

A RUÍNA LITERÁRIA DE MARGUERITE DURAS

Davi Andrade Pimentel*

 <https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Como citar este artigo: PIMENTEL, D. A. A ruína literária de Marguerite Duras. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 1-16, jan./abr. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16554>

Submissão: 9 de outubro de 2023. **ACEITE:** 25 de fevereiro de 2025.

Resumo: Este artigo analisa a escrita literária de Marguerite Duras a partir da ideia de ruína como mobilizadora e produtora de sentidos em sua estrutura narrativa. Seguindo essa perspectiva, observaremos como as questões de autoria, de enquadramento narrativo, de diferença sexual e de fronteiras entre os gêneros literários são ressignificadas e reescritas pela ficção durassiana por meio de escombros de palavras, de restos de afetos e de um desmoronar contínuo de ideias sobre o fazer literário, que logo se reorganiza para depois ruir novamente. Infere-se, portanto, que a escrita de Duras é uma escrita “de” e “em” ruínas.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Ruína literária. Voz narrativa neutra. Diferença sexual. Autoria.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: daviandrade@letras.ufrj.br



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional

Os números, em aliança
com a ruína de imagens
e sua contrar-
ruína.

Encasquetado o
crânio, e nessa
têmporta insone, em fátuo-
-fogo um martelo
no tom do mundo a tudo
canta.

(Celan, 2021a, p. 37)

ESCREVER NADA PARA O NADA

Nós
não sabemos, sabe,
nós
não sabemos,
o que é
que conta.

(Celan, 2021a, p. 47)

Nas narrativas de Marguerite Duras (1914-1996), romancista, novelista, roteirista, poetisa, diretora de cinema e dramaturga francesa, a inscrição do olhar – da visão como mobilizadora do gesto narrativo – escreve-se de modo antecipatório à própria escrita. A palavra durassiana cede à perspectiva do olhar de seu narrador para somente depois se tornar a escrita-montagem que tenderá, sem jamais conseguir, enquadrar as cenas observadas a cada página, pois são cenas que a todo instante são reencenadas e reproduzidas por seus personagens e “olhadas” de diferentes ângulos por narradores que, por vezes, são os próprios agentes da cena “vista e escrita” que “vemos e lemos” – a cena se dá antes de ser lida, como em um filme que se monta por meio de uma escrita em tomadas:

A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de seus nexos. Nem por isso a montagem vem depois (Deleuze, 2018, p. 55, grifo do autor).

Ainda assim, em Duras, a imagem indireta e inferida do tempo narrativo não permite a seu leitor-espectador uma apreensão completa do que lhe é apresentado nem uma pressuposição, uma hipótese, da cena que se sucederá logo depois da cena vista – se está, é verdade, sempre na contramão do esperado, consequentemente, em uma posição de extrema passividade: “Por toda parte aqueles personagens ‘olhados’, isso também era uma das coisas que me incomodavam, antes que eu tivesse conseguido aceitar o que ela pede: ou seja, a mais extrema passividade” (Cixous; Foucault, 2013, p. 362).

Em virtude dessa exigência narrativa, o leitor não age na cena durassiana, não a mobiliza; ao contrário, é arrebatado por ela. Isso ocorre, por exemplo, em *O deslumbramento de Lol V. Stein* (Duras, 1986), quando é surpreendido por um corte de cena abrupta em que o narrador passa a ser o sujeito narrado por ele

mesmo – narrador e narrado passam a ser um só sujeito se desdobrando para alcançar o objeto intangível de seu olhar, a imagem-fugidia de Lol:

O dia seguinte está aí. Tatiana, vestida com uma pele dourada, exala um perfume de âmbar; agora, o presente, o único presente, que rodopia, rodopia na poeira e que pousa enfim no grito, o doce grito de asas quebradas cuja fenda só é perceptível a Lol V. Stein.

– *Meu Deus! Dez anos sem vê-la, Lola.*

– *Dez anos, realmente, Tatiana.*

Abraçadas, sobem os degraus da escadaria. Tatiana apresenta a Lol Pierre Beugner, seu marido, e Jacques Hold, um de seus amigos, a distância é percorrida, eu (Duras, 1986, p. 55, grifos nossos).

No corte entre os planos da apresentação dos personagens e do instante em que o narrador se autonomeia, a distância percorrida do outro ao eu pela escrita durassiana instaura uma crise em cena, ou uma crise que se encena: o olhar narrativo que conduzia a cena de fora passa a conduzi-la de dentro dela, excedendo os limites do dentro e do fora textuais, cabendo ao leitor-espectador apenas observá-la e ser, por ela, envolvido e arrastado: “Daqui a pouco ocorrerá minha apresentação a Lol, por Lol. Como me levará para perto dela?” (Duras, 1986, p. 78). Um olhar de dentro que, em outras narrativas de Duras, olha para “outro fora” da cena textual – para o lugar onde está o leitor, como a lembrar-lhe de sua impotência participativa em cena, embora ele seja um elemento cenográfico de sua escrita sem o qual não haveria cena, montagem e direção narrativa: “Você gostaria de ver tudo de uma mulher, tanto quanto isso fosse possível. Você não vê que isso lhe é impossível” (Duras, 1982, p. 39)¹.

Em *La maladie de la mort* (Duras, 1982), a mulher, semelhante a Lol, é aquilo que escapa ao olhar – o feminino que permanece velado, embora esteja nu em uma cama de hotel: “Você nunca saberia nada sequer, nem você nem ninguém, nunca, de como ela vê, de como ela pensa e do mundo e de você, e de seu corpo e de seu espírito, e dessa doença que ela diz que você tem” (Duras, 1982, p. 19)².

