

O tempo de uma espera sem fim: *La douleur*, de Marguerite Duras**Le temps d'une attente sans fin: *La douleur*, de Marguerite Duras**

Isabela Bosi¹
PUC/SP

Resumo

Este artigo tem como centro da análise o texto *La douleur* (1985), de Marguerite Duras, no qual a autora escreve sobre e sob a espera pelo retorno de seu marido, preso em um campo de concentração, no final da Segunda Guerra. Com uma escrita que incorpora a exaustão e a insustentabilidade dessa espera, a autora coloca em contraste a própria dor em oposição a uma ideia de paz e glória que se manifestava naquele momento na França. Qual o tempo de uma espera que não tem fim? Partindo dessa questão central, buscamos analisar a temporalidade em *La douleur*, ao escapar do presente e do passado, apontando talvez para um futuro que, mesmo improvável, parece ocupar o vazio da espera e de um tempo em suspensão. Para tanto, dialogamos sobretudo com os pensadores Gilles Deleuze, Maurice Blanchot e David Lapoujade, cujas teorias coadunam com a nossa visão de insuficiência do tempo mensurável, cronológico, e com a urgência de novas ordens do tempo.

Palavras-chave: Literatura. Tempo. Espera. Segunda Guerra Mundial

Résumé

Cet article est centré sur l'analyse du texte *La douleur* (1985) de Marguerite Duras, dans lequel l'auteur écrit sur et sous l'attente du retour de son mari, emprisonné dans un camp de concentration à la fin de la Seconde Guerre. Avec une écriture qui incarne l'épuisement et l'insoutenabilité de cette attente, l'auteur met en opposition sa propre douleur par opposition à une idée de paix et de gloire qui se manifestait alors en France. Quelle est la durée d'une attente sans fin ? En partant de cette question centrale, nous cherchons à analyser la temporalité dans *La douleur*, en échappant au présent et au passé et en indiquant peut-être un avenir qui, même improbable, semble occuper le vide de l'attente et d'un temps suspendu. Pour cela, nous dialoguons surtout avec les penseurs Gilles Deleuze, Maurice Blanchot et David Lapoujade, dont les théories concordent avec notre vision de l'insuffisance du temps mesurable, chronologique, et avec l'urgence de nouveaux ordres du temps.

Mots-clés: Littérature. Temps. Atteinte. Deuxième guerre mondiale

¹ Doutora em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), com período sanduíche (CAPES PDSE) na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e pesquisa realizada no Institut Mémoires de l'édition contemporaine, acerca dos textos de guerra de Marguerite Duras. Mestre em Memória Social (Unirio), na linha de Memória e Linguagem, com pesquisa selecionada pelo Edital Editora UFMG 1/2020 e publicada em livro pela mesma editora: "Elida Tessler: alguns envios de tempos e memórias" (2023). <https://orcid.org/0000-0003-2129-8507>

No início de seu livro *Le Navire Night et autres textes* (1979), Marguerite Duras diz, a respeito da escrita: “Essa primeira palavra, esse primeiro grito, não sabemos gritá-lo. Tanto quanto chamar Deus. É impossível e se faz” (1979, p. 11).² Esse primeiro grito, essa primeira palavra, que não sabemos gritar, é o impossível que se faz no texto. O grito sem ruído é ainda o que não se ouve e que, a despeito disso, inaugura a vida – e a dor.

Sua escrita assume o impossível desse primeiro grito, do gesto de encarnar *no* texto a dor. Talvez por isso ela se incomode tanto com livros *sem silêncio*, como dizia, muito corretos e sem risco:

Ainda há gerações mortas que fazem livros pudicos. Mesmo os jovens: livros encantadores, sem prolongamento nenhum, sem noite. Sem silêncio. (...) Livros de dia, de passatempo, de viagem. Mas não livros que se entranham no pensamento e dizem o luto negro de toda vida, o lugar comum de todo pensamento. (...) Os livros dos outros, acho-os muitas vezes 'limpos', mas muitas vezes como um classicismo sem risco algum. Fatal seria a palavra sem dúvida. Eu não sei (Duras, 1993a, p. 34-35).

O esforço de Duras, na contramão dos livros apropriados, não condenáveis, é por uma escrita que incorpore a dor, com seus silêncios, suas noites, seus escuros, tudo isso que é tão presente e que ganha outros contornos na infância e na guerra. Duras defende que, em vez de livros *sem noite*, sem risco, deve-se escrever justamente o que ninguém ousa dizer, como ela diz em entrevista ao *Nouvel Observateur*, ao ser indagada sobre o fato de seu livro *La douleur* trazer *detalhes terríveis*, como diz o jornalista, citando como exemplo o suco de carne que o marido de Duras, Robert Antelme, precisou tomar, logo que foi resgatado de Dachau, pois, de tão magro, qualquer comida o mataria. O jornalista lista os detalhes dessa narrativa, que considera *horríveis*, ao que Duras responde: “É preciso dizer essas coisas. O objeto, o preço, tudo. Isso existe. Porque essas coisas acontecem. Porque as coisas se passam desse modo, às vezes, e não ousamos dizê-las” (Duras, 2016, p. 228).

As experiências de guerra constituem profundamente a sua escrita. Foi no fim da guerra que ela diz ter despertado de um longo sono. Esse *despertar*, para ela, é também o fim de uma ingenuidade e de uma docilidade que ela diz ter mantido até os trinta anos, ou seja, até o fim oficial da Segunda Guerra e a saída dela do Partido Comunista Francês, em janeiro de 1950.³ Isso é importante para compreendermos uma mudança no seu modo de escrita, que só depois desse desligamento pôde, enfim, assumir de forma mais radical os riscos de

² Todas as traduções dos textos de Marguerite Duras, aqui, são de nossa autoria, sendo este artigo resultado da tese de doutorado “Escrever *tout le temps*: memórias e tempos nos textos de guerra de Marguerite Duras” (Bosi, 2023).

