

A pele (lei) da escritura: Duras e o que perdura de perda pura

The skin (the law) of writing: Duras and what remains of pure loss

Arminda Silva de Serpa ¹

Resumo

A relação entre lei e escritura é o tema central desse trabalho. Destacamos, como textos básicos, *A Doença da Morte*, de Duras e *Televisão*, de Lacan. A expressão lacaniana: “do que perdura de perda pura ao que só aposta do pai ao pior” serviu-nos como fundamento para pensar a “dura lex” da dissolução, que também poderia ser chamada de “perda pura” ou ainda o “toque do real”. Duras escreve sobre a ausência, a vivência trágica do abandono; o lugar do erótico como fenda, intermitência; a festa da língua e o “jogo da mão quente”, ou seja, sobre “babel feliz”. Esta teia das confusões da língua, do entrelaçamento de línguas foi denominada por Barthes como texto do prazer e prazer do texto, isto é, a escritura como pura fruição. Esta é analisada aqui através do que Brandão denominou de narrativa-espelho, apreendida como metáfora do reflexo, refluxo e do corte, relacionada ao simbólico, imaginário e ao conceito de real. O literário, desta forma, é visto como território da miragem, da “língua secreta” do sexo e da castração; da “inversão nos lábios” e “ouvidos” ou “lituraterra”, letra e lixo. Terra. Nesta outra versão do que está dentro, mas fora; do que está fora, mas dentro – Lacan aponta o nó da escritura de Duras como um belo envoltório. Nele, o centro está no perigo do olhar, da angústia. Nosso estudo, portanto, é uma leitura de Duras, atravessada por outra de Lacan sobre Duras, como uma técnica em Abyeme. A prática da letra em Duras é reveladora, segundo Lacan, de uma escrita do inconsciente pois expõe a convergência entre a demanda da letra, do desejo e a angústia da lei da “perda pura”. Do almar.

Palavras chave: lei, escritura, Lacan, Duras.

Abstract

The main theme in this present work is the relation between law and writing. This way, we emphasize as basic texts *La Maladie de la mort*, by Duras and *Television*, by Lacan. So, we took the lacanian expression “from what stands of pure loss to what bets the worst from the father” as basis to make us think about the “dura lex” of dissolution also called “pure loss” or even “touch of real”. Duras writes about the absence, the tragic experience of the abandonment; the place of the erotic as a gap, intermission; the party of the tongue and the “game of the warming hand”, in other words, she writes about “happy babel”. This net built as a result of the confusions and the interlaces of languages was named by Barthes as the text of pleasure and the pleasure of text, that is to say, writing as pure fruition. This one was named by Brandão as mirror-narrative and it is here analyzed and understood as a metaphor of the reflex, reflux and cutting related to the symbolical, imaginary and to the concept of real. This way, the literary is seen as a territory of mirage and of the “secret language” of sex and castration as also the “inversion in lips and ears” or “lituraterra”, letter and trash. Earth. In this other version of what is in but is out; of what is out but is in; Lacan points out the knot in Duras’s writing as a beautiful wrapper, consisting its center on the danger provided by the stare and the anguish. So, our work is a reading on Duras interposed by Lacan’s reading about her as a technique in Abyeme. The practice of letter in Duras is, according to Lacan, revealing of a writing of the unconscious while it exposes the convergence among the request of the letter, the desire and the anguish of the law of the “pure loss”. The “almar”.

Key words: Law, Writing, Lacan, Duras.

Recebido em 01 de maio de 2013

Aprovado em 10 de junho de 2013

Publicado em 15 de julho de 2013.

Hilda Hilst em *Júbilo, Memória, Noviciato da Paixão* escreve “dez chamamentos ao amigo”. São dez maneiras de dizer: “Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.” (2003, p.18). É o tempo do agora. Ou agoras. Uma tessitura da perda é elaborada a partir do primeiro chamamento:

*Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.
Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
Olha-me de novo. Com menos altivez
E mais atento. (Hilst, 2003, p.17).*

O poema de Hilst é uma forma lírica de iniciar o tema da lei. A trama da lei. Uma lei que se encontra na pele da escritura de Duras: *A Doença da Morte*. “Dura lex sed lex”. Tal lei configura-se como o desenho de um processo de subjetivação (sempre apontando a profundidade da ferida da morte) e também como a revelação da trágica incompletude do ser. O texto de Duras e o poema de Hilst apontam para o mesmo *locus*: o desencontro entre um ele e um ela, um olhar contundente sobre a falta que rege as relações amorosas.

