



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**

**FACULDADE DE LETRAS**

*EMILY L., DE MARGUERITE DURAS:*  
AO ESCREVER O CORPO, ESCREVE-SE

Davi Andrade Pimentel

Rio de Janeiro

2022

DAVI ANDRADE PIMENTEL

*EMILY L.*, DE MARGUERITE DURAS:  
AO ESCREVER O CORPO, ESCREVE-SE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Francês.

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro

2022

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

DAVI ANDRADE PIMENTEL  
DRE 116154127

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Francês.

Data da avaliação: 04/01/2023

Banca Examinadora:

NOTA: 10,0

*Flavia*

---

Profa. Dra. Flavia Trocoli Xavier da Silva – UFRJ  
Presidente da Banca Examinadora

*Flavia*

NOTA: 10,0

---

**Prof. Dr. João Camillo Penna –  
UFRJ - Leitor Crítico**

MÉDIA: 10,0

Assinatura dos Avaliadores: \_\_\_\_\_

*Flavia*

*Flavia*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Silvana e Cláudio, pelo nascimento. Às minhas avós, Francisca e Zita, pelo crescimento. Ao Renato, pelo carinho e companheirismo. Ao Benjamin, pelo futuro. À Flavia, pela leitura e amizade.

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	06
2.	ELA DÁ À LUZ O CORPO-ESCRITA	08
3.	ESCREVER(-SE) O (NÃO) NOME	13
4.	CONCLUSÃO	19
5.	BIBLIOGRAFIA	20

## INTRODUÇÃO

Não se sabe jamais, anteriormente,  
O que se escreve.  
(*É tudo*. Marguerite Duras)

Nesta Monografia, pretende-se acompanhar o trajeto do *corpo de escrita* da obra *Emily L.*, da escritora Marguerite Duras – uma corporeidade de escrita que se confunde (quase sempre) com o corpo de uma mulher, do *Ela*, uma narradora-escritora (embora muitas vezes essas mulheres não se vejam como escritoras e nem acreditem ser escritoras) que escreve o que ainda não foi dito ou o que se espera ainda dizer de um porvir marcado por uma indecidibilidade própria do corpo de uma mulher: o não saber, em Duras, é uma forma de saber, do *saber-feminino*. E, neste saber, o *Ela* se diferencia do *Ele*:

Ela pergunta: Você nunca amou uma mulher? Você diz que não, nunca.

Ela pergunta: Você nunca desejou uma mulher? Você diz que não, nunca.

Ela pergunta: Nem uma única vez, nem um instante? Você diz que não, nunca.

Ela diz: Nunca? Nunca? Você repete: Nunca.

Ela sorri, ela diz: É curioso um morto.

(DURAS, 1982, p. 34-5)<sup>1</sup>

Uma diferença sexual e de escrita que pretenderei apresentar nos dois capítulos desta Monografia. No primeiro capítulo, “Ela dá à luz o corpo-escrita”, destaco que nas narrativas durasianas é um corpo de escrita feminino que literalmente dá à luz o que se escreve, diferenciando-se da escrita estéril masculina, como veremos mais detidamente na narrativa de *Emily L.*

No segundo capítulo, “Escrever(-se) o (não) nome”, demonstrarei como o ato de nomear em Duras é assombrado por uma não nomeação de base, uma vez que os personagens durasianos estão, a um só tempo, empobrecidos, em ruínas e em desaparecimento – personagens cujos nomes nomeiam, embora não prediquem de fato quando a escrita os nomeia.

Nessa perspectiva, ler e escrever sobre Marguerite Duras é ser confrontado com o inominável do corpo de uma mulher sempre em instância de um desaparecimento ou

---

<sup>1</sup> Todas as traduções dos textos em francês citados nesta Monografia são de minha autoria. No original: “Elle demande: Vous n’avez jamais aimé une femme? Vous dites que non, jamais. / Elle demande: Vous n’avez jamais désiré une femme? Vous dites que non, jamais. / Elle demande: Pas une seule fois, pas un instant? Vous dites que non, jamais. / Elle dit: Jamais? Jamais? Vous répétez: Jamais. / Elle sourit, elle dit: C’est curieux un mort”.

de um desaparecer, que se dá na noite e nela se confunde, como o corpo *presente-e-ausente* do *Ela*, como, por exemplo, em *La maladie de la mort* [*A doença da morte*].