³ Ela se desliga em janeiro, mas é excluída oficialmente do Partido em março de 1950, com outros amigos, considerados *desnacionistas*, entre eles Robert Antelme e Dionys Mascolo. No dia 8 de março de 1950, o secretário da célula do PCF assina sua carta de expulsão, enumerando os principais motivos, e o terceiro motivo traz o seguinte: “Frequentações das casas noturnas de Saint-Germain-des-Près, onde reina a corrupção política, intelectual e moral, que condenam vigorosamente e com razão a população trabalhadora e os intelectuais honestos daquela área” (Grossman, 2005, p. 28). Um discurso, como bem aponta Grossman, “já em desuso, com traços de ciúme matrimonial (ela frequenta casas noturnas em vez de cuidar da casa)” (2005, p. 28).

uma escrita que não está *a serviço de* – o que, no caso de Duras, implica em incorporar mais radicalmente os silêncios, os vazios.

Como bem aponta Evelyn Grossman, para Duras o poder comunista era, não só, mas “antes de tudo um vasto corpo totalitário”, que corresponde a uma *mística do Uno*, que

(...) se encarna em uma espécie de grande corpo coletivo, um corpo totalizante, que submete cada um de seus membros à obediência ao Todo. A “Doença da morte”,⁴ a doença *política* da morte. Marguerite Duras a vê nesse corpo global petrificado, disseminado por toda a Europa. É o que ela denomina em um texto de *L'Été 80*, redigido durante a greve dos canteiros navais de Gdansk, “a grande descarga nauseabunda do socialismo europeu”. Para ela esse corpo monolítico resume tudo em que consiste o horror da violência política cega, a restrição das liberdades, o impedir de viver – aquilo que ela chama de *o poder* (que outros chamariam de pulsão de morte) (Grossman, 2005, p. 29).

A partir dos anos 1950 e da sua saída do Partido, portanto, Duras nunca mais se uniu a um coletivo organizado, unificante, totalizante, monolítico etc. Pelo contrário, ela passa a assumir e adotar uma espécie de insubmissão total, beirando à loucura e à transgressão, duas coisas que, para Duras, estão e sempre estiveram muito próximas da mulher (Duras; Torre, 2016, p. 141). Chloé Chouen-Ollier nota que a loucura – desejada e incorporada na obra de Duras – representa “um avatar do escritor”, ou seja, o louco (o escritor) é “um ser poroso que absorve o mundo, ‘cabeça-peneira atravessada pela memória do todo” (2020, p. 266).

Tudo isso se nota na escrita de Duras, nos modos como seus textos recusam toda ideia unificadora, uniformizadora, totalizadora, e também nas muitas declarações que ela dá à imprensa, se posicionando contra certos autores, contra certos modos de se fazer cinema e literatura, contra Josef Stalin, contra o Partido Comunista, contra o colonialismo, contra o existencialismo, contra o nacionalismo, contra a psicanálise, contra o movimento feminista à época etc. Essas posições, quase sempre contra, expressam o desejo radical de não mais se submeter a nada nem ninguém. É esse também seu desejo de assumir a dor de não mais viver um longo sono, o que se reflete na ruptura com muitos paradigmas na literatura, no cinema, no teatro e na própria vida.

Em grande medida, essa mudança, esse *despertar*, se deve à sua experiência na guerra, ao seu envolvimento com a filosofia comunista, à descoberta dos campos de concentração, aos milhões de torturados e mortos, isso que acontecia há anos e que ela só descobriu em 1945, com a chegada dos exércitos aliados. Viver, assim como escrever, já não é como antes. Daí sua revolta contra todo discurso e toda organização que repetem essa *política da morte*, muitas vezes de modos sutis, como na tentativa de unificar e normatizar modos de criação. Escrever a dor, esse grito impossível, é também dar voz a essas multiplicidades.

É importante destacar, portanto, que a dor, na escrita de Duras, não é apenas íntima, meramente pessoal, ao contrário do que pode parecer e do que muitas vezes é dito sobre a sua obra. Mesmo quando escreve a partir de uma experiência própria, como a espera pelo

⁴ Grossman se refere, aqui, ao livro de Duras, intitulado *La maladie de la mort*, de 1982.

marido preso no campo de concentração, ela o faz evocando outras vozes e dores, outros corpos. Um falar de si que revela e incorpora o outro, o fora. Isso ocorre especialmente em seus textos de guerra e, mais ainda, como veremos neste artigo, em *La douleur* – texto escrito inicialmente em seus chamados *cabiers de la guerre*.⁵

Esses cadernos ficaram guardados por décadas, até meados de 1970, quando Duras foi convidada pela jornalista Xavière Gauthier a publicar um texto de sua juventude na revista *Sorcières*.⁶ Ela, então, decide procurar algum manuscrito antigo nos armários azuis de sua casa em Neauphle-le-Château: “Encontrei esse diário em dois cadernos nos armários azuis de Neauphle-le-Château. Não tenho lembrança alguma de tê-los escrito” (Duras, 1985, p. 10). Segundo Jean Vallier, biógrafo de Duras, essas memórias de guerra dificilmente seriam publicadas e publicáveis durante o período “de intenso fervor patriótico e de surdas rivalidades políticas que a França atravessava no início da Quarta República” (Vallier, 2010, p. 13). Segundo ele, por essa razão, provavelmente Duras *preferiu* esquecer esses textos por tantos anos.