O texto *A Doença da Morte*, foi publicado na França em 1983. Nele, o amor se desmancha em líquidos. Há, pode-se dizer um encontro de fluxos (choros, suores, sexos e o mar). Trata-se de um encontro anônimo entre um ele e um ela. Em torno de-

les, a doença da morte se instala em frases curtas, musicais. Em vazios e fragmentos. O texto pode ser sintetizado como um diálogo entre um homem e uma mulher, um quarto, uma varanda, o barulho do mar por noites seguidas, e depois, a ausência dela.

Um homem aluga o corpo de uma mulher. O homem está ferido: doente da doença da morte (redundantemente). O jogo de palavras não é artifício somente, mas jogo mortal. A mulher aceita o contrato. Por que ela aceitou o contrato? Pergunta que fica ecoando como enigma no texto. Há uma lacuna sobre o desejo dela. Ao término do contrato, ela parte na noite. E o que isso revela? A diferença entre eles. A emergência do sujeito a partir do corte.

Há, no texto de Duras, o dinamismo da alteridade; a resistência à formação de vínculos; a vivência trágica do abandono; o peso invasivo do olhar; reflexões sobre a ignorância pois a doença da morte não é a morte. O que é mortal nela? O fato de que quem está tomado por ela não sabe que a tem em si.

A pele da escritura de Duras revela o lugar do erótico como fenda e do que apenas se entreabre e cintila. Barthes (1999, p.16) assinala que erótico é o lugar da *intermitência*: “o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?” e prossegue:

é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre as duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (Barthes, 1999, p.16).

A escritura de Duras é como “babel feliz”, texto de prazer preso à teia das confusões da língua, do entrelaçamento de línguas. Seguramente, “o paradigma

rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.” (Barthes, 1999, p. 8). O texto de Duras demonstra esse ranger do paradigma (a confusão das línguas já não acarreta a punição, mas a festa) e o jogo da *mão quente*.

Um jogo que nos oferece a “possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (Barthes, 1999, p. 9). Um jogo que diz: “mais, mais, mais ainda!, ainda mais outra palavra mais outra festa.” (p. 14).

Na festa da língua, encontra-se o texto de Duras, aquele que evoca o estado de perda, o que desconforta porque faz ranger os paradigmas, provoca vertigens. O texto das esfoladuras e do belo envoltório, o texto da fruição (sucção) e do horror da fenda. Nele, está o que cativa o leitor:

o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância; como no jogo da ‘mão quente’, a excitação, provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma depois da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo – o sujeito do texto. (Barthes, 1999, p. 19, 20).

Esse jogo, que é jogo da escritura inquieta de Duras, assemelha-se ao que enfrenta um sujeito em análise (aparecendo e desaparecendo nas tramas de suas palavras). Mas o que está posto em jogo na análise? “Uma experiência que se passa integralmente em palavras” (Lacan, 2005, p.15), portanto “falar já é introduzir-se no objeto da experiência analítica” (p.15). É através da fala, isto é, do simbólico que encontramos a lei.

A lei da escritura é o apelo. É demandar reconhecimento, mais precisamen-

te que a palavra permaneça “mais ainda”, além da morte. A pele da escritura é, no entanto a lei da “perda pura” – um desenho do apelo da pele que se desfaz. Do cheiro. Uma configuração da morte, da língua secreta, ou seja “... um ganso sempre come o sexo”¹.

O texto de Duras, *A Doença da Morte* assemelha-se a um espelho. Assemelha-se a uma “carta roubada” pois manifesta lacunas que só serão preenchidas por meio da cadeia significante engendrada pelo percurso da história. Um texto que confronta o familiar e o não-familiar. Nele, a experiência do desconhecido suscita uma reflexão sobre nós mesmos.

