

Os corpos políticos de Marguerite Duras

Evelyne Grossman¹

Poderíamos começar com uma história em forma de apólogo, uma história de amor apaixonal e dolorosa, daquelas que Marguerite Duras adora contar. Seria uma história de laços profundos e depois de desamor, uma história de violência e traição. Tratar-se-ia de um relato do amor e em seguida da ruptura de Marguerite Duras e do Partido Comunista Francês. Se tivéssemos tempo de contar todos os seus episódios, ouviríamos falar do brutal desmoronamento de uma crença, de um compromisso, de uma fé militante total até então, a ferida de um amor menosprezado, uma perda que nunca mais será reparada.

Existe aqui algo que lembra um desespero amoroso.

Ela havia aderido secretamente ao então clandestino PC durante a guerra, em 1944. Nessa época ela faz parte de um grupo de resistentes. Ela é então de bom grado descrita como uma comunista atípica, exaltada, utópica, idealista. Sem dúvida já pouco inclinada a se deixar forjar ao molde ideológico que prega o PC. Foi no entanto ao “partido da classe operária” que ela aderiu, àquele que defende os pobres, os fracos e excluídos. Lembremo-nos de que era a época em que se falava da luta de classes.

Após toda uma série de conflitos ideológicos que seria tedioso lembrar, ela se desliga do PC em janeiro de 1950; em março ela é excluída oficialmente, junto a um certo número de amigos seus, considerados desviacionistas com respeito à linha do partido (Robert Antelme – seu primeiro marido, e Dionys Mascolo – seu companheiro). Segue aqui um trecho da carta de 8 de março de 1950, assinada pelo secretário da célula do PCF, que enumera os motivos da exclusão de Marguerite Duras :

Motivos:

1) Tentativa de sabotagem do Partido pela desorganização da célula e pelo permanente ataque ao Comitê de seção em particular, fazendo uso de insultos e de calúnias e também de pretextos que escondem uma profunda discordância com a linha política do Partido.

*2) Contato com trotskistas como David Rousset e outros inimigos da classe operária da União Soviética (em especial um ex-adido da embaixada iugoslava, atualmente redator em chefe do *Borba*).*

3) Frequentação das casas noturnas de Saint-Germain-des-Prés, onde reina a corrupção política, intelectual e moral, que condenam vigorosamente e com razão a população trabalhadora e os intelectuais honestos daquela área.²

Não vamos definitivamente nos ater a este discurso já em desuso, com traços de ciúme matrimonial (ela frequenta casas noturnas em vez de cuidar da casa), vamos antes ressaltar o que se segue e que pode ser considerado interessante: até o final da vida Marguerite Duras vai afirmar ser comunista. Uma espécie de fé de estivador que se viu livre do jugo do patronato. Há o testemunho do que ela afirma ainda em 1977 em uma entrevista: “Sou comunista. Vivo um comunismo ridicularizado, degolado”. Em todo caso, há na lembrança de seus anos de engajamento algo que não se pode apagar - a cicatriz de um verdadeiro arrebatamento pelo que então constituía um grupo fraterno, uma comunidade de pensamento e de ação. Uma fraternidade? Uma família? Todos os intelectuais de sua geração que se engajaram nas fileiras do PC conheceram mais ou menos, em um momento ou noutro, a mesma violência, a mesma ruptura que deixa uma ferida aberta.

Para ela, sem dúvida, acresce-se ainda algo que se parece com a reativação de sua experiência no exílio, sua partida definitiva aos 18 anos de sua Indochina natal. Ela é novamente rejeitada, está novamente longe da família, afastada, obrigada a reconstruir uma identidade, uma série de referências... a não

² VIRCONDELET, Alain, *Duras, biographie*, edições François Bourin, 1991, p. 171.

ser que para ela isso se trate de algo completamente diferente – não mais de reconstruir, mas sim de *destruir* incansavelmente, no sentido particular que ela dá à palavra destruir e ao qual voltarei mais tarde.

O que me interessa no momento é ver como essa história é reorganizada nos textos de Marguerite Duras, em qual ficção do pensamento e da escrita a “célula” comunista é retomada. É preciso ressaltar de início que essa Internacional comunista ou socialista é o que poderíamos chamar de *mundialização* da época de Marguerite Duras. O que ela rechaça veementemente, de fato, é essa espécie de uniformização global do pensamento e do poder que para ela encarna o PC. O que a máquina comunista criou, diz ela em “Les Yeux Verts”, em 1980, foi “o homem feito de medo”, o homem “de cabeça oca”; tanto na Rússia soviética, quanto em Praga, na Polônia, na China, no Afeganistão. A seu ver a internacionalização é uma globalização – a globalização do medo, das relações de forças cegas, da proibição de pensar.