Em 1976, porém, ela publica, na revista *Sorcières*, um pequeno trecho retirado desses diários, intitulado “Pas mort en déportation”, no qual escreve brevemente sobre o período em que Robert, muito fraco, acabara de chegar dos campos de concentração e da luta para que ele sobrevivesse. No artigo, no entanto, ela não diz o nome dele nem detalhes específicos a seu respeito. Sobre esse texto, Duras diz: “Não é um texto político, é um texto. Sem qualificação. Eu acho que o escrevi para não esquecer. O que um homem pode se tornar, o que pode ser feito com ele” (1993b, p. 349). Apesar de lhe parecer *inconveniente e quase indecente* ser uma sobrevivente da guerra e testemunhar o horror, ela diz que decidiu publicar o texto por reconhecer nele uma mensagem universal que deve ser lida (Duras, 1993b, p. 349).

Nove anos depois, ela lança um livro com o título *La douleur*, reunindo cinco textos: *La douleur*, *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, *Albert des Capitales*, *Ter le milicien*, *L'ortie brisée* e *Aurélia Paris*. *La douleur*, que, não à toa, dá nome ao livro, é o maior em número de páginas e um dos mais importantes para Duras, como ela diz no prefácio: “*La douleur* é uma das coisas mais importantes da minha vida” (Duras, 1985, p. 12). Com uma escrita que incorpora *no* texto a exaustão e a insustentabilidade de uma espera que põe em suspenso o tempo presente, a autora coloca em contraste a dor da espera em oposição a uma ideia de paz e de glória que se manifestava naquele momento na França, sobretudo por lideranças políticas, em especial o general Charles de Gaulle, presidente do governo provisório da França.

⁵ Na versão publicada postumamente, com o título *Cabiers de la guerre et autres textes* (2006), os cadernos aparecem intitulados e por ordem cronológica. Apesar do título, dado por Duras, os cadernos não tinham apenas textos de guerra. Grande parte dos primeiros rascunhos de outros romances também se encontram nesses diários, como ela diz: “Nos mesmos cadernos, reencontro os primeiros esboços de *Barragem [contra o Pacífico]*, de *O marinheiro de Gibraltar*, de *Senhora Dodin*, e de intermináveis narrativas de férias no mesmo lugar a partir do qual foi escrito *Savannah Bay*” (Duras, 2016, p. 219).

⁶ *Sorcières* (*bruxas* ou *feiticeiras*, em português) tinha como subtítulo *Les femmes vivent (As mulheres vivem)*. Foi uma revista feminista, fundada por Gauthier, em atividade na França durante sete anos, de 1975 a 1982. Duras, apesar de não se dizer feminista e de fazer críticas ao movimento feminista à época, publicou textos em muitas edições da revista, mantendo uma amizade próxima com Gauthier.

Portanto, dentre todos os textos do livro, *La douleur* é onde se encontram, de forma mais incisiva, algumas das questões que nos interessa analisar aqui, a saber: os tempos *nessa* e *dessa* escrita. Para tanto, dialogamos com alguns pensadores, dentre os quais destacamos Gilles Deleuze, Maurice Blanchot e David Lapoujade.

A narrativa se passa no final da guerra, mais precisamente de abril ao início de maio de 1945, período que antecede o retorno do marido de Duras, Robert, preso no campo de concentração Buchenwald desde 1º de julho de 1944. Com a divulgação das imagens da Shoah, a guerra foi chegando a um fim, em abril de 1945, e algumas mulheres começaram a receber notícias de seus maridos. Vivos ou mortos, elas têm o que Duras não consegue ter: o fim dessa espera.

Os dias passam e não há notícias de Robert. Berlim queima enquanto o corpo de Duras arde lentamente numa febre que não passa: “A Alemanha está em frangalhos. Berlim em chamas. Mil cidades são arrasadas. Milhões de civis em fuga: o eleitorado de Hitler está em fuga” (Duras, 1985, p. 44). Pessoas comemoram a chegada dos aliados na Alemanha, lotam restaurantes e bares. Paris está em festa, iluminada. De Gaulle fala da paz, não dos campos nem das mortes, muito menos dessa espera. Para o espanto de Duras, um presidente que resiste em integrar a dor do povo a essa ideia de vitória: “De Gaulle não fala dos campos de concentração, é impressionante o quanto ele não fala, o quanto obviamente está relutante em integrar a dor do povo na vitória” (Duras, 1985, p. 45).

A escrita da dor reforça ainda o pensamento de que toda tentativa de glória diante da catástrofe é criminosa ou, como Duras escreve: “Dia três de abril, De Gaulle disse essa frase criminosa: 'Os dias das lágrimas acabaram. Os dias de glória estão de volta'. Nós não perdoaremos jamais” (1985, p. 44). Ao contrário de De Gaulle, para ela, quem espera a paz não espera nada, pois na paz está também o início do esquecimento. Duras escreve, pois, contra *esse* esquecimento, contra *essa* paz de De Gaulle, um governante que, nas palavras de Blanchot, “supondo tornar magnífico o presente, parodia o passado” (Blanchot, 2003, p. 108 *apud* Grossman, 2005, p. 30).⁷

La douleur, publicado quatro décadas depois do fim oficial da Segunda Guerra, ou seja, em meio às comemorações dos quarenta anos de libertação da França, reflete o medo que Duras tinha de que fosse tarde demais para contar essa história, reforçando também que a guerra não havia terminado, nunca termina. *La douleur* evidencia também a presença permanente da dor, em um texto ao mesmo tempo *horrível* e *sagrado*, como ela diz:

La douleur é um texto corajoso, um misto do horrível e do sagrado, um dos mais importantes que já escrevi. A escrita é dura, é moderna no sentido de que narra todos os eventos com precisão. Já me disseram que lembra Bataille. Mas eu direi de novo que isso não é literatura. É algo mais e algo menos (Duras; Torre, 2016, p. 47).

⁷ Trecho de um texto de Blanchot publicado em *Écrits Politiques (1958-1993)*, em que ele escreve sobre Charles De Gaulle, ou melhor, *contra* Charles De Gaulle, dizendo que o ex-presidente da França “é um ator que desempenha um papel tomado emprestado à mais arcaica história, da mesma maneira que sua linguagem é a linguagem de um personagem, de uma fala imitada (...)” (Blanchot, 2003, p. 108 *apud* Grossman, 2005, p. 30).