## 1. ELA DÁ À LUZ O CORPO-ESCRITA

Tu, tu não podes mais pronunciar o nome que eu carrego e dado pelos pais.

Amantes desconhecidos.

(*É tudo*. Marguerite Duras)

Em 1987, Marguerite Duras publica *Emily L.*, uma narrativa que se apresenta enquanto movimento de *desescrita* literária feminina criadora em oposição ao escrever masculino, engessado e fixo às regras clássicas do escrever bem. Grande parte das suas cenas narrativas se passa em um saguão de hotel de Quillebeuf, cidade portuária ao norte da França, no qual Ela e Ele observam um casal, o Capitão e sua esposa, em flagrante aniquilação do amor. A esta observação, segue-se que Ela e Ele encenam ficticiamente uma história que busca as razões principais para aquele desgaste total do amor. No desenvolvimento dessa história de amor em fracasso, Ela e Ele se dão conta de que o casal observado, na verdade, era o presságio espelhado do que estava ocorrendo a eles próprios em matéria de amor.

Nessa perspectiva, a história ficcional do Capitão e de sua esposa surge como o modo de se contar o que antes não poderia ser verbalizado por Ela e Ele, sobretudo, a inapetência dele, enquanto escritor, de ser escritor, de se doar à escrita, diferentemente dela, que se doa à escrita, mas em momento algum se diz escritora ou almeja essa nomenclatura.

Ela apenas – e isso é avassalador, deslumbrante e ofuscante – escreve.

Entre o corpo dela e o corpo dele existe um corpo-escrita (uma diferença sexual) que os distancia, que os torna amantes desconhecidos.

Incapaz de olhar as coisas em sua ausência natural de coisas, o Ele, como um cego despojado de toda e qualquer sensibilidade, nada vê: “Olho para você. Você olha o lugar. O calor. As águas planas do rio. O verão. E depois para além de. As mãos juntas sob o queixo, muito brancas, muito belas, *olha sem ver*” (DURAS, 2018, p. 07, grifos meus). No território do Ele, não saber se conjuga par a par com o nada ver. O homem se encontra empobrecido, no que essa palavra guarda de mais parco, de mais pobre, de mais despossuído: “Olho para você. Você não sabe, digo, lhe digo, comunico: / – Houve alguma coisa no primeiro dia. / Você hesita, e depois diz: / – Não, nada. Nunca. Nunca houve nada. / – Você não soube. / Calamos. / Olhamos para o rio” (DURAS, 2018, p. 18).



Em *Emily L.*, o *saber ver* se origina dela. A voz que narra é dela. É Ela quem fala no lugar dele, pois o lugar dele está vazio de presença. É a mulher, não o homem, em Duras, que detém o saber: “De texto em texto, tudo se precipita, há um abismo. É um corpo de mulher que não conhece a si mesmo, mas que sabe qualquer coisa do escuro, que sabe o obscuro, que sabe a morte” (FOUCAULT; CIXOUS, 2013, p. 364). Dar-se (doar-se) ao corpo da escrita literária resulta nesse *saber ver* do feminino destacado por Hélène Cixous em diálogo com Michel Foucault, em “Sobre Marguerite Duras”, texto presente em *Ditos & escritos III*: “Não posso me impedir de dizer ‘ela’, porque é ela quem avança” (FOUCAULT; CIXOUS, 2013, p. 363).

Nesse avançar, quem escreve é Ela, não o escritor, o Ele que é escritor – este, como assegura a narradora de *Emily L.*, não escreve:

– O que me impede de escrever é você. Você está muito infeliz por causa disso. Porque não escreve. Não escreve porque sabe tudo sobre essa coisa, *essa coisa trágica, escrever, fazê-lo, ou não fazê-lo, não escrever, não poder fazê-lo, você sabe tudo*. É porque *você é um escritor* que não escreve. Isso pode acontecer.