O que fazer quando uma questão nos envolve? E nos agarra já no início do texto? Duras escreve:

você deveria não conhecê-la, você deveria tê-la encontrado por toda parte ao mesmo tempo, num hotel, numa rua, num trem, num bar, num livro, num filme, em você mesmo, em ti, ao léu do teu sexo ereto na noite clamando por um lugar onde se meter, onde se desvencilhar do choro que o enche. (Duras, 2007, p.43).

Quem é essa que não deveria ser conhecida? E que está ao mesmo tempo em toda parte? E esse choro que enche o sexo ao léu? São perguntas para um “você” – pronome que, na narrativa, se refere a um(a) leitor(a) mas também ao personagem masculino da trama. Nesse sentido, a cadeia significante movimenta a roda da letra. O texto torna-se imagem especular do(a) leitor(a). A encenação de um outro, que é um eu. Em *Literaterras*, Brandão destaca a possibilidade da narrativa-espelho:

é possível pensar a narrativa literária por meio da palavra espelho, que pode ser apreendida como uma grande metáfora do reflexo, da imitação, da mimese. Nesse caso, colo-

ca-se uma das questões mais antigas da literatura: sua relação com o real, ou, mais propriamente, com o conceito de real. (Branco & Brandão, 1995, p. 34).

O texto de Duras estabelece relação com o conceito de real através do odor, por exemplo. Vejamos: “moça, ela seria moça. Nas suas roupas, nos seus cabelos, haveria um cheiro que se estagnaria, você sairia à procura dele, e você acabaria por nomeá-lo como você sabe fazer. Você diria: um cheiro de heliotrópio e cidra” (Duras, 2007, p.48, 49).

É interessante notar que heliotrópio é uma flor com uma tonalidade de verde que vai do claro ao escuro. O nome tem raiz grega e significa trópico solar. E o cheiro dessa flor além de estar nas roupas, nos cabelos encontra-se também “no topo das pernas escancaradas dela (...) na umidade do corpo dela, ali onde ela se abre.” (Duras, 2007, p.49).

O odor também é uma forma de tato, podemos dizer que é o tato (a pele) que se diversifica em som, sabor, odor, cor. O odor é uma forma de estar no mundo. O texto de Duras revela aversão e paixão pela cartografia do odor da pele. O que resultará do nosso encontro com a *doença da morte*? Uma leitura da pele, que devemos fazer com o nosso corpo, pois é com o corpo que se escreve. Um corpo que poderia se chamar de “perda pura” pois a escrita se relaciona com a morte porque na página escrita, no lugar do corpo, a letra se inscreve. A letra, espelho do real.

O texto literário é, portanto, o território da miragem, do rizoma, ou seja, cada caminho desse território pode ligar-se com qualquer outro. Não há centro. O rizoma é uma rede. Seremos agarrados pelos fios do simbólico, lugar de produção e jogo dos significantes, do espelho. Brandão (1995, p. 34) assinala:

(...) espelho é também tudo aquilo que estabelece relações, sejam elas simétricas, assimétricas ou inversas. Tudo aquilo que cria o duplo, que supõe duas cenas, duas articulações, passagem para uma outra dimensão, que, sendo outra, entretanto, reflete a primeira, nunca se esgotando como pura repetição. Essas múltiplas imagens fazem-se no nível do próprio discurso, nem sempre levado em conta pelo leitor já fascinado pela ficção, já do outro lado do espelho, mas sem consciência de ter feito essa estranha travessia.

No espelho da palavra, jogo dos significantes, Lacan transforma literatura em lituraterria. A letra em terra, lixo. Lituraterria é para Lacan “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido.” (LACAN, 2003, p. 15). Nessa figura de som e abismo ou técnica *em abyme*, ou seja, que reproduz como um espelho (na pintura) e fura os litorais na literatura (uma obra no espelho da outra), acomodamos os nossos restos (o lixo). Assim como o esgoto (mal-estar) é acomodado na civilização. Sobre o que poderíamos chamar de uma “poluição na cultura” (p.15), Lacan confessa:

Eu havia bulido com isso, como por acaso, um pouco antes de maio de 68, para não faltar com a errância das multidões que desloco agora para os locais que visito – naquele dia, em Bordeaux. A civilização, lembrei ali como premissa, é o esgoto. Convém dizer, provavelmente, que eu estava cansado da lixeira em que havia fixado minha sina. Sabe-se que não sou o único, por destino, a confessá-lo (p.15).