E mais: para ela, o que resume o PC e a Rússia soviética (essa expressão aparece freqüentemente em seus textos e entrevistas dos anos 70 e 80) é a representação de um vasto corpo coletivo, não apenas monolítico, mas que teria certamente se tornado um cadáver. Talvez seja isso, aliás, que ela chama de “corpo morto do mundo”. Para ela, o poder comunista, de maneira amplamente fantasiosa sem dúvida, mas não apenas (é preciso ter em mente que o Gulag nada tinha de fantasia), é antes de tudo um vasto corpo totalitário. Ele responde por essa mística do Uno, que como demonstrou Claude Lefort se encarna em uma espécie de grande corpo coletivo, um corpo político totalizante, que submete cada um de seus membros à obediência ao Todo.

A “Doença da morte”, 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 da morte). Tem-se como exemplo o que ela escreve no seguinte texto de “Les Yeux Verts”, em 1980, e que se intitula “O gás e a eletricidade” :

Acredito que as gerações atuais estão tão habituadas à idéia do poder, de submissão ao poder, que crêem que é assim que as coisas são, que isso faz parte de um estado de coisas que anda de braços dados com a história do homem. Que é assim mesmo. Da mesma forma que a polícia, o casal, a fiscalização, a gripe, as férias obrigatórias, os cor-reios, o gás e a eletricidade. A Rússia soviética, da mesma maneira que o PC, ocuparia para muitos deles o lugar reservado ao horror, na medida em que ele não deve ficar vazio.³

Já em 1968, sobretudo em 1968, deve-se dizer, a morte política para Duras, a pulsão de morte que ataca a formidável potência, a efervescência vital que então surge na França, e na qual ela se reconhece é o Partido Comunista Francês. Na mesma época curiosamente, em 1968, Maurice Blanchot escreve um texto de extrema violência intitulado “A Morte Política”.⁴ O que Blanchot diz essencialmente é que “a morte política não é um fenômeno individual”, ela atinge toda a sociedade francesa. “Não pensemos que estamos nós em vida política, diz ele, porque participamos comedidamente de uma oposição regulamentar”. Ou seja, não basta votar para considerar-se participante de uma vida política; o que não necessariamente quer dizer, notemo-lo no trecho, que basta não mais votar para permanecer politicamente vivo. O horror político para Blanchot não é o PCF, é De Gaulle, esse “velhote espectral que parece se perguntar sempre se está ou não no Panthéon”. Como um eco à análise de *Mémoires*, de De Gaulle, proposta neste mesmo livro por Jean-Louis Jeannelle, gostaria de citar algumas linhas de Blanchot que falam de De Gaulle :

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, uma fala imitada, tão anacrônica por vezes, que parece póstuma desde sempre. Ele não sabe disso, naturalmente. Ele acredita em seu personagem, supondo tornar magnífico o presente, quando de fato parodia o passado. E esse morto, que ignora estar morto,

³ “Marguerite Duras – Les Yeux Verts”, *Cahiers du Cinema*, números 312-313, junho de 1980, p. 31.

⁴ BLANCHOT, Maurice, *Ecrits Politiques (1958 – 1993)*, edições Lignes – Léo Scheer, 2003, p. 108-110.

*é impressionante com sua grande estatura de morto, com essa obstinação morta que faz pose de autoridade e por vezes a penosa e distinta vulgaridade que significa a dissolução do estar morto.*⁵

O que me interessa no que escreve Blanchot é que ele usa o mesmo tom de Marguerite Duras sobre a necessidade, para uma pessoa, se ela deseja permanecer viva e subtrair-se das figuras totalizantes, de uma língua petrificada, das formas imutáveis das identidades fixas que acabam formando um corpo com a morte. Diz Blanchot que é preciso “sair de si mesmo”, “ouvir o chamado do lado de fora”:

*Marx disse com uma força tranqüila: o fim da alienação só começa se o homem aceita sair de si mesmo (de tudo o que o institui como interioridade), sair da religião, da família, do Estado. O chamado do lado de fora, um lado de fora que não seja nem um outro mundo, nem um mundo oculto - não existe outro movimento que oponha todas as formas de patriotismo, quaisquer que sejam.*⁶

