépassement du négatif. In.: COLLOQUE INTERNATIONAL MARGUERITE DURAS, 2014, São Paulo. [**Manuscrito digitado do trabalho apresentado**] ... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

BLANCHOT, M. Détruire. In: F. BARAT; J. FARGES (Org.). **Marguerite Duras**. Paris: Edition Albatroz, 1979. p. 139-142.

BLOT-LABARRÈRE, C. **Marguerite Duras**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BOGAERT, S. La Douleur: Notice. In: DURAS, M. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014a. v. 4, p. 1327-47.

BOGAERT, S. Théodora: Notice. In: DURAS, M. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2014b. v. 4, p. 1525-9.

BORNAND, M. **Témoignage et fiction**: les récits de rescapés dans la littérature de langue française, 1945-2000. [S. l.]: Librairie Droz, 2004.

BOURDIL, P.-Y. **Les miroirs du moi**: Les Héros et les Fous. Paris: L'école, 1987.

CAZENAVE, J. La voix off au féminin: Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner. **Cahiers de Narratologie**, [S. l.], n. 20, 2011. Disponível em: < <https://narratologie.revues.org/6365>>. Acesso em 10 abr. 2017.

CROWLEY, M. **Duras, writing and the ethical**. Oxford: C. Press, 2000.

CROWLEY, M. A.-M. S., ou la Politique Cryptée de Duras. **La Revue des Lettres Modernes**, [S. l.], v. 4, p. 3-113, 2010.

DE CHALONGE, F. La Douleur, le 'journal intemporel' de Marguerite Duras. In: HERMETET, A.-R.; PAUL, J.-M. (Eds.). **Écritures autobiographiques**: Entre confessoins et dissimulation. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. p. 195-215.

FAERBER, J. L'archive pour rien ou la démocratie du sens dans l'écriture de l'archive. In: LOIGNON, S. (org.). **Les archives de Marguerite Duras**. Grenoble: ELLUG, 2012. p. 229-238.

FERNANDES, M.-P. **Travailler avec Duras**: La musica deuxième. Paris: Gallimard, 1986.

HORER, S.; SOCQUET, J. **La création étouffée**: Femmes en mouvement. Paris: Pierre Horay, 1973.

KRISTEVA, J. La maladie de la douleur: Duras. In: _____. **Soleil noir**: Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987. pp. 227-265.

KSIAZENICER-MATHERON, C. Les personnages juifs chez Marguerite Duras: Une écriture d'après Auschwitz. **La revue des lettres modernes**, v. 4, p. 115-133, 2010.

LAMY, S.; ROY, A. (Eds.). **Marguerite Duras à Montreal**. Québec: Ed. Spirale, 1981.

LOIGNON, S. Faire front: La Douleur de Marguerite Duras. In: MARTINIERE, N; MENAHEZE, S. (Eds.). **Écrire la frontière**. Limoges: Pulim, 2003. p. 265-275

LOIGNON, S. Introduction. In: _____. (Org.). **Les archives de Marguerite Duras**. Grenoble :

ELLUG, 2012. pp. 6-30.

PERRONE-MOISÉS, L. A imagem absoluta. In: Duras, M. **O amante**. São Paulo: COSACNAIFY, 2013.

VILAIN, P. **L'autofiction en théorie**. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009.

VILAIN, P. **Dans le séjour des corps**: essai sur Marguerite Duras. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2010.

VIRCONDELET, A. **Le Paris de Duras**. Paris: Éditions Alexandrines, 2015.

Textos jurídicos

ANDRIEU, K. **La justice transitionnelle**: De l'Afrique du Sud au Rwanda. Paris: Gallimard, 2012.

BACHOFEN, J. J. **Le droit maternel**: recherche sur la gynécocratie de l'antiquité dans sa nature religieuse et juridique. Lausanne: Editions L'Ade d'Homme, 1996.

BANCAUD, A. L'épuration judiciaire à la Libération: entre légalité et exception. In: ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE (Ed.). **La Justice de l'épuration à la fin de la Seconde Guerre Mondiale**. Paris: La Documentation Française, 2008. p. 205-234.

BILSKY, L. **Transformative justice**: Israeli identity on trial. Michigan: The University of Michigan Press, 2004.