(DURAS, 2018, p. 40-1, grifos meus)

Se, como escreve Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte”, a “palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (1997, p. 310), a palavra *escritor*, verbalizada pela narradora de *Emily L.*, não nos entregará, ou não nos apresentará, um ser escritor, mas antes um ser escritor em sua ausência de escritor, em sua inexistência, um ser privado de ser, diríamos, uma vez que a *barragem* da palavra não sustenta o referente que tende a representar (*represar*) e nem o significado que se supõe incorporado a esse referente. A palavra, como a barragem de *Barragem contra o Pacífico*, rompe-se a cada investida mais intensa da onda marítima da linguagem, pois a palavra “não basta para a verdade que ela contém” (BLANCHOT, 1997, p. 314). E essa verdade, para Blanchot e Duras, amigos-confidentes da escrita literária, é o vazio que funda a palavra, que tanto a ameaça estruturalmente quanto a ameaça semanticamente, podendo a palavra, desse modo, tudo significar ou nada significar, embora nos dois casos a trama que une significante e significado esteja sempre desfeita e por fazer: “É como se eu ficasse sabendo que nem tudo pode estar na dependência da escritura, que esta se interrompe, queiramos ou não, diante das portas que estão fechadas” (DURAS, 1989, p. 80).

Porém, o escritor, o Ele, não se demora nessa verdade; pelo contrário, subverte-a em uma outra verdade, quando assume o sentido preexiste da palavra *escritor*, instituído

socialmente, a bem dizer, instituído pelo senso comum: *escritor* como o ser que está acima da média por saber muito e, por muito saber, escreve coisas belas e, por vezes, difíceis. Em sua verdade, o Ele acaba por cair em um *piège de l'écriture* [armadilha da escrita], uma vez que o escrever não se constitui como o domínio privilegiado do intelecto, mas de sua relação com a intuição, com o instinto: “Quando se escreve, manifesta-se uma espécie de instinto. O escrito já está ali, na noite. Escrever estaria externo a si, numa confusão dos tempos” (DURAS, 1989, p. 27).

Um instinto, ou inspiração, que faz com que aquela que escreve em *Emily L.*, a voz que dá à luz a narrativa, em nenhum momento se autodeclare escritora. Ela recusa não apenas o título *escritora* como toda a estrutura significativa preexistente na palavra *escritora*. Em Duras, o feminino que escreve não escreve a partir da função ou da profissão escritora, mas a partir de seu não lugar de escritora, a partir de sua falta de função, de seu *não saber*,<sup>2</sup> de sua ruína enquanto perda contínua presente em sua própria palavra literária:

Ela é como o mar no qual ela vai depois se perder, é o infinito. Atiram alguma coisa. Ela recebe. Seu corpo é como o limiar do infinito, sente-se que essa alguma coisa é recebida porque atravessa uma carne que se pode tocar [a escrita], e depois passa ao infinito.

(FOUCAULT; CIXOUS, 2013, p. 368)

De seu não lugar e através de seu não saber, ela escreve: “Não respondo ao que você diz. Não sei. Digo que de antemão não sei, que é o contrário, é raro quando sei” (DURAS, 2018, p. 08). Já Ele, preso à função *escritor*, nada escreve e disso deriva a sua infelicidade que demarca ainda mais o abismo (*a diferença*) entre Ele e Ela.

Em “A literatura e a vida”, presente em *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze nos diz que escrever é um caso de devir: “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num *devir-mulher*, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11, grifos meus). Segundo o escrito deleuziano, aquela/e que está disposta/o a escrever, a participar do jogo literário, precisa tomar o curso do devir, do tornar-se, em favor de um *vir a ser* despido de um *já se é*. Sendo um pouco mais claro, e retomando o texto “A solidão essencial”, presente em *O espaço literário*, de Blanchot, com quem Deleuze tem um belo diálogo, a literatura exige daquele que escreve uma renúncia: é essencial que o *Eu* (marcado socialmente com um nome, com uma objetividade, com uma linguagem normativa e com um saber

---

<sup>2</sup> Um *não saber* que é, por sua vez, um *saber ver* – essa questão será desenvolvida melhor nos parágrafos seguintes.

preexistente) ceda lugar ao *Ele* (marcado pela linguagem subjetiva, ambígua e performativa da literatura, e tão ficcional quanto os seus personagens o são). Cito Blanchot: “O ‘Ele’ que toma o lugar do ‘Eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. [...] ‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro” (BLANCHOT, 1987, p. 18-9).