Ora, para Blanchot é precisamente o papel da literatura, o papel dessa “exigência de escrever”, como ele a denomina, “encarregar-se de todas as forças e formas de dissolução, de transformação”.⁷ *Sair daquilo que nos institui como interioridades...* É preciso entender aí a invenção de outras formas de escrita além das que totalizam em uma identidade definida, circunscrita, em uma forma Una, o indivíduo que escreve. Não uma literatura nacional portanto (a voz da nação), mas uma escrita que invente “linhas de fuga”, como dizia Deleuze, vias de saída, uma escrita que lute ativamente contra a totalização – o Sentido Uno imóvel, fixo, acabado. O espaço da escrita de Duras ou de Blanchot precisa ser entendido, creio eu, como o espaço de uma *nova utopia política*. O discurso utópico, Louis Marin demonstrou-o muito bem, é um discurso que funciona como um esquema de imaginação e como uma figura textual⁸. Em Duras ele é visto na invenção de um

⁵ Ibid,

⁶ “Le communisme sans héritage”, Ibid., p. 113.

⁷ Ibid., p.139.

outro corpo de escrita, aberto, plural, móvel. É isso que eu gostaria de demonstrar rapidamente, mas antes parece-me necessário assinalar um ponto. Não se trata em Duras de pregar, como por vezes o defenderam certos discursos feministas nos anos 70, uma escrita dita “feminista”, um corpo de escrita feminina suposto aberto a uma pluralidade não hierarquizada, estranho a qualquer centralização fálica, etc. Para distingui-lo do de Duras poder-se-ia tomar aqui como exemplo desse discurso o de Hélène Cixous, em *La jeune née*, livro escrito em parceria com Catherine Clément, em 1975, e que, como sabemos, foi um marco importante :

Se existe uma ‘distinção’ da mulher, esta é paradoxalmente sua capacidade de se ‘des-distinguir’ sem avaliação prévia - corpo sem fim, sem ‘extremidade’, sem ‘partes’ principais. Se a mulher é um todo, trata-se de um todo composto de partes que por sua vez são outros todos, não apenas simples objetos parciais, e sim um conjunto móvel e mutável ilimitado, cosmos incansavelmente percorrido por Eros, imenso espaço astral. Ela não gira em torno do sol, mais astro que os astros que é. Isso não quer dizer que seja um magma indiferenciado, e sim que ela não comanda seu corpo ou seu desejo. Que a sexualidade masculina gire em torno do pênis, gerando esse corpo (anatomia política) centralizado, sob a ditadura das partes. A mulher não opera em si mesma essa regionalização em proveito do binômio cabeça/sexo que se inscreve somente no exterior de fronteiras. Sua libido é cósmica, assim como seu inconsciente é mundial.

Que o corpo político seja, como finalmente sugere Cixous em seu imaginário, a metáfora do todo e das partes, do centro e de seus representantes, da cabeça (o monarca soberano em Hobbes, por exemplo), um corpo “monárquico”, um corpo masculino, é algo provável. O corpo político nessa definição efetivamente substitui a figura do Uno (o monarca) ao múltiplo (a multidão de indivíduos em sua grande quantidade). Para tanto bastaria a ele opor, segundo a mesma lógica da representação, um outro corpo, uma outra “anatomia

⁸ MARIN, Louis, *Utopiques: jeux d’espaces*, Minuit, 1973.

política”? Em Duras, ao contrário, a despeito das aparências, não se tem contato com essa estrutura de oposição simples, com essa dicotomia irritante - classe contra classe, homem contra mulher (mesmo se na época ela não estivesse longe de pensar, como tantos outros, que a mulher constituía um novo proletariado). Em seus escritos os corpos são desprovidos de qualquer identidade sexual determinada, de qualquer pertinência a um *sexo único* – eles são ao mesmo tempo homem e mulher, nem homem, nem mulher. Seria Anne-Marie Stretter (apenas) uma mulher? Seria o vice-cônsul (apenas) um homem?