A nudez durassiana não desvela um mistério, não se abre ao outro ofertando seu segredo, mas segreda (e secreta) um corpo de escrita estrangeiro ao olhar domesticado pelo vivível do cotidiano – ela subverte a lei do visível e inscreve o não visível em seu texto: “É o desconhecido que se traz em si: escrever, é isso que é alcançado. É isso ou nada” (Duras, 1993, p. 52)³. Porém, atentemos, um desconhecido literário que se deixa escrever por meio de um corpo feminino que está em constante evasão, ou seja, em contraposição, ao saber que se quer conhecido e dominador, logo, fálico: “Até aquela noite você não tinha compreendido como se podia ignorar o que viam os olhos, o que tocam as mãos, o que toca o corpo. Você descobre essa ignorância” (Duras, 1982, p. 22)⁴.

Portanto, entre ela e ele, inscrevem-se uma diferença idiomática e um despertencimento – o corpo da mulher e sua escrita independem do olhar masculino

1 Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. No original: “Vous voudriez tout voir d'une femme, cela autant que puisse se faire. Vous ne voyez pas que cela vous est impossible”.

2 No original: “Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint”.

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

4 No original: “Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance”.

LITERATURA

e de seu ardor pela sujeição do outro: “[...] o instinto da posse, a fúria da conquista que os leva a desejar as terras e os bens dos outros perpetuamente, a criar fronteiras e bandeiras, navios de guerra e gases tóxicos, a ofertar suas próprias vidas e as de seus filhos” (Woolf, 2022, p. 82-83). Assim, a escrita durassiana faz ruir os limites, as hierarquias e as barragens masculinas para se escrever com letra feminina, que, para além de ser uma escrita feita por mulher, é uma escrita da ordem de uma insurgência libertária, não fálica:

A libertação é quando a noite começa a se instalar. Quando o trabalho cessa lá fora. Resta o luxo que temos, nós, de poder escrever na noite. Podemos escrever a qualquer hora. Não somos sancionados por ordens, horários, chefes, armas, multas, insultos, policiais, patrões e mestres. E por galinhas chocadeiras dos fascismos de amanhã (Duras, 1993, p. 50-51)⁵.

Escrever com letra feminina é subverter a lógica da linguagem masculina por dentro. Pois, uma vez que não se pode escapar da linguagem estabelecida pelos homens desde tempos imemoriais, cabe à escrita feminina descentrál-la e desconstruí-la, fazendo dela um rizoma, um tecido de linguagem poroso por onde se entrelaçam linhas discursivas inacabadas e sugestivas:

O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre: é através de muito mais do que uma língua que ele fará ressoar a velha língua materna de uma fenda só (Cixous, 2022, p. 63).

Na escrita de Duras, essa linguagem rizomática feminina dá à luz um idioma próprio, um “outro” francês dentro e fora da língua francesa. No texto “Détruire”, presente em *L’Amitié*, Maurice Blanchot (1907-2003), escritor, filósofo e teórico literário francês, destaca, a partir de sua leitura de *Destruir, diz ela* (1969), exatamente essa ruptura que Duras produz na língua francesa, fazendo desmoronar, ou destruir, as fronteiras entre os gêneros literários e, sobretudo, as fronteiras das artes como um todo:

Destruir: convém a um livro (será um “livro”, um “filme”? o intervalo dos dois?) nos dar essa palavra como uma palavra desconhecida, proposta por uma ou-trossíssima linguagem da qual ela seria a promessa, linguagem que talvez somente tenha essa única palavra por dizer (Blanchot, 1971, p. 132, grifo do autor)⁶.

Sendo “destruir” a palavra mesma: palavra que diz de uma *performance* destrutiva dos jugos e das censuras, bem como diz de uma ideia de literatura, do fazer literário como produção de (não) sentidos e de cenas que se desviam do olhar do leitor-observador. Entretanto, um “destruir” que se faz no silêncio, que corrói o de dentro do corpo e não faz alarde: “Ela vira-se. O seu olhar regressa. Lentamente. / – Destruir, diz ela. / Ele sorri-lhe. / – Sim. Vamos subir para o quarto

5 No original: “*La délivrance c'est quand la nuit commence à s'installer. Quand le travail cesse dehors. Reste ce luxe que nous avons, nous, d'en pouvoir écrire dans la nuit. Nous pouvons écrire à n'importe quelle heure. Nous ne sommes pas sanctionnés par des ordres, des horaires, des chefs, des armes, des amendes, des insultes, des flics, des chefs et des chefs. Et des poules couveuses des fascismes de demain*”.

6 No original: “*Détruire: il a appartenu à un livre (est-ce un ‘livre’, un ‘film’? l’intervalle des deux?) de nous donner ce mot comme un mot inconnu, proposé par un tout autre langage dont il serait la promesse, langage qui n’a peut-être que ce seul mot à dire*”.

antes de irmos até ao parque. / – Sim” (Duras, 1988, p. 29). Em *Destruir, diz ela*, a palavra “destruir” é modulada em nível baixo por duas vezes, no título do livro e na fala de Alissa a Max Thor (como pudemos ler na citação anterior), e em nível perturbador sob toda a sua estrutura narrativa.

Mas, o que “destruir” ou o que se “destrói”? Alissa não o diz, silencia-se, e, por essa razão, o significante resta sem imagem e sem significado imediatos: uma destruição, digamos, sem referência. Porém, nessa aparente banalidade do dizer – que resta por dizer, em que a palavra “destruir” parece atuar narrativamente como um peso morto caído ao chão após ser proferida, podendo ser esquecida pelo leitor-observador mais desatento –, Duras desvela a complexidade de sua escrita literária.

Ao tocar o chão da cena narrativa, a palavra “destruir” estilhaça-se completamente, e seus restos cortantes perfuram sua matéria textual, e nada, absolutamente nada, permanecerá como antes. Ou seja, a potência significativa da palavra “destruir” não se limita à sua estrutura em si como palavra, mas se expande, excede-se e extravasa-se à modulação que se faz ver e ouvir destrutivamente ao longo de *Destruir, diz ela*: “Hoje o ruído das bolas bate contra as têmperas, contra o coração” (Duras, 1988, p. 10).