Escrita de uma espera interminável, que se faz *com* e *na* exaustão do corpo da autora, das personagens e do próprio texto que, em muitos momentos, parece incapaz de seguir. Uma exaustão que se estende ao corpo de quem lê, ao nosso corpo. Em entrevista a Pascal Bonitzer, Charles Tesson e Serge Toubiana, publicada no nº 374 dos *Cahiers du cinéma*, em 1985, pouco tempo depois do lançamento de *La douleur*, Duras diz: “Lá [em *La douleur*], a realidade é tão terrível que é irreal. Uma profundidade é alcançada por si mesma pela repetição dos dias” (Duras, 2016, p. 219). Qual o tempo dessa espera? Como essa escrita reforça e incorpora o tempo de uma espera impossível? O que resta do corpo à espera?

Podemos pensar em *La douleur*, desde a sua escrita no diário e, sobretudo, na versão publicada em 1985, mais do que um relato ou testemunho que busca recuperar memórias desse período, e sim como um processo de memórias que se reconstruem *na* e *com* a narrativa. Algo que se aproxima do pensamento de Santo Agostinho, no Livro XI, das *Confissões*, ao dizer que [...] ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio (*Conf.*, XI, 18, 23).

Em *La douleur*, texto publicado em 1985, a memória que se constrói advém de uma espécie de vestígio das imagens que Duras reelabora na e com a escrita. Imagens que acometem durante essa espera, principalmente as da *fossé noir* [vala negra], onde encontra Robert, às vezes vivo; outras, já morto ou em vias de morrer. Imagens tão reais quanto o que se entende por *fatos*. A memória que se cria em *La douleur*, na escrita dessa dor, é um emaranhado dessas imagens, que lhe invadem em meio a outras, que circulavam à época na imprensa, como dos exércitos aliados chegando na Alemanha:

Os exércitos aliados invadem a Alemanha. Berlim queima. O Exército Vermelho continua seu avanço vitorioso no Sul, Dresden foi ultrapassada. Em todas as frentes avança-se. A Alemanha, reduzida a si mesma. O Reno foi atravessado, foi rápido. O grande dia da guerra: Remagen. Foi depois que isso começou. Numa vala, com a cabeça virada para baixo, as pernas dobradas, os braços estendidos, ele morre. Morreu. Através dos esqueletos de Buchenwald, o seu. Está quente em toda a Europa. Na estrada, ao lado dele, passam os exércitos aliados que avançam. Ele está morto há três semanas. É isso, é isso o que aconteceu. Eu tenho uma certeza. Eu ando mais rápido. Sua boca está entreaberta. É noite. Ele pensou em mim antes de morrer. A dor é tal, ela sufoca, ela não tem mais ar. A dor precisa de espaço. Há pessoas demais nas ruas, eu gostaria de avançar para uma grande planície, sozinha. Pouco antes de morrer, ele deve ter dito o meu nome (Duras, 1985, p. 16).

Nessa escrita, expõe-se a temporalidade de uma espera que já não se sustenta em um *cronos*, essa linha reta que vai do passado ao futuro, passando pelo presente. Não se trata de um diário que segue uma ordem cronológica, linear. Ainda que Duras narre eventos que se sucedem uns aos outros – como acima, na tomada da Alemanha pelos aliados –, sua escrita não se submete a essa cronologia. Em meio às imagens de um tempo aparentemente

presente, irrompem outras imagens de um futuro (Robert de volta) e de um passado (Robert já morto), que perseguem Duras e que compõem *La douleur*.

Mesmo que *La douleur* tenha estrutura de diário e siga uma aparente cronologia – indicando, por exemplo, a data em alguns trechos, mas não em todos –, a autora cria um jogo com *chronos*, em uma narrativa vertiginosa, cheia de saltos, devaneios, longe de se submeter à cláusula de uma ordem rígida; desrespeitando não só o calendário e a regularidade, mas a própria ideia de intimidade. Duras inclusive chama seus diários de intemporais (Duras, 1993a, p. 259). Isto é, aquilo que permanece e que pertence a todos os tempos, que escapa, assim, de um só período histórico.

Blanchot, referindo-se à escrita de Virginia Woolf, diz que o diário aparece *contra* o perigo da escrita ou mesmo como um modo de salvação: “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (...) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias” (2005, p. 273, p. 274). Se o hábito de um diário é também um modo de se conhecer e de buscar aproximar-se de si, há aqueles que:

(...) reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais (...) (Blanchot, 2005, p. 275-276).

Esses fragmentos de que fala Blanchot escapam à ideia de um *conhecer-se* e admitem um *destruir-se* no texto, apontando para a obra, antes, como devir, como anti-história, sempre inconclusa. Escrita que, em fragmentos, busca a destruição em vez de um autoconhecimento; que já não fala só de um *eu*. Destruição que, em *La douleur*, passa por uma espécie de apagamento ou de desfazimento do *eu* totalizador, da escrita que busca narrar um drama pessoal. Para Deleuze, em vez de contar as próprias lembranças – e amores, lutos, sonhos, fantasmas etc. –, a literatura deveria seguir caminho oposto e descobrir “sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau” (1997, p. 13). *La douleur*, essa dor com artigo definido – *a* dor – mas aponta a todo momento para o fora, para o outro. Por isso, há também uma destruição da ideia de diário íntimo.