Desta maneira, no filme “*Le Camion*”, que realiza em 1977, ela incontestável e repetidamente precisa que existem de fato teoricamente dois personagens. De um lado um caminhoneiro, interpretado por Gerard Depardieu, que é filiado ao Partido Comunista. É um homem seguro de sua identidade, de seu pertencer a um grupo, do sentido da história. Do outro lado uma mulher, interpretada pela própria Marguerite Duras, da qual ela diz ser “sem rosto, sem identidade, sem classe social”. Ela se perde nas estradas dos subúrbios parisienses e pede carona. Ela se esqueceu completamente de sua história, talvez seja louca, foragida de um hospício. E na realidade, contudo, o homem e a mulher não se opõem, eles não se enfrentam. Juntos eles exploram com dificuldade – o que faz essa alienação comum – o recíproco estranhamento de um em relação ao outro, sua tristeza partilhada, enfim. O que importa para Duras é o que se passa *entre* eles ou o que não se passa e que precisamente consiste na invenção gradativa de um *outro* espaço, um *espaço político* propriamente dito. Marguerite Duras o denomina lugar da perda, da destruição. O texto por ela escrito para apresentar o filme o testemunha :

Não vale mais a pena fazer para nós o cinema da esperança socialista. Da esperança capitalista. De nada serve fazer para nós o cinema de uma justiça vindoura, social, fiscal ou qualquer outra. Do trabalho. Do mérito. O cinema das mulheres. Dos jovens. Dos portugueses. Dos malineses. Dos intelectuais. Dos senegaleses. É inútil fazer para nós o cinema do medo. Da revolução. Da ditadura do proletariado. Da liberdade. Dos seus espantalhos. Do amor. Não vale a pena.

Não vale mais a pena fazer para nós o cinema do cinema. Não acreditamos em mais nada. Cremos. Alegria – cremos – em mais nada. Não acreditamos em mais nada. Não vale mais a pena fazer o seu cinema. Não vale mais a pena. É preciso fazer o cinema do conhecimento disto: não vale mais a pena. Que o cinema conheça sua perda, este é o único cinema. Que o mundo conheça sua perda, que ele conheça sua perda, esta é a única política.⁹

O filme é portanto (é ao menos a hipótese que desejo lançar aqui) a invenção de um outro espaço, utópico, político, um espaço que se delinea aos poucos entre eles e que consiste no próprio lugar do filme. É um espaço paradoxal, ao mesmo tempo aberto e fechado, um espaço de vozes que se cruzam, de leitura partilhada: Depardieu e Duras lêem seus textos em um espaço fechado que ela chama de “câmara negra”. É ali que seriam feitas as imagens. Se estas existissem. É ali que elas se fazem para cada expectador. Ela diz ter querido realizar com *Le Camion* “um filme cheio de furos, uma estrutura aberta”. Trata-se de um lugar onde algo se desfaz, é destruído e ao mesmo tempo construído. A *destruição, a perda*, em Duras, não deve ser entendida em um sentido unicamente negativo, niilista ou melancólico. Ela fala, aliás, em algum momento, “de aquisição criadora da destruição do texto”. Destruir para ela (ousar-se-ia comparar-se ao “desconstruir” de Derrida?) é antes de tudo um trabalho da letra, o trabalho de uma certa retórica da palavra, da encenação dos discursos; é um trabalho de deslocamento das palavras, dos sentidos. Se a desconstrução pretende resistir à tirania do Uno, do logos, da metafísica ocidental, a *destruição* luta contra a forma cristalizada do sentido, a forma acabada, total, o círculo. Duras opõe aí as estruturas furadas, abertas de seus filmes e textos.

Ela inventa dessa forma passagens entre o escrito e o oral, o texto e a voz, a imagem filmada e o som, o cruzamento do teatro, do filme, da narrativa – um espaço aberto, transversal, resistente a qualquer inscrição num gênero (em todos os sentidos da palavra “gênero”). A perda não é portanto puramente o abandono. Destruir não é simplesmente desfazer, demolir, e sim inventar na escrita

⁹ *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 73-74.

um outro espaço do corpo e do afeto que não mais se separe do pensamento sobre o afeto. Sem poder prosseguir aqui, o que pediria longos desenvolvimentos, limitar-me-ei a citar dois exemplos de espaços da destruição/desconstrução em sua escrita, duas frases exemplares do ataque ao qual ela se lança através dessa escrita estranha, propositadamente capenga e desajeitada que a caracteriza. Duas frases retiradas quase ao acaso de *Les yeux bleus cheveux noirs*:

Ela se senta a uma mesa. Mais que ele, ela jamais o viu. Ela lhe pergunta se ele deseja morrer, se é isso que ele tem – vontade de morrer, ela poderia ajudá-lo talvez. Ela gostaria que ele falasse mais. Ele diz que não, que nada, que não se incomode.