Um *devir-outro* para que a escrita seja possível, como confirma Duras em “Écrire”, de *Écrire* [*Escrever*]: “É o desconhecido que se traz em si: escrever, é isso que é alcançado. É isso ou nada” (DURAS, 1993, p. 52).<sup>3</sup> Um *devir-outro* que, para muitos, como para Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?*, é uma doença, embora, como sustenta Duras, seja uma doença fundamental para o ato de escrita: “Pode-se falar de uma doença da escrita” (DURAS, 1993, p. 52).<sup>4</sup> Um *devir-outro* que jamais será um devir-homem, pois o homem, a figura do homem, a palavra *homem*, diferente da palavra *mulher*, do devir-mulher, já se encontra de certa forma objetivado, conhecido, significado socialmente – ou seja, tudo o que a literatura abandona:

- Ser um escritor é não sabê-lo.
- Não, não é o bastante, mas se fala tanto nisso que deve ter algo de verdade. Escrever é também não saber o que se faz, ser incapaz de julgá-lo, há certamente uma parcela disso no escritor, um clarão que cega.

(DURAS, 2018, p. 42)

O texto de *Emily L. é desescrito* por uma narradora que, longe de se autodeclarar escritora, diz ser alguém que não sabe e que, portanto, não escreve, apesar de termos em mãos o seu escrito, ou melhor, “o RESTO do escrito” (DURAS, 2006, p. 18), como afirma a voz narrativa de *É tudo*. O “RESTO” sendo aquilo que (*sobre*)vive à ruína generalizada da escrita durasiana:

Talvez seja por isto: há um efeito Duras, e esse efeito Duras é que qualquer coisa de muito forte escapa. Talvez seu texto seja feito para isso, para que se deixe escapar, para que não seja retido, como seus personagens, que sempre escapam para fora deles mesmos.

(FOUCAULT; CIXOUS, 2013, p. 360)

E o que resta, ou o que *quase* não escapa de todo, da fala da narradora ao escritor, em *Emily L.*, talvez seja uma advertência: não se chega à escrita literária pelo saber, mas antes pelo não saber, pela *desescrita*. Em “Écrire”, Duras escreve: “No

---

<sup>3</sup> No original: “C’est l’inconnu qu’on porte en soi: écrire, c’est ça qui est atteint. C’est ça ou rien”.

<sup>4</sup> No original: “On peut parler d’une maladie de l’écrit”.

momento em que se está perdido e que, portanto, não se tem mais nada a escrever, a perder, escreve-se” (DURAS, 1993, p. 22).<sup>5</sup>

A questão é sutil, porém, de máxima relevância para a obra durasiana. Na escrita de Duras, o saber do escritor não corresponde, não se iguala, ao saber feminino e, uma vez mais, o abismo entre o Ele e o Ela se *desescreve*. O saber feminino durasiano está muito mais próximo de um não saber, de um saber em constante perda, por isso imaterial e intangível em determinados instantes de sua estrutura narrativa, embora seja um não saber que se inscreva enquanto possibilidade de escrita literária: “Acredito que a pessoa que escreve não tem ideia do livro, que ela tem as mãos vazias, a cabeça vazia” (DURAS, 1993, p. 20).<sup>6</sup> Desse modo, em Duras, não basta querer escrever, é preciso ser chamado a escrever, como protesta a narradora ao escritor em *Emily L.*:

Você acabou por dizer: O que há? Eu disse: Queria lhe dizer que não era suficiente escrever bem ou mal, fazer escritos belos ou muito belos, que não era mais suficiente para que fosse um livro para ler com avidez pessoal e incomum.

(DURAS, 2018, p. 108-9)

E, por fim, golpeando-o no que lhe era mais sensível, a intelectualidade e/ou o saber, a narradora, *Ela*, diz da fundamental necessidade da entrega à escrita para que, desse embate *quase-mortal*, órfico, como diria Blanchot, possa o texto literário devir uma possibilidade:

Também disse a você que era preciso escrever sem correção, [...] jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, [...] deixar tudo no *estado da aparição*.

(DURAS, 2018, p. 109, grifos meus)

O clarão que cega aquela que escreve, o resto que soçobra de sua escrita e a aparição que se faz livro são o que estruturam discursivamente a obra de Marguerite Duras, a obra *dela*, e o que a torna um *devir-em-fuga*, jamais apreensível, tangível ou totalizável, pois é “sempre a mesma coisa, é a areia que escorre...” (FOUCAULT; CIXOUS, 2013, p. 362).