La douleur, esse conjunto de fragmentos advindos de um diário, é uma escrita *da e na* dor de uma espera impraticável, que aponta para a potência de um impessoal, escapando a todo calendário e à própria ideia de diário, de cronologia. Duras escreve suspensa por um fio, no espanto de perceber-se ainda viva: “Eu acabei por viver até o fim da guerra” (Duras, 1985, p. 13). Seu texto, essa longa espera, inclui a narrativa da vitória dos aliados, das primeiras fotografias divulgadas da Shoah, dos corpos nus, mortos, amontoados em valas, imagens, até então, desconhecidas. Duras é, a todo momento, tomada pelo pavor ao imaginar o corpo de Robert em uma dessas valas, esquecido embaixo de chuva, fuzilado no último minuto por um soldado. Ao longo de *La douleur*, ela oscila entre a certeza de que ele já está morto ou perto de morrer e a esperança de que esteja ainda vivo, podendo retornar a qualquer momento.

O texto começa em abril de 1945, com ela sentada próxima à porta de entrada de seu apartamento:

Em frente à lareira, o telefone, ele está ao meu lado. À direita, a porta da sala e o corredor. No fundo do corredor, a porta de entrada. Ele poderia voltar diretamente, ele tocaria a campainha: 'Quem está aí? – Sou eu.' Ele poderia igualmente telefonar, logo que chegasse em um hotel de trânsito: 'Voltei, estou no Hotel Lutetia para as formalidades.' Não teria sinais de alerta. Ele telefonaria. Ele chegaria. Essas são coisas que são possíveis. Ele volta de todo modo. Ele não é um caso particular. Não há nenhuma razão especial para ele não volte. É possível que ele volte. Ele tocaria: 'Quem está aí? – Sou Eu.' Há muitas outras coisas acontecendo nesta mesma área. Acabaram cruzando o Reno. A articulação de Avranches acabou se desfazendo. Eles acabaram recuando. Eu acabei vivendo até o fim da guerra. É preciso que preste atenção: não seria extraordinário se ele voltasse. Seria normal. É preciso ter muito cuidado para não fazer disso um evento extraordinário. O extraordinário é inesperado. É preciso que eu seja razoável: espero Robert L., que deve retornar (Duras, 1985, p.13-14).

Ele telefonaria, ele chegaria, coisas que são possíveis, essas imagens do retorno de Robert aparecem em diferentes momentos do texto, em uma escrita repetitiva, insistente, sem fôlego, em exaustão. Duras mantém-se sentada, no esforço de seguir atenta e razoável, de não transformar a volta do marido num evento extraordinário. O extraordinário é inesperado e ela, mais do que tudo, espera. Grande parte da narrativa se alterna entre o esforço de Duras em tornar o inacreditável razoável e as imagens que lhe assaltam, da vala negra, de seu corpo por vezes também dentro dessa vala, ao lado de Robert. Essas imagens lhe acompanham por Paris, cidade que se torna vermelha. O fim do mundo e as águas do rio Sena vermelhas como o sangue:

Sol vermelho sobre Paris, lento. Seis anos de guerra terminaram. É o grande negócio do século. A Alemanha nazista é esmagada. Ele também, na vala. Tudo está no fim. Não consigo parar de andar. Estou magra, seca como uma pedra. Ao lado da vala, o parapeito da Pont des Arts, o Sena. Exatamente, é à direita da vala. O preto os separa. Nada no mundo me pertence mais do que este cadáver em uma vala. A noite é vermelha. É o fim do mundo (Duras, 1985, 17).

La douleur habita um tempo que escapa do presente e do passado, apontando talvez para um futuro que, mesmo improvável, parece ocupar o vazio dessa espera. É onde se situa a sua escrita, que não narra acontecimentos em uma linha do tempo, apesar de sabermos que estamos em abril de 1945. Não há, porém, um trajeto linear. O tempo, aqui, é outro, em suspensão.⁸ David Lapoujade, em diálogo com o pensamento de Henri Bergson, defende que a duração seria, em nós, seres humanos, a emoção. Assim, através das emoções, duramos.

⁸ É importante pontuar que essa suspensão não é da mesma ordem que a suspensão do tempo proposta por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* [1983]/(1994), quando ele equivale a suspensão à eternidade, pensando a partir do livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Eternidade, para Ricoeur, seria a suspensão do tempo ou a existência *extratemporal*, para usar as palavras do narrador de Proust. No caso de *La douleur*, o tempo presente é suspenso ou mesmo achatado ao ponto de quase inexistir.

“Do mesmo modo”, ele diz, “a espera se define, primeiramente, como um afeto que se produz no tempo” (2012, p. 15). Aludindo ao que chama de *grandes narrativas sobre a espera*, de autores como James Joyce e Samuel Beckett, Lapoujade diz que a *moral*, nessas obras, está justamente no fato de que:

(...) nunca acontece nada àqueles que esperam; nada, a não ser o fato de terem esperado em vão. (...) A espera nada mais é do que uma melancolia invertida, outra figura da infelicidade do homem. De qualquer modo, nos dois casos, é através de um afeto ou de um complexo de afetos que se constitui essa nova ordem do tempo (2012, p. 15).

Ainda que de modo distinto dos de Joyce e de Beckett, a escrita de Duras evidencia também a presença de *outra figura da infelicidade do homem*, o que se constitui nessa espera insuportável e que coincide com a própria emoção. Toda espera é em vão quando o que se espera não tem possibilidade de chegar. Robert, mesmo retornando, jamais voltaria, assim como nenhuma guerra acaba no corpo de quem a vive. Portanto, a escrita em *La douleur* expõe a insuficiência de um tempo mensurável, cronológico, provocando novas ordens do tempo, compostas por uma espera na qual o presente é quase que inteiramente suprimido.