FELMAN, S. **O inconsciente jurídico**: Julgamentos e Traumas no século XX. São Paulo: EDIPRO, 2014.

PERRONE-MOISÉS, C. Le témoignage dans les jugements des crimes contre l'humanité. In: LES CHANTIERS DU MÉMORABLE, 2015, Lyon. Lyon: Université Jean Moulin - Lyon 3. Manuscrito digitado. p. 1-6

PERRONE-MOISÉS, C. O perdão e os crimes contra a humanidade: um diálogo entre Hannah Arendt e Jacques Derrida”. In: _____. **Direito Internacional Penal: Imunidades e Anistias**. São Paulo: Manole, 2012. p. 133-44

SALAS, D. La transition démocratique française après la Seconde Guerre Mondiale. In: ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE (Ed.). **La Justice de l'épuration à la fin de la Seconde Guerre Mondiale**. Paris: La Documentation Française, 2008. p. 7-19.

SALOMÃO SHECAIRA, S. Penas Alternativas. In: SALOMÃO SHECAIRA, S. et al. **Penas restritivas de direitos**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1999. p. 151-262

SOLON, A. Walter Benjamin e o direito como mito. In: _____. **Teoria da Soberania como Problema da Norma Jurídica e da Decisão**. São Paulo: Sergio Antonio Fabris Editor, 1997. pp.161-167

QUINALHA, R.; TELES, E. **Scopes and limits to the transitional justice discourse in Brazil**. Disponível em: <
https://www.academia.edu/23749584/Scopes_and_Limits_to_the_Transitional_Justice_Discourse_in_Brazil> Acesso em: 06 de mar. 2017.

RADBRUCH, G. **Filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

Bibliografia geral: filosofia, teoria literária e demais obras literárias

ADORNO, T. Crítica à cultura e à sociedade. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo de outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. São Paulo: Paulus, 2002.

ANTELME, R. **L'Espèce humaine**. Paris: Gallimard, 1957.

ARENDT, H. Compreensão e política: as dificuldades da compreensão. In: _____. **Compreender**: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 1930-54. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 330-45

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém**: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARENDT, H. Walter Benjamin: 1892-1940. In: _____. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133-176

ARENDT, H. **Journal de pensée (1950-1973)**. Paris: Éditions du Seuil, 2005. v. 1, p. 15-20

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDT, H. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARENDT, H. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UFRJ, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSY, B. **Eichmann, the banality of evil, and thinking in Arendt's thought**. (spring 1997). Disponível em: <<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContAssy.htm>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

ASSY, B. Faces privadas em espaços públicos: Por uma ética da responsabilidade. In: ARENDT,

H.. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 31-60.

ASSY, B.; HOFFMANN, F. The faithfulness to the real: The heritage of the losers of history, narrative, memory and justice. In: ASSY, B. et al (Coord.). **Direitos Humanos**: Justiça, verdade e memória. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2012. p. 9-29.

BENHABIB, S. Hannah Arendt and the redemptive power of narrative. **Social Research**, [S. l.] v. 57, n.1, p. 167-196, Spring 1990. Philosophy and Politics 2.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.103-150.

BENVENISTE, E. Estrutura das Relações de Pessoa no Verbo. In: _____. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. p. 247-259

BLANCHOT, M. Le chant des Sirènes. In: _____. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959a. p. 7-37.

BLANCHOT, M. Le journal intime et le récit. In: _____. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959b. p. 252-9.

COQUIO, C. **Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire**. Paris: Armand Colin, 2015.

DELAIN, P. 3. Parjure, mensonge. In: _____. **Les mots de Jacques Derrida**. [S. l.]: Guilgal, 2004-2017. Disponível em < <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1201031254.html> > . Acesso em: 2 de maio 2017.

DERRIDA, J. Fors. In: ABRAHAM, N; TOROK, M. **Cryptonimie**: le Verbier de l'homme aux loups. Paris: Flammarion, 1976. p. 9-73

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. Tradução de Rogerio da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005

DERRIDA, J. Le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wierviorka). In: _____. **Foi et Savoir**. Paris: Éditions du Seuil, 2000. p. 103-133.