E Alissa, ao formular a palavra “destruir”, sinaliza para aquilo que está atuando sob, e não sobre, a narrativa durassiana: a “autodestruição” em direção ao nada produtivo de um texto que se origina das ruínas de um dizer que performa o neutro literário, “[...] em que destruir se torna uma palavra não privativa, não positiva, a palavra neutra que traz o desejo neutro. *Destruir*. É apenas um murmurú” (Blanchot, 1971, p. 132, grifo do autor)⁷. Logo, “destruir” é o silêncio de um texto que se escreve no feminino ou a Literatura por ela mesma:

Nesse ponto, restabeleço o silêncio da história [...] Ou seja, restabeleço a literatura com seu silêncio profundo. [...] Existe um comportamento instintivo que podemos tentar explorar, que podemos restituir ao silêncio. Restituir ao silêncio um comportamento masculino é muito mais difícil, muito mais falso, porque os homens não são o silêncio. Em épocas passadas, em épocas distantes, há milênios, o silêncio são as mulheres. Portanto a literatura são as mulheres. Ou bem se fala delas na literatura ou elas próprias o fazem, mas são elas (Duras, 1989, p. 92).

Uma literatura no feminino que, silenciosa, se endereça ao nada produtivo rizomático em sua contraposição ao instinto de posse do saber fálico limitador, ou seja, arbóreo. Uma escrita que, por vezes, se utiliza de uma máscara autobiográfica, ou que se deixa ver como autobiografia. Contudo, em termos durassianos, há não uma legitimação da biografia da autora em sua ficção, mas uma *performance* que poderíamos nomear de pseudoautobiografia, com a qual Duras joga com seu leitor um jogo do duplo que, de modo espelhado, esgarça as fronteiras entre o real e o ficcional, implodindo-as.

Em seu último texto publicado em vida, quando o corpo da mulher não mais acompanhava o ritmo que sua escrita feminina exigia, ela desvela abertamente, sem meios-termos, que sua literatura foi, de fato, endereçada ao Nada: “*Um outro dia, rua Saint-Benoit./ Para Yann./ Para nada*” (Duras, 2006, p. 15, grifos da autora).

⁷ No original: “[...] où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre. Détruire. Ce n'est qu'un murmure”.

O livro *É tudo* (1995) – escrito fragmentariamente, marcado por um ritmo de quem escreve em busca de um fôlego já em falta e com a debilidade física e mental provocada pelo consumo excessivo do álcool, uma beberagem que a fazia escrever durante noites – é de uma extrema fragilidade, como se se tratasse de escutar a voz do silêncio, em que a palavra “nada” é modulada seguidas vezes: *pour Yann* [para Yann], *pour rien* [para nada].

Em *É tudo*, o nada brinca nas ruínas de uma possível autobiografia de Marguerite Duras: “Quase não sinto as palavras saírem de mim. Aparentemente nada é dito além do nada que existe em todas as palavras” (Duras, 2006, p. 121). O destinatário do endereçamento da voz feminina dessa narrativa durassiana é Yann, uma possível referência a Yann Andréa Steiner, cujo nome verdadeiro era Yann Lemée (1952-2014), último companheiro de Duras, com quem a escritora conviveu em seus últimos dezesseis anos de vida. Na leitura do original francês, em *C'est tout*, podemos ouvir a voz ficcional durassiana endereçando-se, por fim e em seu fim, ao nada que lhe serviu de estrutura literária durante todo o seu fazer literário, pois, em francês, *pour Yann* [para Yann] é um desdobramento homônimo de *pour rien* [para nada].

Nesse jogo linguístico, Duras tanto silencia o referente do nome Yann, seu amante e a autobiografia, ao fusioná-lo sonoramente com a palavra “nada”, nadificando-o, tornando-o “outro nada” que não ele; quanto amplifica a potência do Nada ao inscrevê-lo inconsistentemente no campo de sua escrita: “nada” é verdade, “nada” é autobiográfico, “nada” é apenas ficção e “nada” é mentira. Nessa perspectiva, o “nada” é a instância literária que permite à escrita de Duras se escrever, jogar com o leitor, romper com as fronteiras da arte e dos gêneros literários:

Tudo aqui é vazio, em falta em relação às coisas de nossa sociedade, em falta em relação aos acontecimentos que parecem aqui se produzir: refeição, jogos, sentimentos, palavras, livros que não se escrevem, não se leem, e mesmo as noites que pertencem, em sua intensidade, a uma paixão já defunta; nada aqui é confortável, já que nada aqui pode ser completamente real, completamente irreal: como se a escrita colocasse em cena, sobre um fundo fascinante de ausência, aparências de frases, restos de linguagem, imitações de pensamento, simulações do ser (Blanchot, 1971, p. 133-134, grifos nossos)⁸.

“Simulações do ser”, como pontua Blanchot em “Détruire” (1971), refere-se a uma escrita que encena continuamente a perda do ser – a perda de suas características juvenis (o envelhecimento), de seus objetivos (o amor), de suas esco-lhas (permanecer com o amante), de seu deslumbramento (a visão impactante da perda do outro) e de sua existência (a doença da morte), restando-lhe a sobra, as ruínas daquilo que não se compõe mais, o gesto que fracassa, o olhar que se perde e não encontra o que perdeu, pois não sabe que o perdeu: “– Perdemos a partida – diz Élisabeth Alione. / – Mas será que jogamos? – pergunta por fim Alissa. – Era uma partida que não contava. Foi assim que a entendi” (Duras, 1988, p. 84).