Para Lapoujade, o tempo nas *narrativas da espera* – em que reconhecemos *La douleur* – não passa ou “passa por fora, de maneira abstrata”, como se já não dissesse respeito aos personagens, que, por sua vez, permanecem “fechados no lamento ou na espera” (2012, p. 15). Desse modo, o escoamento do tempo se submete a “uma ordem imperiosa que os priva de qualquer presente” (Lapoujade, 2012, p. 15). Se, por um lado, a espera nos afasta do presente, em *La douleur*, diante das (in)certezas, do medo, da indignação, da exaustão, da possível morte do marido, torturado, com fome, com frio, o que resta, paradoxalmente, é apenas o presente, porém um presente oco, sem fundo: “A senhora Bordes e eu estamos no presente. Nós podemos prever um dia a mais de vida. Nós não podemos planejar três dias, comprar manteiga ou pão para três dias seria um insulto à boa vontade de Deus (Duras, 1985, p. 47).”

Duras já não é capaz de pensar três dias à frente – quando muito, um amanhã, esse *um dia a mais*. Privada de presente e sem futuro projetável, a espera “se tornou puro meio”, como diz Jacques Rancière a respeito do tempo daquilo que ele chama de “ficção moderna” (2021, p. 41). Esse pensamento nos ajuda a situar a obra de Duras nesse tempo que é “feito de instantes que se estendem ao infinito e se interpenetram ao invés de se suprimirem uns aos outros na corrida para atingir o ponto final. (...) como meio puro sem começo nem fim” (Rancière, 2021, p. 41).⁹ Um *entre*, esse *meio*, no qual, mais do que um *presente*, o que está impedido é a *presença*. Em muitos momentos, *La douleur* reforça esse tempo que não passa ou

⁹ Não nos aprofundaremos aqui no pensamento de Rancière. É importante, porém, observar que ele está se opondo à poética de Aristóteles, na qual a ficção “deve ter um começo e um fim e um meio que permita passar de um ao outro”. Rancière – fazendo referência, sobretudo, à literatura de João Guimarães Rosa – evoca um tempo de coexistências, no que ele chama de ficção moderna ou “ficção nova” (2021, p. 13). Para ele, a ideia de *ficção* é uma forma de “partilha do sensível”, ou seja, uma “estruturação a priori do mundo comum que liga as formas de construção do sentido à maneira pela qual os corpos se encontram consignados a tempos e a espaços específicos e se vêm atribuir em consequência capacidades ou incapacidade de perceber, de compreender e de agir” (2021, p. 13).

passa por fora, escapando em meio à impossibilidade de manter-se presente e de pensar propriamente:

Na cabeça da senhora Bordes como na minha, o que acontece são perturbações sem objeto, dilaceramentos de sabe-se lá o quê, esmagamentos idem, distâncias que se criam como saídas, e depois se suprimem, se reduzem até quase morrer, é apenas sofrimento por todo lado, sangramentos e gritos, por isso o pensamento é impedido de se fazer, ele não participa do caos, mas é constantemente suplantado por esse caos, sem meios, diante dele (Duras, 1985, p. 48).

Logo depois do trecho acima, ela escreve: “Ainda no sofá, perto do telefone” (Duras, 1985, p. 48). Talvez toda a narrativa se dê com Duras sentada no sofá, do lado do telefone, perto da porta de entrada, esperando Robert. Mesmo que saia de casa, que ande, que vá à estação d’Orsay, que colha informações com os deportados, que caminhe pelas ruas da cidade, mesmo com todos esses movimentos, o seu corpo parece permanecer ali, no sofá de casa, sentado, à espera, exausto, suspenso no tempo. Todo o texto coincide com essa imagem, com essa espera – já não é possível nem se levantar.

Blanchot, quando fala do tempo na escrita e da experiência de Marcel Proust com a literatura, reforça o gesto deste de:

(...) colocar o presente fora do presente, e o passado fora de sua realidade determinada – arrastando-nos, por essa relação aberta, cada vez mais longe, em todas as direções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é dado e tudo é retirado, incessantemente (Blanchot, 2005, p. 24).

Notamos esse movimento em *La douleur*, de um presente fora do presente, fora de si, no qual somos carregados para todas as direções, ao mesmo tempo. Uma narrativa que dura em um emaranhado de emoções que são, em si, a duração dessa espera. Em 1987, durante as entrevistas concedidas a Leopoldina Pallotta della Torre, Duras fala de um procedimento que chama de *écrite courante*, escrita corrente, comum, fluente, que salta de um ponto a outro na narrativa, sem *ênfase ou explicação*:

Essa é a maneira de mostrar as coisas na página, passando de uma para outra sem ênfase ou explicação, da descrição do meu irmão à descrição da floresta tropical, da profundidade do desejo ao azul profundo do céu. (...) Escrever não é contar uma história, mas evocar o que há à sua volta (Duras; Torre, 2006, p. 61, p. 62).

Essa escrita cheia de irrupções – sem começo nem fim, só um meio – está presente em *La douleur*, nos saltos narrativos entre as necessidades de comer, de tomar banho, de dormir, e as imagens da vala negra, o corpo de Robert morto, e a revolta de Duras diante do Estado Francês, da vitória, da paz. Tudo isso em uma escrita de movimentos labirínticos, rizomáticos. Os exércitos aliados avançam na direção da Alemanha enquanto seu corpo segue sujo, magro e exausto, em uma escrita que não se organiza nem nos situa em um só tempo ou espaço:

Os prisioneiros esperam horas nos jardins de Tuileries. Anuncia-se que La Nuit du Cinéma terá um brilho excepcional este ano. Seiscentos mil judeus foram presos na França. Já se diz que um em cem retornará. Então, seis mil vão voltar. Ainda acreditamos nisso. Ele poderia voltar com os judeus. Há um mês, ele poderia ter nos dado notícias. Por que não com os judeus. Me parece que esperei o suficiente. Nós estamos cansadas. Haverá uma outra chegada de deportados de Buchenwald. Uma padaria aberta, talvez devêssemos comprar pão, não desperdiçar os tickets. É criminoso desperdiçar os tickets. Tem gente que não espera nada. Tem gente também que não espera mais (Duras, 1985, p. 36).