Lituraterria: letra e lixo. É aí nesse litoral que o significante pesca a letra na rede do semblante ou da rasura (rompimento de

um semblante). Nas *literaterras*, terras do literário, o corpo se prepara para a “inversão no ouvido”, naquilo que inverte a letra do texto (imagem espetacular do(a) leitor(a) e produz outra versão do outro imaginário que encena um outro para outro, instância do simbólico que aponta para o real. Portanto, não é exagerado dizer que a literatura apreende os registros do imaginário real e simbólico.

Nadiá Paulo Ferreira (2005, p. 25) sublinha o papel da literatura e seus efeitos sobre a construção do sujeito:

A literatura, como escrita e como fala, é testemunho de uma experiência na qual a prática da letra e do dizer indica os efeitos de uma escritura que determina a constituição do sujeito, do desejo e do gozo no ser falante. Não foi por acaso, portanto, que tanto Freud quanto Lacan se dedicaram à leitura de textos literários e dramáticos.

Lacan, por exemplo, dedicou-se à leitura de Duras. Sobre ela, ele diz: arrebatadora. Uma homenagem. Arrebatamento que ele define como uma palavra-enigma. Há na obra de Duras algo que arreбата. Algo de requinte. Segundo ele: “evoca-se a alma e é a beleza que opera” (Lacan, 2003, p. 198). Beleza de definição para obra e autora: “arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa” (p.198).

Seremos presas do jogo do amor. Lacan (2003) alerta: “(...) no jogo do amor tu te perdes” (p.198). Um jogo de par-ou-ímpar. Nesse jogo perguntamos: “Ó boca aberta, o que quero eu ao dar três saltos na água, em impedimento ao amor, em que mergulhado estou?” (p.198).

Escrevendo sobre a arte de Duras e principalmente sobre a personagem Lol², Lacan (2003, p.198) questiona:

Mas se, ao calcarmos nossos passos nos passos de Lol, que ressoam em seu romance, nós os ouvimos a nossas costas sem haver encontrado ninguém, será por que sua criatura se desloca num espaço desdobrado, ou será que um de nós passou através do outro, e quem dela ou de nós deixou-se então atravessar?

Ser atravessado pela voz da narrativa é algo vivenciado fortemente pelo(a) leitor(a) de Duras. A voz, antes de tudo, é angústia. Um laço “de dois”³ descrito por Lacan (2003, p. 199): “não é o acontecimento, mas um nó que se reata aí. E o que é atado por esse nó é propriamente o que arreбата – porém, mais uma vez, a quem?”

O nó esquisito de Duras é também o nosso. Tal nó é descrito por Lacan (2003, p. 201) como “... um envoltório que não possui dentro nem fora.” Possui um centro que está no olhar, mais precisamente no perigo do olhar. Duras situa seus personagens no campo do olhar, campo de angústia. E Lacan percebe no jogo duro do olhar de Duras, o olhar do isso. Isso olha para você: “Diz-se que ‘salta aos olhos’⁴ aquilo que requer sua atenção. Porém é mais a atenção daquilo que lhes salta aos olhos que se trata de obter. Porque, daquilo que os olha sem olhá-los, vocês não conhecem a angústia.” (Lacan, 2003, p. 202).

No que se refere ao cruzamento entre discurso psicanalítico e literário, Lacan (Lacan, 2003, p. 200) adverte:

(...) a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Bancar o psicólogo é resvalar para uma certa burrice, segundo, Lacan (2003, p.200): “por exemplo, a de atribuir a técnica declarada de um autor a uma neurose qualquer – grosseria, e de demonstrá-lo pela adoção explícita dos mecanismos que dela compõem o edifício inconsciente. Burrice”.

A prática da letra em Duras é reveladora de uma escrita do inconsciente, enfatiza Lacan (2003, p.200): “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”.

Duras, sem saber que sabe, revela em seu texto, a convergência entre letra e inconsciente, mergulhando naquilo que “perdura de perda pura”, ou, em outras palavras, manifestando que essa “perda pura” pode representar o toque do real.