⁸ No original: “Tout y est vide, en défaut par rapport aux choses de notre société, en défaut par rapport aux événements qui semblent s'y produire: repas, jeux, sentiments, paroles, livres qui ne s'écrivent pas, ne se lisent pas, et même les nuits qui appartiennent, dans leur intensité, à une passion déjà défunte; rien n'y est confortable, puisque rien n'y peut être tout à fait réel, tout à fait irréel: comme si l'écriture mettait en scène, sur un fond fascinant d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensée, des simulations d'être”.

Um jogo de escrita que está, por fim, fadado à perda: “O trabalho que ela faz é um trabalho de perda; como se a perda fosse inacabável; é muito paradoxal. Como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder” (Cixous; Foucault, 2013, p. 362). Porém, uma perda, claro, que se nutre das próprias ruínas para se fazer obra literária – uma ruína, ou um arruinar-se literário, que, modulando o esquecimento do todo, permite que seus narradores escrevam.

Lemos em *O amante* (1984): “Está acabado, não lembro mais. É por isso que escrevo sobre ela [mãe], agora, de modo tão fácil, tão longo, tão estirado, ela se tornou escrita corrente” (Duras, 2020, p. 30). Ou no extraordinário *Emily L.* (1987): “Como se chega a fazê-lo, eu também não sei, nem por quê. Você vê, ninguém sabe por quê. Começa-se. E depois acontece, escreve-se, continua-se. E depois pronto, está feito” (Duras, 2018, p. 41).

Disso resulta que o esquecimento em Duras rearanja, reorganiza e reencena, a cada vez e sempre, sua estrutura narrativa – há um trabalho interminável e incessante com as suas ruínas: “Também nenhum morto, nenhuma sepultura, nenhuma memória” (Duras, 2020, p. 57). Contudo, se não há o corpo do morto (a sua perda material), há a sua fantasmagoria, sobretudo, a assombração de uma figura materna produtora de uma memória de perdas:

O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança [...] e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente (Cixous; Foucault, 2013, p. 361).

Uma (não) memória que, por exemplo, se escreve, se reescreve e se desescreve para continuar a escrever o seu *O amante*: “Recomeçarei” (Duras, 2020, p. 69) e “Não, ao escrever isso, ela não vê o navio, e sim outro lugar, onde ela ouviu essa história” (Duras, 2020, p. 107).

Em *O amante*, a memória (em perda) da mãe é o verdadeiro Rio Mekong, por meio do qual atravessa a balsa-escrita de sua filha, uma narradora idosa, que, esquecendo-se, procura escrever suas memórias de outrora, de seus amantes, de sua juventude e de seu fazer literário: “A história de uma minúscula parte de minha juventude, já a escrevi mais ou menos, enfim, quer dizer, dei-a a perceber; falo justamente desta parte, a da travessia do rio. O que faço aqui é diferente e parecido” (Duras, 2020, p. 11).

Ao narrar-se, a filha de *O amante* convoca o fantasma da mãe (a sua perda) e os sentimentos arruinados que construíram sua relação, uma relação fadada ao fracasso:

O diretor lhe diz: ‘sua filha, minha senhora, é a primeira em francês’. Minha mãe não diz nada, nada, descontente porque não são os filhos os primeiros em francês, a porcaria, minha mãe, meu amor, ela pergunta: ‘e em matemática?’ (Duras, 2020, p. 25).

Em francês, *mar* é *mer* e, diferentemente do português, é um substantivo feminino: *la mer*. Na obra de Duras, em seu jogo linguístico literário, *la mer* [*la mer*/o mar] é homônimo de *la mère* [*la mer*/a mãe], *l'amer* [*l'amée*/"o amargo, o doloroso"] e *la merde* [*la merd*/"a merda"]. Portanto, a mãe, ou melhor, sua fantasmagoria, é, a um só tempo, o ser que nutre, a imagem do mar inapreensível, a amargura derivada de provações e provocações e a merda que sempre preteriu sua filha em favor de seus filhos homens.

Desse modo, há, com a (não) memória de sua mãe, um brincar de rememorar em torno de seu túmulo, o que coloca em questão, de fato, seu dizer sobre a inexistência de mortos e sepulturas em sua vida. Talvez porque não seja possível escrever sem jamais pisar no cemitério: “Trata-se do Cemitério, ou seja, a Cena-Cemitério, ou a Cena do Cemitério, essa sequência póstuma à qual todos os poetas vão em peregrinação, pois é lá que se decide e se assina a revolta literária” (Cixous, 2008, p. 41)⁹.

Ou, talvez, porque escrever o nada para o Nada somente se poderia fazer no esquecimento produzido por uma memória em ruínas, com as assombrações de seus mortos, principalmente, com o fantasma de sua mãe, de seu nada: “Assim, vejam, escrevo por nada. Escrevo como se deve escrever, parece-me. Escrevo por nada” (Duras, 1989, p. 47).

ESCREVER SOBRE E SOB AS RUÍNAS, DELA

Colado em ti, com
a vida
que o cotoco da mão encontrou.

(Celan, 2021b, p. 107)

Na ruína da relação dos corpos dos amantes, há uma “diferença de escrita” que os distancia: “ela” brinca com os escombros em silêncio, enquanto “ele” deseja manter tudo inabalável em voz alta: “Ela é o ponto onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, essa lenta labuta durante toda a minha vida” (Duras, 2020, p. 27). Em Duras, um silêncio que se inscreve no corpo feminino e em seu escrever – em seu despir e velar, ao mesmo tempo, uma escrita que constrói barragens para a penetração desejosa e sua posterior exclusão: há desejo pelo corpo dele se houver o desapossamento do corpo dela. Ou seja, na escrita durassiana, o desejo de posse (de saber) dele sobre ela fracassa, arruína-se: “Sua mão está por cima do sexo, entre os lábios que se fendem, é ali que ela acaricia. Você olha a fenda dos lábios e o que a cerca, o corpo inteiro. Você não vê nada” (Duras, 1982, p. 39)¹⁰.