---

<sup>5</sup> No original: “Du moment qu’on est perdu et qu’on n’a donc plus rien à écrire, à perdre, on écrit”.

<sup>6</sup> No original: “Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu’elle a les mains vides, la tête vide”.

## 2. ESCREVER(-SE) O (NÃO) NOME

Y.A.: Quereis acrescentar algo?

M.D.: Não sei acrescentar. Eu sei somente criar. Só isso.

(*É tudo.* Marguerite Duras)

Nos textos durasianos, a questão da nomeação não deixa de ter um tensionamento entre *o dizer sobre, o nada saber sobre e o jogar com* – zonas em ruínas que descentram as suas narrativas a ponto de: primeiro, levar o leitor a conferir veracidade ao que possa existir entre a *auto*, a *bio* e a *grafia* de Duras; segundo, deixar sem rosto, sem figuração e sem traços os seres com nomes; e, terceiro, jogar com o leitor a partir do que se supõe ser o nome central de uma narrativa. Neste último caso, o exemplo de *Emily L.* é arrebatador.

Quem é Emily L.? Quem escreve *Emily L.*? Seria um nome que nomeia a narradora ou o nome de um personagem ou o nome de um personagem de um personagem?

Segundo Blanchot, em *O espaço literário*, a fascinação leva aquele que escreve, ou pretende escrever, à impessoalidade, à indeterminação e à intangibilidade próprias da literatura: “A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do Alguém indeterminado e imenso, sem rosto” (BLANCHOT, 1987, p. 24). A nomeação, como um jogo de máscaras, passa de rosto em rosto sem se demorar neste ou naquele personagem em Duras – mais uma vez, é fundamental ressaltarmos que o nome não nomeia. Já em *Emily L.*, a nomeação é elevada a um grau de brilhantismo e arrebatamento únicos que, a meu ver, destaca-se dentre tantas obras fascinantes de Marguerite Duras: “De onde vinha a fascinação, a graça, essa palavra do instante, do verão, dessas pessoas? É impossível saber. Eu não sei. Certamente daquela humildade diante da morte. Mas também daquela indecência. Daquele acontecimento” (DURAS, 2018, p. 14).

Essas pessoas, a quem Ela se refere, são o Capitão e a sua esposa. Para a narradora e o escritor, que os observa, esse casal de anglo-saxões traz a morte neles, desde o movimento caído do corpo dela, com o seu olhar insistente para o chão, como a carregar um sobrepeso que a deixa imóvel, despossuída de si, estendendo-se até o movimento desassossegado dele, mais expansivo, porém amedrontado e confuso – ambos, no olhar dos observadores, estão atados por algo *para-além* do amor que um dia

os uniu. Para quem os observa, eles estão atados, na verdade, por um crime – uma traição – irreparável e inacabável:

Pareciam plantas, coisas assim, intermediárias, espécie de vegetais, plantas humanas, apenas nascidas e já agonizantes, apenas vivas e já mortas. Sim, coisas inocentes e punidas. Árvores. Árvores privadas de água e de terra, punidas.

(DURAS, 2018, p. 12)

Suportar a morte por um mau passo cometido por amor, tendo como punição a *sobrevida* na morte, com a morte, essa será a leitura da narradora de *Emily L.* para a história do casal de amantes mortos, porém, vivos. Por outro lado, a morte olhada pelos observadores não deixa de, por sua vez, olhá-los, como um *sobreaviso* daquilo que também os cerca, ou melhor, os pune – a perenidade do amor: “O amor estava perto demais ou longe demais, não sabíamos mais, era forçoso que um dia isso acontecesse, não mais saber” (DURAS, 2018, p. 20). Com isso, a ruína do amor, a traição no amor e a morte do amor no casal de anglo-saxões se revelam um modo interpretativo dela perceber neles próprios, enquanto casal, a sua própria relação em ruína, em perda. Nesse movimento de espelhamento, sem muito saber, além de algumas informações soltas, sobre a vida do casal de navegadores que pararam no hotel da Marina, em Quillebeuf, devido a uma avaria no barco, a narradora inicia, talvez sem se dar conta pois nada sabe, a escrever/narrar a história do casal, traçando ficcionalmente o primeiro encontro, a suposta traição e a morte final.