DERRIDA, J. Histoire du Mensonge: Prolégomenes. In: _____. **Jacques Derrida**: Cahier de

l'Herne. Paris: Éditions de l'Herne, 2004a. p. 495-520

DERRIDA, J. Pardonner: l'impardonnable et l'imprescriptible. In: _____. **Jacques Derrida:** Cahier de L'Herne. Paris: Éditions de l'Herne, 2004b. p. 541-560

DERRIDA, J. Poétique et politique du témoignage. In: _____. **Jacques Derrida:** Cahier de l'Herne. Paris: Éditions de l'Herne, 2004c. p. 521-539.

DERRIDA, J. O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero?. In: NASCIMENTO, E. (Ed.). **Jacques Derrida:** pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 45-92

DERRIDA, J. **Littérature et vérité:** La mimesis (2). 1968-69a. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 171). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Littérature et vérité:** La mimesis (4). 1968-69b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 171). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Littérature et vérité:** Le concept de mimesis. 1968-69c. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 171). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Mal d'Archive.** Paris : Galilée, 1995.

DERRIDA, J. **Témoignage (3).** 1^{er} dec. 1993a. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Témoignage (7).** 3 fev. 1993b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Témoigner (2).** 25 nov. 1992a. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Témoigner (4).** 9 déc. 1992b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Témoigner (5).** 6 jan. 1993c. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida,

DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J. **Témoigner (6)**. 13 jan. 1993d. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã**: diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GAGNEBIN, J. M. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 91-111

GAUTHIER, X. Editoriel. **Sorcières**: les femmes vivent, Paris, n.1, 1976.

GREIMAS, A. J. Le contrat de véridiction. In: _____. **Du sens** : essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983a. v. 2, p. 103-113

GREIMAS, A. J. Le savoir et le croire: un seul univers cognitif. In: _____. **Du sens**: essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983b. v.2, p. 115-133

GRÉSILLON, A. **Eléments de critique génétique**: Lire les manuscrits modernes. Paris: P. U. France, 1994.

HEIDEGGER, M. **Parmênides**. Petrópolis: Vozes, 2008.

HOMERO. Canto XXIII. In: _____. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 569-581

HUGO, V. **J'aime l'araignée**. Disponível em: < <http://www.etudier.com/dissertations/Victor-Hugo-1802-1885-j'Aime-l'Araign%C3%A9e/172993.html>>. Acesso em: 17 de abr. 2017.

KEHL, M. R. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.) **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

KERTÉSZ, I. **Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas**. Traduit du hongrois par Nathalia Zarenba-Huzsvai et Charles Zarenba. Arles: Babel, 2003.

KOHN, J. Uma vida judaica: 1906-1975. In: ARENDT, H. **Escritos judaicos**. São Paulo: Editora Manole, 2016. p. 13-46

KRISTEVA, J. **La haine et le pardon**. Paris: Fayard, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. **Le mythe nazi**. Paris: Éditions de L'aube, 1991.

LAFER, C. Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 289-304, 2007.

LEBRUN, G. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, A. (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp. 21-30

LEJEUNE, P. Avant-propos: c'est un bonheur. In: SIMONET-TENANT, F. **Le Journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004. p. 7-9

LEJEUNE, P. Autobiographie et histoire littéraire. **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, [S. l.], n. 6, nov.-dec. 1975.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

McKAY, C. Murder Ob/Scene: The Seen, Unseen and Ob/ scene in Murder Trials. **Law Text Culture**, [S. l.], v. 14, p. 79-93, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1979.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. Niterói: EdUFF, 2001.

NASCIMENTO, E. O perdão, o adeus e a herança em Derrida. In: NASCIMENTO, E. (Org.). **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 9-41

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, A. (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp. 327-346

QUINALHA, R.; TELES, E. **Scopes and limits to the transitional justice discourse in Brazil**. Disponível em: https://www.academia.edu/23749584/Scopes_and_Limits_to_the_Transitional_Justice_Discourse_in_Brazil > . Acesso em: 15 de jun. 2017.