Um não saber que corrói e desestabiliza a relação a dois – mas, por sua vez, um não saber que é um dom: uma doação ao outro de uma realidade despida de certezas, verdades e saberes que o cegam em seu olhar para fora de si – para o mundo e para ela. Um olhar em estado de cegueira: “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. 7).

Incapaz de olhar as coisas em sua ausência de coisas, antes de sua nomeação, no antes da linguagem, ele olha sem ver, insensível aos acontecimentos mínimos do mundo que o cerca. Talvez seja essa pobreza, no sentido mais literal dessa palavra, que o afaste dela: “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).

9 No original: “[...] il s'agit du Cimetière, c'est-à-dire la Scène-Cimetière, ou la Scène-du-Cimetière, cette séquence posthume à laquelle tous les poètes vont en pèlerinage, car c'est là que se décide et se contresigne la révolte littéraire”.

10 No original: “Votre main est sur le dessus du sexe, entre les lèvres qui se fendent, c'est là qu'elle caresse. Vous regardez la fente des lèvres et ce qui l'entoure, le corps entier. Vous ne voyez rien”.

Em *Emily L.* (Duras, 2018), a pobreza do olhar dele leva-a a conduzir o ritmo da cena narrativa, narrando por e através dele, pois ele, autonomeado escritor, não escreve, permanecendo em sua cegueira indiferente diante de palavras pobres que nada dizem, porém, um nada constitutivamente pobre, diferente do nada dela – este produtor de sentidos, aquele empobrecedor de sentidos: “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” (Cixous; Foucault, 2013, p. 364).

Um (não) saber que sabe a morte e o obscuro entretecidos pelo gesto do amor que o enlaça – um amor em ruínas: “Desde o primeiro momento ela sabe alguma coisa assim, quer dizer, que ele está em suas mãos” (Duras, 2020, p. 36). Um poder do corpo dela sobre o corpo dele que se dá pela palavra – falada, escrita e, muitas vezes, silenciada: “Não posso me impedir de dizer ‘ela’, porque é ela quem avança” (Cixous; Foucault, 2013, p. 363).

Nesse avançar, o corpo que escreve é o dela, a (não) escritora, em detrimento do corpo de escritor dele, que nada escreve, uma vez que se encontra preso a uma poética genérica:

– *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. 40-41, grifos nossos).

Para ser escritor não basta se autonomear escritor nem estar em posse de um saber vasto e plural, pois ser escritor é, antes de tudo, não saber, é lidar constantemente com o desconhecido, com a palavra evasiva que não nomeia o ser, antes o esvazia de sentido tomando-lhe o lugar:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile (Blanchot, 1997, p. 310-311, grifos do autor).

Em “A literatura e o direito à morte”, texto presente em *A parte do fogo*, Blanchot conclui que a verdade não está contida em uma possível presença que a palavra representa, mas sim na ausência que a constitui enquanto palavra um não saber que ocupa a sua estrutura, como se se tratasse de um invólucro que pode hospedar um ser ou coisa totalmente estranho(a) ao que foi imputado(a) à palavra representar, sobretudo, quando a palavra encontra morada na literatura:

A literatura triunfou realmente do sentido das palavras, mas o que ela encontrou nas palavras tomadas fora dos seus sentidos foi o sentido que se tornou coisa: assim é o sentido, destacado de suas condições, separado de seus momentos, vagando como um poder vazio, com o qual nada podemos fazer, poder sem poder, simples impotência para cessar de ser, mas que, por causa disso, aparece como a determinação própria da existência indeterminada e privada de sentido (Blanchot, 1997, p. 318, grifos do autor).

Em diálogo com Blanchot, Duras, em *Écrire* (1993), reflete que não se sabe o que vai escrever, uma vez que a escrita é uma contingência que arrebata aquele que escreve: “Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de

fazê-lo, antes de escrevê-lo, nunca escreveríamos. Não valeria a pena” (Duras, 1993, p. 53)¹¹.

Disso resulta que o sentido da palavra ficcional provém da literatura e não do escritor – ela confere sentidos a si própria, fazendo do escritor seu intermediário na passagem da ideia ao ato, do pensamento à palavra, do livro à obra – o corpo da literatura subjuga o do escritor: “Escrever estaria externo a si, numa confusão dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de escrever mais, entre saber e ignorar o que seja, partir do sentido pleno, ser engolfado e chegar ao não sentido” (Duras, 1989, p. 27). Escrever, portanto, é um estado de arrebatamento, em que o escritor, aquele que não sabe, deixa tudo em estado de aparição, de uma incandescência que excede à visão comum dos fatos:

Também disse a você que era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, naquele momento, jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, não moderar nada, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no estado da aparição (Duras, 2018, p. 109, grifos nossos).

Há, nessa fala da narradora de *Emily L.* a seu (não mais) parceiro, duas exigências propriamente blanchotianas que se fazem imperativas ao seu fazer literário: a primeira, a perda de si, ou melhor, a entrega absoluta ao que não se sabe, tal qual o movimento de Orfeu (o autor) ao não poder não olhar para Eurídice (a obra) e, assim, se perder, com ela, no Hades (na literatura) – um movimento extremo de escrita sem correção.

A segunda, escrever é trabalhar com o restante que compõe a vida real e literária de seu autor, com aquilo que soçobra de sua vivência como sujeito social e ser de escrita, pois, tanto no espaço do real quanto no espaço da literatura, a palavra em ruínas estrutura a comunicação, ainda que, na realidade do mundo, o homem objetive conter seus estragos para que uma ideia de organização possa ser empreendida para o melhor funcionamento da máquina social:

E, além disso, ela [a palavra no mundo real] tem esse poder, comunicando-nos a ilusão do imediato, quando o que nos dá é somente o habitual, faz-nos crer que o imediato nos é familiar, de modo que a essência deste nos aparece, não como o mais terrível, o que deveria perturbar-nos, que é o erro da solidão essencial, mas como a felicidade tranquilizadora das harmonias naturais ou a familiaridade do lugar natal (Blanchot, 1987, p. 34).