Uma história de perdas, principalmente, quando se trata da nomeação dos personagens. E, nesse ponto, Duras arrebatava o seu leitor. Nas várias camadas ficcionais de *Emily L.* – várias porque não se trata de uma única história, mas de múltiplas e permeáveis histórias, uma história inundando outra história e assim sucessivamente –, apenas uma personagem é nomeada: Emily L. Os demais personagens são, se assim podemos nomeá-los, genéricos: a narradora, o escritor, os coreanos, a proprietária do Hotel da Marina, os clientes da proprietária do Hotel da Marina, o Capitão, a mulher do Capitão, a filha da proprietária do Hotel da Marina, o pai e a mãe da mulher do Capitão, o caseiro e o tabelião dos pais da mulher do Capitão. Ou seja, personagens definidos por seus papéis e/ou funções dentro da narrativa, e não por um nome que lhes daria uma certa singularidade e uma determinada característica pessoal – são personagens, enfim, sem rostos.

Porém, o instante arrebatador de *Emily L.* é deixado para o fim de sua narrativa, quando nos é revelado que o único nome atribuído a um personagem é um nome que

nomeia um desejo impossível: um segredo que desde a sua origem está fadado à morte, ao fracasso. Nesse momento, o nome Emily L. se abisma em uma ficção da própria ficção, em que intitula um livro que nunca existiu, ou melhor, que apenas existiu na história contada pela narradora: um nome, na verdade, inominável. É fundamental destacarmos que o percurso até esse ápice narrativo é de um deslumbramento de escrita e de uma sensibilidade atordoantes, pois, na visão da narradora, a origem da morte presente no casal anglo-saxão se deve à traição a um poema, ao corpo de um poema traído – traição que jamais será esquecida pela poeta e por seu poema: “Ela, ela procurara entender como essa publicação fora possível. E depois, estranhamente, não procurara mais saber. Assim se curvara diante do imponderável da circunstância” (DURAS, 2018, p. 57).

Em sua leitura do casal, a mulher do Capitão sempre escrevera poemas, mas jamais ousou publicá-los, e o Capitão nunca os compreendera e por isso sofria demasiadamente, embora ela lhe dissesse que a incompreensão já seria um ato de compreensão: “Ela dissera, com efeito, que do momento em que as poesias o faziam sofrer ele certamente já havia começado a lê-las, a entendê-las” (DURAS, 2018, p. 56). Desesperado, o Capitão copiara os quinze poemas de sua esposa e os entregara a seu pai, acreditando que este faria com que ela parasse de escrever ao tomar ciência do conteúdo ininteligível de tais poesias. Contudo, o efeito fora o oposto, o pai, sabendo da potencialidade da filha, enganara o seu genro e publicara uma de suas poesias, exatamente aquela publicação que a mulher do Capitão não soubera explicar como fora possível.

E eis a primeira traição. Uma poeta foi traída – um poema foi levado a público sem desejar sê-lo. Após a morte dos pais, e depois de um longo período sem visitar a casa da família, o casal retorna. Nesse entremeio, um livro de suas poesias é publicado e traduzido para vários idiomas. Ela, sem saber, tornara-se uma poeta famosa. E eis a segunda traição: o seu pai, antes de morrer, enviara os “originais” de seus poemas a uma grande editora que logo os publicara, tamanha a fascinação que eles exerciam em quem os lia.

O novo caseiro, que soubera de toda a história da publicação de seus poemas através de seu pai, apaixonou-se por Ela – a paixão se dá pela escrita antes de chegar à pessoa que escreve, à poeta. Primeiro, o corpo do poema seduz, e somente depois é que o corpo da poeta passa a existir enquanto desejo de posse sexual. Em *A vida material*,

Duras ressalta o caráter erótico que atravessa o corpo do escritor através do corpo-escrita que ele dá à luz: “O corpo dos escritores participa de seus escritos. Os escritores provocam sexualidade a seu respeito. [...] Eles são objetos sexuais por excelência” (DURAS, 1989, p. 69).