ROBERT MORAES, E. A memória da fera. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 149-56

RICOEUR, P. **Temps et récit**: Le temps raconté. Paris: Seuil, 1991. v. 3

RICOEUR, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RIVETTE, J. De l'abjection. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 120, p. 54-55, jun. 1961. Disponível em: <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2009/02/24/62-de-l-abjection-jacques-rivette> > . Acesso em: 12 de jun. 2017.

SARLO, B. **Tiempo pasado cultura de la memoria y giro subjetivo**: una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) **História, memória, literatura**: O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora UNICAMP, 2003a. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.) **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003b. p. 59-86

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003c. p. 375-390

SELIGMANN-SILVA, M. Leila Danzinger e Eugenia Bekeris: um díptico sobre a nova arte da memória. **Lua Nova: revista de cultura e política**, São Paulo, n.96, p. 117-147, 2015.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, n.30, p. 71-98, jun. 2005.

SIMONET-TENANT, F. **Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004.

THORNHILL, C. Karl Jaspers. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Stanford, Spring 2011. Edward N. Zalta (Ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/jaspers/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TODOROV, T. **Mémoire du mal, tentation du bien: Enquête sur le siècle**. Paris: Robert Laffont, 2000.

WEIGEL, S. Poetics as a presupposition of philosophy: Hannah Arendt's *Denktagebuch*. **Telos**, [S. l.], n. 146, p. 97-110, Spring 2009.

ZAMORA, J. A. Tiempo, memoria e interrupción revolucionária: sobre la actualidad de W. Benjamin. In: ASSY, B. et al (Coord.) **Direitos humanos: justiça, verdade e memória**. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2012. p. 97-125

ANEXO

Documentos consultados no *Fond Marguerite Duras*, no Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), comunicáveis segundo autorização do instituto¹:

Numeração do IMEC e título do documento	Detalhamento segundo inventário do Fundo Marguerite Duras
DRS 37.2 Cahier Beige (que contém “Pas mort en déportation”)	Data atribuída: anos 1940 Descrição: Manuscrito Volume: 1 caderno
DRS 37.3 Cahier Beige (que contém “Pas mort en déportation”)	Data atribuída: anos 1940 Descrição: Manuscrito fotocopiado Volume: 1 dossiê
DRS 37.5 Cahier écrit pendant la guerre (“Cahier rose marbré”)	Data atribuída: anos 1940 Descrição: Manuscrito fotocopiado Volume: 1 dossiê
DRS 14.3 La Douleur – Journal Cahier Presses du XXème siècle	Descrição: Manuscrito fotocopiado Volume: 1 dossiê 35f.
DRS 14.6 La Douleur – Journal Cahier de Cent Pages	Descrição: Manuscrito fotocopiado Volume: 1 dossiê 32f.
DRS 15.2 Monsieur X ici dit Pierre Rabier	Descrição: Manuscrito fotocopiado Datilografado com correções pontuais à mão
DRS 15.9 Ter le milicien	Descrição: Original datilografado com correções à mão.

¹ Muitos desses documentos são fac-símiles porque os originais não são passíveis de consulta por decisão do detentor dos direitos. É preciso destacar que o documento DRS37.2 não é comunicável, mas nos foi disponibilizado por um dia em virtude de um equívoco do IMEC (no inventário do Fundo ele constava como comunicável). Embora o documento DRS37.3 seja referido no inventário como fac-símile do documento DRS37.2, ele não contém cópia de todas as páginas e isso não foi informado previamente, sendo que na primeira consulta ao DRS37.2 não se sabia se o original continha ou não os trechos que acreditávamos estarem ausentes.

Data atribuída: 1984	
DRS 15.10 Ter le milicien	Fac-símile do documento 15.9
DRS 15.11 Ter le milicien	Cópia carbono do documento 15.9 (sem as correções) Data atribuída: 1984
DRS 15.12 Ter le milicien	Cópia das pp. 2 a 7 do documento 15.9 com outras correções/ alterações Data atribuída: 1984
DRS 44.65 Avis de libération de Robert Antelme	Ministère des Prisonniers de Guerre Date: 07/05/1945
DRS 44.74 Procès-verbal d'entretiens avec des deportés	Autora: Marguerite Duras
DRS 44.64 Matricule de Robert Antelme à Buchenwald	