Duras fala dos presos, dos judeus, do cansaço, ou melhor, dos cansaços, no plural e no feminino: *fatiguées* [cansadas]. A padaria aberta lhe lembra que deveria comprar um pão. É ainda a guerra, mesmo no fim. Ganham-se *tickets* para trocar por alimentos. Nem todos têm a mesma quantidade de *tickets*, assim como nem todos esperam mais. Essa parece ser a conclusão de Duras, não só no trecho acima, mas em todo o texto. Ela ainda espera. Outras esperam. Mas muitas não esperam nada. Seu tempo não é o mesmo de quem já não espera, tampouco sua escrita.

Interessante notarmos que certa experiência do tempo pode até implicar sucessão, em que um antes e um depois se desvelam de modo sequencial. No entanto, outra experiência temporal se apresenta à nossa consciência, em uma simultaneidade de tempos que coexistem. Já não há, portanto, um passado que fica para trás de um presente e, este, de um futuro. O passado, como diz Bergson, se conserva *automaticamente* e, inteiro, nos persegue a todo momento, mas esse passado só nos retorna à consciência quando pode “ajudar a compreender o presente e a prever o porvir” (Bergson, 2006, p. 61).

Logo, todo porvir pressupõe uma relação com o passado, com a memória – esse somatório de tempos, como diz Deleuze, em *Bergsonismo* [1966]/(1999). A memória, que, no caso, é também duração, se diferencia de uma “série descontínua de instantes que se repetiriam idênticos a si mesmos”, já que o momento presente contém o precedente e a lembrança deste, e os momentos anterior e atual “se condensam um no outro, pois um não desapareceu enquanto o outro aparece” (Deleuze, 1999, p. 39). Assim, aquilo que entendemos como presente se divide em dois sentidos, um, orientado ao passado, e outro, em direção ao futuro:

Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. (...) Todavia, o presente não é; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou útil (Deleuze, 1999, p. 42).

Se é no presente, portanto, que há alguma possibilidade de ação, como agir quando o presente é suprimido, ou melhor, quando tudo o que resta é o tempo de uma espera sem fim? Como escrever (n)esse tempo? Como a escrita desse tempo pode projetar ainda algum devir? Mais: não seria a própria escrita um devir, uma ação, desenrolando-se no tempo dessa espera intemporal?

Ao falar da dor insuportável da espera por Robert, que é também a espera pelo retorno de todos os deportados, a escrita de Duras assume o ato de deformar, transformar, destruir e reconstruir uma narrativa oficial que não integrou a dor do povo à vitória. Sua escrita, portanto, não projeta nem se dirige ao futuro da História, mas sim a um devir. Apesar do presente suspenso dessa espera, é por meio da escrita *desse* e *nesse* tempo que Duras age em favor de um porvir.

Se costumamos representar o tempo nos ponteiros de um relógio, no passar das horas e dos dias, *La douleur* nos leva a pensar a experiência temporal para além dessa cronologia. Duras evidencia a tensão de um tempo dilacerado, ao evocar a dor da espera. Não há, porém, lembranças no texto. Em nenhum momento ela traz o passado ou se esforça por lembrar. Seu empenho é inteiro na tentativa de construir algum estofo para o tempo dessa espera. Isso se faz na relação com um futuro que nunca chega, mas que habita um presente que se projeta para algum devir possível:

Se ele voltar, iremos para o mar. Será o verão, pleno verão. (...) Dentro da minha cabeça, a brisa salgada que impede o pensamento. Não sei onde ele está quando vejo o mar, mas sei que ele vive. Que ele está em algum lugar da terra, no seu canto, a respirar. Eu posso então me deitar na praia e descansar. Quando ele voltar, iremos para o mar, um mar quente. Isto é o que lhe fará mais feliz e o que mais lhe fará bem também. Ele chegará, chegará na praia, ficará parado na praia e olhará o mar. Para mim, bastará olhar para ele. Não peço nada para mim. A cabeça contra a janela. Talvez seja eu quem esteja chorando. Entre seiscentas mil, uma que chora. Este homem em frente ao mar, é ele. Na Alemanha, as noites eram frias (Duras, 1985, p. 39-40).

Isso também se faz na denúncia do discurso oficial, gaullista, de paz e glória que ela põe em contraste com a própria dor e com a dor de inúmeras mulheres que diariamente vão à estação de trem esperar notícias dos prisioneiros. Essas mulheres acompanham Duras ao longo de toda a narrativa, como já pontuamos anteriormente, em uma escrita que não fala só de um *eu*, que não se resume a um drama pessoal ou, pensando com Deleuze, que libera uma vida *mais do que pessoal* (1988-1989). Deleuze o diz em uma das conversas com Claire Parnet, que integra *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (2004), citando Primo Levi, cuja obra é e sempre será uma resistência aos campos de extermínio nazistas. Levi dizia sentir vergonha de ter sobrevivido, ao contrário de tantos amigos que não tiveram a mesma chance.

Como vimos, Duras também se sentia *inconveniente* e *quase indecente* por ter sobrevivido à guerra e se colocado como testemunha do horror (Duras, 1993b, p. 349). Esse constrangimento está, para Deleuze, na base da criação artística: “uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não pára de aprisionar a vida, de matar a vida. (...) O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal” (2004).

La douleur é também um gesto de resistência aos horrores da guerra, um gesto que libera uma vida potente, mais do que pessoal, do que uma história íntima, uma dor só sua. Há, no texto, um *moi* [*eu*] que sempre evoca um *nous* [*nós*]. Duras é muitas, sua espera é também a espera de outras tantas mulheres: “Estamos na linha de frente de uma luta sem

nome, sem armas, sem derramamento de sangue, sem glória, na linha de frente da espera. Atrás de nós, está a civilização em cinzas, e todo o pensamento por séculos acumulado” (Duras, 1985, p. 48).