Em contraposição ao ele, que se deixa iludir por uma possível imediaticidade, ou familiaridade, da palavra; ela, freudianamente, trabalha a palavra em sua realidade infamiliar: “O infamiliar é, então, também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação ‘in-’ [Un-] nessa palavra é a marca do recalcamento” (Freud, 2019, p. 95, grifos do autor).

Para ser e identificar-se como ser pertencente a uma comunidade, é preciso passarmos pelo batismo da linguagem, pois é com a linguagem que nos nomeamos, nomeamos as coisas ao nosso redor e, sobretudo, nomeamos os nossos sentimentos – esse batismo faz crer que a linguagem nos seja familiar, imediata

¹¹ No original: “Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine”.

e objetiva por nos dar a ilusão de que os seres e as coisas nomeados por ela nos são entregues.

Contudo, há na base familiar da palavra uma infamiliaridade que a corrompe, uma não imediaticidade que está em sua origem, uma vez que a palavra, como nos lembra Blanchot (1987), não nos dá o ser ou a coisa de fato, mas sua ausência, sua ruína existencial. Isso faz da palavra uma potência negativa produtora de novos agenciamentos linguísticos, não apenas no plano literário, mas também no plano da realidade, como atestam, por exemplo, os neologismos, os estrangeirismos, as aglutinações e os ganhos e/ou as perdas de sentidos de palavras já existentes. Logo, é a negatividade infamiliar presente na palavra que possibilita sua sobrevivência nos mundos. “Ela hesitara, depois dissera que havia perdido a confiança em si mesma. Que errara ao escrever às vezes, que a escrita a transportara para regiões perigosas onde nunca deveria ter ido” (Duras, 2018, p. 95).

Ela se deixa transportar à perda iminente – a seu Hades particular – ao olhar para sua escrita; ele não. Ele se agarra ao possível da existência humana, a uma realidade apreensível, em que as coisas são palpáveis e materiais; ela não. Pois a narradora de *Emily L.* projeta-se ao abismo literário, sem saber o que escrever, sem medo do que encontrará e disposta a perder tudo de si, do outro e da realidade do mundo que habita e, com isso, o seu corpo escreve e se deixa inscrever pela literatura:

É uma “cega”. [...] Admiro nela [Duras] justamente o fato de que ela é de tal maneira cega que tudo é sempre descoberto bruscamente. Subitamente, ela vê, embora aquilo tenha estado sempre lá. E é esse “subitamente” que lhe permite escrever (Cixous; Foucault, 2013, p. 368).

Muito dificilmente, os personagens durassianos se entregariam à perda do escrever se sua autora também não fizesse o mesmo movimento de recusa de si em favor da literatura, de modo cego e sem nenhuma tela de proteção para absorver o impacto de seu corpo no vazio que se oferta àquela que escreve sem temer sua ruína e a de sua obra:

Essas pessoas do livro eu as conheço, não conheço sua história, assim como não conheço minha história. Não tenho história. Da mesma forma como não tenho vida. Minha história é pulverizada a cada dia, a cada segundo de cada dia, pelo presente da vida, e não tenho a menor possibilidade de perceber claramente o que assim denominamos: nossa vida (Duras, 1989, p. 78).

Um escritor que não tem história não tem memória, mas apenas ruínas de pensamentos depositados no inconsciente de seu fazer literário – um esquecer de si que, em Duras, é sempre reencenado a cada livro, a cada personagem e a cada desejo consumado no corpo do outro, a cada penetração na abertura da existência feminina, não para tentar preenchê-la, e sim para afirmar sua vazie como produtora de sentidos, de buscas, de investimentos, de libidos e de liberdade que se deixam ver em sua palavra literária.

Um ver que, embora produzido por sua cegueira, acaba por nos curar de nossa cegueira como leitores, abrindo nossos olhos para outra realidade, mais intensa e mais viva: “Pois a leitura desses livros parece empreender uma curiosa cirurgia de catarata em nossos sentidos: enxergamos mais intensamente depois dela; o mundo parece se despir de seus véus e ganhar uma vida mais intensa” (Woolf, 2022, p. 205).

NINGUÉM ESCREVE

Louvado seja você, Ninguém.
Por ti queremos
florescer.
De encontro
a ti (Celan, 2021b, p. 67).

Em “La communauté des amants”, segunda seção do livro *La communauté inavouable*, dedicada à escrita durassiana de *La maladie de la mort*, Blanchot problematiza a questão da não nomeação do ela, que a torna uma Ninguém, um ser desconhecido, porém, ao mesmo tempo, uma Ninguém que excede o campo da inteligibilidade – uma potência inominável produtora de sentidos, sendo ela o sentido buscado pelo ele, que se manifesta como um espelhamento do caráter inapreensível da própria literatura: “[...] sem nome, menos por ela ser anônima do que por ela parecer excessivamente à parte para que algum nome lhe convenha” (Blanchot, 1983, p. 62-63)¹².

Nesse jogo, em que se tem a visibilidade do corpo exposto a nu, mas não o seu nome, ou seja, em que não se tem os meios necessários para poder apreendê-lo, pois não há nome que possa nomear Ninguém, a escrita durassiana encena o arriscado jogo que se estabelece entre escritor e literatura, no qual a perda daquele que escreve foi desde o início da partida proclamada por Ninguém, a Literatura: “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo” (Blanchot, 1987, p. 14).

Portanto, por ser Ninguém, a Literatura não pode ser nomeada por seu escritor, logo, ela não se encontra em seu poder – ele apenas pode escrevê-la, mas nunca se apropriar de seu corpo: “Um dia ela não está mais lá. Você se acorda e ela não está mais lá. Ela partiu na noite. O rastro do corpo ainda está nos lençóis, ele é frio” (Duras, 1982, p. 53)¹³.