Laéria Fontenele (2011,) escrevendo sobre os limites do semblante (amor, morte, sexo e erotismo) aponta o lugar do amor que não engana, ou seja, quando apresenta sua vertente de real:

(...) a verdade requer a ruptura com o semblante, pois que o real em jogo, nas relações entre amor, desejo e gozo – por consequência com o erotismo – requer o enfraquecimento dos efeitos de sentido compreendidos pela confluência do imaginário com o simbólico, como também da confirmação dos limites da travessia em direção ao amor. (Fontenele, 2011, p.119)

O jogo está posto, portanto, naquilo que “se abre em leque” (Lacan, 1985, p. 30). Em letra. Então, “a letra, lê-se, como uma carta.” (p. 39). *Letra de uma carta de amor*⁵. Nela, Duras escreve sobre o campo ignorado do gozo de uma mulher; um homem que se debate em dilúvios de amor e ódio – um homem que alma. Quanto mais alma, mais se perde no que “dura de perda pura”. O que, paradoxalmente, não dura

pois está comprometido no tempo com a perda. A ex-canção do *tempus fugit* na (in)durável nota dos segundos. Em segundos, já é outra nota.

NOTAS:

1. Lacan, no texto **Televisão** (1993), responde sobre o próprio estilo. Insinua que “joga com o cristal da língua” (p. 79). E refere-se a uma estória que “claramente”, ou seja obscuramente, Boileau deixava correr sobre a castração. Em notas de tradução (p. 89): “trata-se de uma anedota que circulava sobre Boileau a respeito de sua suposta impotência deve-se ao fato de que quando criança, teria sido mordido por um ganso em seus genitais. Além de ganso, jars também significa gíria, língua secreta”.

2. Personagem de Duras, do livro **O Deslumbramento** (*Le Ravisement de Lol V. Stein*).

3. Em **Outros Escritos** (2003), na página 199. Lacan usa a expressão “eu me dois” para evocar o terceiro. E relaciona *deux* (dois) com *douloir* (doer).

4. A expressão utilizada por Lacan é *ça vous regarde* que traduzida termo a termo seria “isso olha para você”. Nota do editor (p. 202) In. **Outros Escritos** (2003).

5. Título do Capítulo VII do Seminário 20.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland. (1999). O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva.
- Bartucci, Giovana. (1998) A Doença da Morte: um direito de asilo. São Paulo: Annablume.

- Branco, Lúcia Castello e Brandão, Ruth Silviano. (1995) *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume.
- Corrêa, Ivan. (1977). *A escrita do Sintoma*. Recife: CEF.
- Duras, Marguerite. (2007). *A doença da morte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ferreira, Nadiá Paulo. (2005). *Amor, Ódio e Ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora/ Contra Capa Livraria/ Corpo Freudiano do Rio de Janeiro.
- Fontenele, Laéria. (2011). *Limites do Semblante: o amor, o erotismo, o sexo e a morte*. In: Borges, Sonia e Abramovitch (orgs). *O amor e suas Letras*. Rio de Janeiro: 7 letras.
- _____. (2010). *Serve a literatura transmissão da psicanálise?* In: Scotti, Sergio (orgs.) *et all. Escrita e Psicanálise II*. Curitiba: Editora CRV.
- Hilst, Hilda. *Júbilo, memória, noviciato da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- Lacan, Jacques. (2005). *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1986). *O Seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (2010). *O Seminário: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1985). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1993). *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2003). *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Melman, Charles. (2004). *O significante, a Letra e o Objeto*. Rio de Janeiro: CIA de Freud.
- Onfray, Michel. (1999). *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. São Paulo: Martins Fontes.
- Paraíso, Andréa Correa. (2002). *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora Unesp.
- Portugual, Ana Maria. (2006). *Do vidro da Palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica.

¹ Professora do Curso de Letras da UECE. Coordenadora do Curso de Especialização em Semiótica Aplicada à Literatura e áreas afins. Membro Associada em Formação Permanente ao Corpo Freudiano Escola de Psicanálise - Seção Fortaleza. Endereço: Rua Marechal Deodoro, 410. Benfica. Fortaleza - CE 60020-060. Telefone: 85 -8888 7427. E-mail: arminda_ss@hotmail.com