Duras incorpora em sua escrita, na confusão mental da espera, de seu corpo febril, magro, na sua dificuldade de comer, de viver, de rir, a tudo isso, tão íntimo, imagens de outras mulheres, como a jovem grávida de vinte anos à entrada de Orsay, onde desembarcavam os presos, lendo em voz alta a última carta de seu marido, morto na guerra. Ou a senhora Bordes, vizinha de Duras que já não se levanta da cama, à espera dos filhos presos em campos de concentração. Ou ainda as inúmeras mulheres que vão, a cada dia, à estação de trem e ali permanecem, esperando notícias dos familiares presos.

Duras também vai a cada dia à estação Orsay, buscar notícias dos presos para publicar no jornal *Libres*. Mais do que notícias, ela se ocupava de listar os nomes dos que ainda viviam e enumerar as atrocidades dos nazistas, criando espécies de dossiês. Mesmo sem permissão oficial, ela se instala na saída do trem, onde desembarcam os deportados que talvez possam ter informações dos demais – de Robert? É isso o que ainda lhe tira de casa. Ali, ela observa outras que, como ela, esperam. Ela se diz *forçada* a pensar nessas mulheres, como a senhora de cabelos grisalhos que espera notícias do filho de dezesseis anos, morto na guerra: “Sou forçada a pensar nessa velha de cabelos grisalhos que estará esperando, triste, a notícia desse filho tão sozinho na morte, de dezesseis anos, na Quai des Arts” (Duras, 1985, p. 70).

Entretanto, sempre que anunciam a chegada do trem com novos deportados, ela sente medo e sai da estação:

(...) já está acordado com os meus camaradas, só volto quando os deportados vão embora. Quando volto, os camaradas fazem sinal de longe: 'Nada. Ninguém conhece Robert L.'. À noite, vou ao jornal, dou as listas. Todas as noites, digo a D.: “Amanhã não voltarei à Orsay” (Duras, 1985, p. 25).

Apesar de todo dia decidir não mais ir à Orsay, ela sempre volta no dia seguinte. Ir ao encontro desses trens que tanto lhe dão medo – Robert L. pode (não) voltar – é o que a mantém em algum movimento, em meio ao pesadelo dessa espera. O retorno de Robert L. é sua esperança e seu pavor. Vê-lo sair do trem é o que faz com que ela, exausta, vá até a estação e, ao chegar, se afaste do trem para não ver. Essa rotina terrível lhe esgota. Ela está exausta. É impossível continuar (a escrever) e ela continua.

Em maio de 1945, Robert finalmente retorna, irreconhecível: trinta e dois quilos para um metro e oitenta de altura: “forma ainda não estava morta, ela flutuava entre a vida e a morte” (Duras, 1985, p. 70). Ele foi encontrado em Dachau, no dia 12 de maio, por François Morland e Rodin, em uma missão organizada pelo padre Riquet. Quando Robert chega, a única reação que Duras consegue ter é gritar: “Eu berrava, disso eu me lembro. A guerra saía dentro dos berros. Seis anos sem gritar. Eu fui parar nos vizinhos. Eles me forçavam a beber rum, eles o derramavam na boca. Nos gritos” (Duras, 1985, p. 69).

Depois de um tempo incalculável, ela finalmente olha para Robert, sem reconhecê-lo, a não ser pelo sorriso, que demonstra um cansaço sobrenatural: “É por esse sorriso que, de repente, eu o reconheço, mas de muito longe, como se eu o visse do fundo de um túnel” (Duras, 1985, p. 69). É no fundo de um túnel que ela o reconhece, como se o enxergasse através do corpo quase morto, através do tempo. A memória de um sorriso que sobrevive em um cansaço desmedido. Quando ele para de sorrir, o túnel que a leva a ele se fecha. A escrita de Duras reforça que, apesar de vivo, Robert nunca retornaria – assim como a espera, e a guerra, não têm fim.

Referências

- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.
- BERGSON, H. **Memória e vida**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1975].
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1959].
- BOSI, I. **Escrever *tout le temps***: memórias e tempos nos textos de guerra de Marguerite Duras. 2023. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.
- CHOUEN-OLLIER, C. Folie. In: ALAZET, B.; BLOT-LABARRÈRE, C. (dirs). **Dictionnaire Marguerite Duras**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2020.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999 [1976].
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993].
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **L'abécédaire de Gilles Deleuze**. Réalisation P-A. Boutang, « B comme Boisson », Paris, Editions Montparnasse, 2004.
- DURAS, M. **Le dernier des métiers**: Entretiens 1962-1991. Textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert. Paris: Éditions du Seuil, 2016. Livre numérique (e-pub).
- DURAS, M. **Cahiers de la guerre et autres textes**. Paris: P.O.L., 2006.
- DURAS, M. **La douleur**. Paris: Gallimard, 1985.
- DURAS, M. **Écrire**. Paris: Gallimard, 1993a.

DURAS, M. **Outside, suivi de Le monde extérieur**. Paris: P.O.L., 1993b.

DURAS, M. **Le navire night et autres textes**. Paris: Gallimard, 1979.

DURAS, M.; MITTERRAND, F. **Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens**. Paris: Gallimard, 2006.

DURAS, M.; TORRE, L. P. **Suspended Passion** (interviews with Leopoldina Pallotta della Torre). Translation: Chris Turner. London: Seagull Book, 2016.

GROSSMAN, E. Os corpos políticos de Marguerite Duras. **Lugar comum**, n. 21-22, pp. 27-38, jul-dez, 2005.

LAPOUJADE, D. **Potências do Tempo**. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

RANCIÈRE, J. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Tradução: Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RICŒUR, P. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

VALLIER, J. **C'était Marguerite Duras - Tome 2 (1946-1996)**. Paris: Arthème Fayard, 2010.

Recebido em 11 de março de 2024
Aceito em 7 de setembro de 2024