Em *Emily L.*, o não pertencimento entre ele e ela e entre escritor e literatura são encenados a partir de um movimento de escrita vertiginoso que faz ruir, de dentro do narrado, as fronteiras entre a ficção e a ficção. Ou melhor, em *Emily L.*, narrar o outro diz de uma impossibilidade de narrar a si mesmo, de narrar uma história (não mais) existente entre ela e ele, sendo preciso, então, um elemento ficcional para poder narrar uma história (dela e dele) que não mais existe – a saída encontrada pela (não) escritora é, desse modo, a ficção, uma ficção em segundo plano que estrutura a sua ficção em primeiro plano.

No bar do hotel da Marina, em Quillebeuf, o casal durassiano vê um casal de ingleses, um suposto Capitão e sua esposa – suposto porque nada pode ser dado como verdadeiro no processo de criação ficcional que se estabelece entre eles e o outro casal. De seus lugares, eles veem um amor magoado e arruinado.

Dos escombros desse (não mais) amor, ela e ele – sobretudo ela, pois é ela quem dirige a cena narrativa – iniciam um processo imediato de escrita, narrando a origem e o fim poético do amor:

¹² No original: “[...] sans nom, moins parce qu’elle est anonyme que parce qu’elle semble trop à part pour qu’aucun nom lui convienne”.

¹³ No original: “Un jour elle n'est plus là. Vous vous réveillez et elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. La trace du corps est encore dans les draps, elle est froide”.

O poema parecia ter sido escrito para maltratar o Capitão. Mais ainda: no poema, o Capitão era ignorado. O Capitão sentia-se torturado. Naquele dia ele procurara mais uma vez descobrir o que podia ter feito para se desmerecer a tal ponto aos olhos da mulher – e também o que deveria ter feito para que sua existência fosse assinalada no poema, mesmo de modo alusivo e distante. E depois descobrira a verdade, a seus olhos abominável, de que no universo daquele mulher, ele, ele jamais existira e jamais existiria (Duras, 2018, p. 60).

Ela escrevia poemas – neles, ele não estava. Ele não pertencia a sua escrita, como não pertencia a seu amor: houve desejo, mas não amor, algo sempre tendia a se evadir, diz agora ela, a narradora da história, como se estivesse narrando para si diante de um espelho a sua história: “Falei com você. Disse que havia decidido escrever nossa história. Você não se moveu. Continuou a olhar para aquela mulher como se não tivesse entendido que era com você que eu falava” (Duras, 2018, p. 15).

Nessa sobreposição de planos ficcionais, em que há duplamente o rompimento das fronteiras do ficcional, perde-se a identidade da voz que narra: o primeiro casal se descostura para costurar a identidade do casal de ingleses. Disso resulta um entrelecer de linhas de vivências ficcionais que se emaranham, impossibilitando ao leitor desalinhar, ou melhor, dar identidade ao que lê e ouve – os sentidos, em *Emily L.*, são postos à prova, exige-se o máximo de atenção para o que virá, embora se sinta que o que virá, se virá, já veio, pois são as ruínas que virão e estas já se encontram desde o início da narrativa durassiana expostas nuas e frias: “Começara pelo medo” (Duras, 2018, p. 7) – essa é a primeira frase do livro.

Um medo que se espalha por toda a estrutura narrativa de *Emily L.*, impulsionado pelos escombros afetivos de uma relação que se desgasta e se corrói à medida que a sua trama é tecida e destecida pelas sucessivas entradas dos planos ficcionais uns nos outros, se emaranhando e dificultando, mas não impossibilitando, o desenlace dela do corpo dele. Por sua vez, o medo faz ruir toda e qualquer identidade ao mobilizar a construção de uma segunda narrativa no interior de uma primeira narrativa, produzindo, assim, uma implosão de limites entre ficções e suas identidades, tanto espaço-temporais quanto autorais – não se sabe quem narra, quando narra, de onde narra e se de fato narra. Contudo, há uma voz narrativa em *Emily L.* que nos dá a ver o narrado. Contudo, essa voz não tem identidade, não a tem porque é uma voz neutra, a de Ninguém:

O outro fala. Mas, quando o outro fala, ninguém fala, pois o outro, que deve-se evitar honrar com uma maiúscula que o fixaria num substantivo de majestade, como se tivesse alguma presença substancial, ou mesmo única, não é precisamente jamais tão só o outro, ele antes não é nem um nem outro, e o neutro que o marca o retira dos dois, como da unidade, estabelecendo-o sempre fora do termo, do ato ou do sujeito em que ele pretende oferecer-se. A voz narrativa (não digo narradora) deriva daí sua afonia. [...] É a voz narrativa, uma voz neutra que diz a obra a partir desse lugar sem lugar em que a obra se cala (Blanchot, 2010, p. 149).

Uma voz narrativa afônica, pois não detentora de um saber, de uma verdade e de um poder – a literatura é, por essa razão, de uma impotência tão perturbadora que, ao produzir suas obras, faz tremer as categorias normativas da

linguagem e os métodos do fazer literário compreendidos como os meios indispensáveis para se entrar no espaço ficcional. Em Duras e em Blanchot, o escritor é aquele que cede ao desejo de olhar Eurídice, e não aquele que se amarra ao mastro feito um covarde travestido de esperto como Ulisses: “Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfidia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, mediocre, tranquilo e comedido” (Blanchot, 2005, p. 5).