Do corpo-erótico-do-poema, nasce a paixão do caseiro pela poeta. E essa paixão fará com que ele entregue a Ela o que lhe era de direito: os seus poemas, *o livro* – essa matéria que Ela não reconhece, que Ela não toca e que Ela, por fim, rejeita. Aquela brochura não lhe pertencia – o título do livro e o nome da autora não lhe diziam nada, apenas nomes nomeando uma inexistência, ou melhor, uma usurpação. Aquele livro era a prova de uma traição, de seu marido e de seu pai, uma ferida aberta que jamais se cicatrizaria, que ela carregaria a olhos baixos, despossuída de sua própria identidade e de seu próprio nome, pois lhe retiraram toda e qualquer nomeação possível ao publicarem à sua revelia os seus poemas – a sua alma e o seu corpo de escrita: “E ela que olhava apenas para o chão” (p. 15), “Ela olha para o chão” (p. 23), “Ao lado do Capitão, a mulher que olhava para o chão ergueu a cabeça” (p. 26), “E ela voltou a olhar para o chão” (p. 29) e “Ela, a mulher do Capitão. Olha para o chão, já dissimulada na morte” (p. 31).

Para a narradora que (*re*)escreve a história dessa mulher (não) poeta, o olhar para o chão diz muito de suas perdas *para a* morte: a do poema, a da filha recém-nascida, a do amor e a do nome. O sobrepeso da morte que a faz se curvar *quase-come* em posição fetal – reencenando talvez o seu bebê morto ou o seu poema inacabado, em estado fetal, atirado ao fogo pelo Capitão, queimado em vida: “O Capitão jogara a poesia no fogo do aquecedor. Ele o fizera para não mais sofrer. Foi o que dissera a si mesmo” (DURAS, 2018, p. 61). O poema visto como o amante sempre buscado e desejado que *velaria* para sempre o ser do Capitão. Nos momentos finais de sua conversa com o caseiro, a (não) poeta o beija: “Ela levanta e se inclina e pousa os lábios sobre os dele, longamente. Ficam assim, imóveis, o tempo de se conhecerem para sempre” (DURAS, 2018, p. 84).

Em seu ato, há a traição, que a atará eternamente ao Capitão, pois ambos são traidores. E há também, neste ato, o arrebatamento, provocado pelo amor daquele homem, um desconhecido, por seus poemas – um amor pelo que lhe era mais íntimo e mais inacessível, a sua poesia:

Você e apenas você se tornou a face exterior da minha vida, aquela que nunca vejo, e permanecerá como esse desconhecido de mim em



que se tornou, e isto até a minha morte. Nunca me responda. Não guarde nenhuma esperança de me encontrar, por favor.

(DURAS, 2018, p. 97)

O caseiro, um amante destituído de seu papel de amante antes de sê-lo efetivamente dito, deixado na grande casa, sozinho, sem esperança e sem poder falar ou escrever sobre o seu amor, e para o seu amor, sem poder dizer sua identidade, nomeia-o de Emily L.: “Eles haviam deixado a ilha na manhã seguinte, sem que o jovem caseiro tivesse revisto aquela que dali em diante chamaria pelo nome que lhe veio aos lábios, em uma noite desse mesmo verão, Emily L.” (DURAS, 2018, p. 85-6). A narradora, ao escrever/narrar essa passagem, tornando-a o ápice de sua história, faz da espera pela identidade daquela que “possuiria” o nome Emily L., a qual se espera desde o título do livro de Duras, uma espera fundada em um fracasso de espera, pois nada realmente foi nomeado, o que se nomeou foi uma idealização, uma imagem, uma névoa, um fantasma, ou seja, um não-ser. Pode-se acrescentar o amor, um amor nomeado Emily L., embora esse amor exista somente como espera, como perda, como ruína ou como *desescrita*: “Para amar, eis que de repente todas as palavras me voltam... para guardar em si o lugar de uma espera, nunca se sabe, da espera de um amor, de um amor talvez ainda sem ninguém, mas disto e apenas disto, do amor” (DURAS, 2018, p. 96-7). Um amor esperado enquanto espera da espera, ou seja, irrealizável, tornado grão de areia seca na qual aquela árvore punida está plantada, ou melhor, morta. Com isso, talvez, o nome Emily L. nomeie, na verdade, a própria morte que se deixa expandir por toda a narrativa de *Emily L.*

A morte presente no casal de anglo-saxões e neles, no escritor e na narradora – ambos mortos em vida, perdidos, arruinados, despossuídos e destituídos de desejos, de ações e de vontades: “Seu corpo e o meu ficaram no mesmo lugar, fechados” (DURAS, 2018, p. 108). A morte que, também, dá à luz a narrativa que carrega o seu (não) nome – *Emily L.*: “Chegados ao fim da última viagem, ao fim da vida. Está claro, evidente. Ali, naquela humildade de antes da morte, esses viajantes dados a nós” (DURAS, 2018, p. 22).

Os viajantes mortos-vivos não nomeados que deram vida a uma narrativa espelhada, de camadas, de sobreposições, na qual o narrado está no instante sublime de um desmoronamento de escrita, de escrita *em* ficção, *em* trabalho ficcional – um *quase-excesso* de ficção, de *texto-entre-textos*, de acúmulo quase excessivo do imaginário. Uma escrita que se *desescreve* sempre por meio de sua própria ficcionalidade. E, desse

modo, torna-se inapreensível, pois constituída de uma não materialidade originada da ficção da ficção, *quase-como* o vento que nos toca, apesar de não podermos tocá-lo. Marguerite Duras é isso – essa impalpabilidade, esse corpo-escrita-erótico em permanente fuga.

## CONCLUSÃO

A escrita de *Emily L.* resta em um processo de *desescrita* incessante, pois interminável, em uma constante reencenação do escrito, multiplicando-se em excesso de escrita – uma escrita que se escreve reescrevendo-se em ato contínuo de ausência: “Escrever não é contar histórias. É o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa por sua ausência” (DURAS, 1989, p. 28).

Em *O espaço literário*, Blanchot diz que “escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites” (BLANCHOT, 1987, p. 16).

Em “A voz narrativa”, Blanchot (2010, p. 149) destaca “essa palavra-ausência que evoca [a obra de] Marguerite Duras”. Em outro momento, o amigo lhe endereça: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 275).

Essa certeza da condenação por meio do ato da escrita literária que observa Blanchot, Duras a confirmou em seu último livro, *É tudo*: “Escrever toda vida, isso ensina / a escrever. Isso não salva nada” (DURAS, 2006, p. 26). Para Duras, escrever nada salva, sobretudo, os seus personagens, que a cada vez, parecendo repetir o passo dado pelo personagem anterior, caem em perdição, como se já estivessem maculados por um pecado original que lhes é totalmente desconhecido. Desse modo, todos eles estão marcados por uma perda, por um destino trágico, que não lhes permite saída de suas ciladas narrativas, uma vez que a sua própria escrita é sem saída, movimento centrípeto que, no entanto, nunca chega ao centro, embora busque-o insistentemente: “Aparentemente nada é dito além do nada que existe em todas as palavras” (DURAS, 1989, p. 121).

Escrita durasiana *em perdição*, que despersonaliza (*faz perder*) o rosto que escreve e que convoca (*faz indagar*) o ato de escrever como tentativa vã de decifração de si própria:

Y.A.: Vós vos preocupais com o quê?  
M.D.: *Com escrever. Uma ocupação trágica*, isto é, relativo ao fluir da vida. Estou dentro sem esforço.

(DURAS, 2006, p. 11, grifos meus)

## BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. Détruire. In: \_\_\_\_\_. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. pp. 132-136.

BLANCHOT, Maurice. La communauté des amants. In: \_\_\_\_\_. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 289-330.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 270-278.

BLANCHOT, Maurice. A voz narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A conversa infinita III: a ausência de livro*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. pp. 141-151.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. pp. 11-16.

DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1980.

DURAS, Marguerite. *La maladie de la mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

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

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: P.O.L, 1987.

DURAS, Marguerite. *Destruir – diz ela*. Tradução de Iva Delgado. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

DURAS, Marguerite. Écrire. In: \_\_\_\_\_. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993a.

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

DURAS, Marguerite. *É tudo*. Tradução de Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

DURAS, Marguerite. *Emily L.* Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

DURAS, Marguerite. *O amante.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Planeta, 2020.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico.* Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FOUCAULT, Michel ; CIXOUS, Hélène. Sobre Marguerite Duras. In: \_\_\_\_\_ *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos & escritos III)*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. pp. 360-369.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio: A imagem absoluta. In: DURAS, Marguerite. *O amante.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Planeta, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2006.