É preciso, então, se deixar encobrir pelo medo que se inscreve sobre suas ruínas: “Digo que nada posso fazer contra esse medo, que não posso evitá-lo, que não posso conhecê-lo” (Duras, 2018, p. 10). Ruínas de afetos que são recolhidas com outras identidades, sem nomes, dando, por fim e ao fim, à luz o Ninguém que narra afonicamente: “O tempo passava em torno deles. De tal modo, havia passado de tal modo, que às vezes não deviam mais saber onde estavam” (Duras, 2018, p. 73). Nem ela nem ele, bem entendido, nem o Capitão nem a sua esposa: os duplos perdem-se no tempo e no espaço de uma narração que se abisma vertiginosamente para dentro de si, de forma centrípeta.

Ao se dirigir ao centro narrativo, arruinando as fronteiras dos planos ficcionais, a nomeação dos seres se apresenta também vã – a perda total não tem nome, não se nomeia, apenas se é arrebatado por ela, como Lol, de *O deslumbramento de Lol V. Stein*. Em *Emily L.*, os seres são figurações genéricas: 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, figuras sem rostos e sem identidades que exercem um papel, um tipo, na cena narrativa durassiana – as marcas de suas singularidades são omitidas pela (não) narradora, não se tem uma definição característica do ser, mas sua indefinição afetiva que o antecipa: o de dentro (o sentimento) ultrapassa o de fora (a imagem).

E, como sentimentos corrompidos, o de dentro acaba por arruinar a imagem do que se vê de fora – o olhar desses seres sempre tenderá a buscar o de dentro, uma vez que é dentro deles que se encontra o vazio constitutivo que os faz perecer em um Hades pessoal interminável:

Olhamos novamente para eles. Ambos estão com os olhos baixos, em um repouso que provoca vertigens. Habitam o mundo em sua viagem interminável, aquela do mar. Está escrito nos rostos crestados pelo reflexo do sol, pelo vento (Duras, 2018, p. 29-30).

Entretanto, há o nome Emily L. em *Emily L.* Sim, mas, na verdade, esse é um não nome. Emily L. não desvela um ser, mas sim um sentimento, uma emoção ou, talvez, um desejo que se faz impossível de ser alcançado e, sobretudo, narrado, pois, desde a sua origem, está fadado a fracassar como estratégia de apreensão de um saber sobre o fim dos afetos.

De fato, um nome que não nomeia um ser; antes, nomeia não nomeando afetos inomináveis – um nome feminino que, tanto quanto o “nome” “ela”, é de uma indefinição que ultrapassa as camadas de uma esperada funcionalidade narrativa, evadindo-se para uma ficcionalidade abrupta da própria estrutura ficcional: uma ficção ficcionalizada que se deixa ver no título da obra durassiana e em seu interior como marcadores de uma entrada para sempre vertiginosa em uma narrativa obcecada por si mesma. Uma obsessão que a fará se perder e que, por

sua vez, fará perecer brilhantemente as categorias autor, narrador e objeto narrado, soçobrando apenas – mas um apenas excessivo – a voz neutra, a voz de Ninguém: a voz da Literatura. Quem narra *Emily L.*? Ninguém:

Você ouviu a história. Disse, por sua vez, que era isso mesmo que acontecera entre eles. Que havia reconhecido o poema e a luz de inverno daquele dia. E também a precipitação do poema, repentinamente, rumo à ininteligibilidade da verdade (Duras, 2018, p. 63).

Em um jogo de câmera primoroso, quando ela (a voz neutra narrativa) se dirige a você, não é mais a ele a quem ela se dirige, e sim a você, leitor, a mim, a todos nós que estamos fora da cena, observando, na grande tela de sua estrutura narrativa, a ruína dos afetos, das palavras e dos gêneros literários ganhando contornos de uma escrita por vir, única e embriagante.

Sendo exatamente nesse momento final de *Emily L.*, narrado por Ninguém, em suas últimas palavras: “deixar tudo no estado da aparição” (Duras, 2018, p. 109), que somos arrebatados de nós mesmos, tomados por uma ausência que ecoa os mais diversos pensamentos, pois a leitura da obra de Duras causa-nos isto: uma imersão violenta na intensidade da vida, liberando-nos da cegueira que poderia um dia nos ser fatal.

THE LITERARY RUIN OF MARGUERITE DURAS

Abstract: This article analyzes the literary writing of Marguerite Duras from the idea of ruins being a stimulator and a producer of meanings in his narrative structure. Considering this perspective, the analysis focuses on how issues related to authorship, narrative framework, sexual difference and boundaries between literary genres are given a new meaning and are rewritten by Duras’ fiction through the wreckage of words, the remains of affections and a continuous crumbling of ideas about the literary practice that quickly reorganizes itself and then falls apart once again. Thus, Duras’ writing is both a writing of ruins and a writing in ruins.

Keywords: Marguerite Duras. Literary ruins. Neutral narrative voice. Sexual difference. Authorship.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, M. *A conversa infinita*: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. v. 3.
- BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.
- BLANCHOT, M. *Détruire*. In: BLANCHOT, M. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 132-136.
- BLANCHOT, M. *La communauté des amants*. In: BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. p. 49-93.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LITERATURA

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELAN, P. *Ar-reverso*. Tradução Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021a. (Coleção Poesia).

CELAN, P. *A rosa de ninguém*. Tradução Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora 34, 2021b. (Coleção Poesia).

CIXOUS, H. *Ciguë: vieilles femmes en fleurs*. Paris: Galilée, 2008. (Collection Lignes Fictives).

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

CIXOUS, H.; FOUCAULT, M. Sobre Marguerite Duras. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos* Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 360-369. (Coleção Ditos & Escritos, v. III).

DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem em movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

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

DURAS, M. *É tudo*. Tradução Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

DURAS, M. *Écrire*. In: DURAS, M. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993. p. 11-53.

DURAS, M. *Emily L.* Tradução Vera Adami. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

DURAS, M. *O amante*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Planeta, 2020. 128 p.

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

FREUD, S. *O infamiliar [Das Unheimliche]*; seguido de *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud).

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.