A cada vez a oralidade, o sopro da voz vem atrapalhar a organização lógica da sintaxe. É a voz que torna “fragmentáveis as palavras”, que as “reduz a pó”, como diz ela aliás das vozes de mulheres em *India song*. É preciso entender aí não um ataque à língua materna, como é dito às vezes, mas, de fato, antes uma destruição ativa, uma desconstrução da forma total, do corpo total, fechado, mortífero da língua. É o que ela diz também de sua maneira de ler seus próprios textos: “Quando recito meus textos, deixo-os em estado de decomposição, seus elementos gramaticais esparsos. Nunca me preocupo em conectar um sentido. Isso é tarefa sua. Deixo a frase em um estado de falta de ar”. Se tivéssemos tempo, seria preciso evocar aqui o espaço que ela abre em seus filmes graças à ausência de sincronia entre a imagem e o som: os corpos que aparecem na tela não têm vozes, as vozes que se ouve são separadas desses corpos. Então, diz ela, algo no espectador se abre: ele não mais precisa fazer esse esforço totalizador que costuma fazer diante do “filme comercial”, ou seja, o de fazer coincidir a imagem e a palavra.

O que ela tenta inventar? - Um indivíduo da escrita pluralizada, nem homem, nem mulher, um indivíduo ao mesmo tempo singular, particular, que se abre para o universal, o imemorial. Um dia ela chamou esse indivíduo de a *despessoa*. Foi em 1968, em um desses panfletos anônimos que ela redige com Maurice Blanchot, Dionys Mascolo e outros para o “Comitê de ação estudantes/escritores”¹⁰. Marguerite Duras fala aí a respeito da “vontade de cada um de ser inter-substituível”, da “promoção da despessoa”. E por “despessoa” ela

entende um processo ativo de pluralização das identidades, um sair de si, no sentido de Blanchot, o que não significa um esquecimento de si e sim uma posição difícil e instável que, por meio da afirmação de um indivíduo singular, tentaria falar da infinita pluralidade das vozes que o atravessam. Sem procurar reduzi-lo a uma só voz, que seria a sua, apenas sua – a sua voz. Como o louco em *La Femme du Gange* – sua cabeça furada, “sua cabeça de peneira” é atravessada pela memória de todos e é sem dúvida a partir dos furos de sua memória pessoal que ele se lembra. A escrita desta forma nasce dessa extrema despersonalização que permite tornar a forma oca, o receptáculo da memória do mundo, uma câmara de ecos. Duras diz de Anne-Marie Stretter: “É abraçando o mais generalizado do mundo que ela se torna mais ela mesma. É uma forma oca e receptiva, as coisas se alojam nela”.

De si mesma ela declara a Michèle Manceaux em uma entrevista: “Sou trespassável. Qualquer coisa passa por mim [...]. Sei que no mais profundo de meu ser, no mais íntimo eu encontro o universal”¹¹. Ou ainda, o que ela confia a Michelle Porte em *Les lieux de Marguerite Duras*: “é uma espécie de multiplicidade que carregamos em nós, todos nós a possuímos, todos, mas ela está com a garganta cortada; em geral temos apenas uma voz minguada, falamos com ela. Quando na verdade deveríamos estar gritando(...)”¹².

A cantilena de Duras não se parece com nada. Por vezes olhamo-la de cima, a ela e a seus romances de amor que tanto resvalam no kitsch às vezes; ela e seus filmes pobres de tão tediosos. E no entanto há em sua multiplicidade de vozes, as vozes da perda, da destruição, da “despessoa”, a constatação extremamente acurada da falência de nossos sistemas de representação, de delegação – essas formas esgotadas dos poderes e dos partidos. Ela parte dessa constatação extremamente simples e sempre desapercibida que permeia toda a sua escrita : não somos mais os mesmos indivíduos. A partir daí, como representar essa pluralidade que somos, essa multidão que cada qual é em si mesmo? A mulher de *Camion* diz o que se segue em um determinado momento ao representante de um

¹⁰ *Les yeux ouverts*, op. Cit., p. 39-42.

¹¹ VIRCONDELET, Alain, op. Cit., p. 234.

¹² *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1997, p. 103.

partido político, um desses detentores de soluções claras e de identidades fixas, numeráveis, contabilizáveis: “Sua lógica me foge. Se me perguntam quem sou, fico confusa”¹³. Em Duras, cada qual tem mais de uma voz. Constatação simples. E no entanto se cada um tem *mais de uma voz e é mais de uma voz*, como devemos fazer para enumerar, para ainda por cima contabilizar em nosso sistema eleitoral de representação política? Questões – tão próximas das de Duras – colocadas por Jacques Derrida em um de seus últimos livros – *Voyous*. Existe ainda uma identidade soberana dos indivíduos? É preciso ainda contar as vozes segundo “a identidade civil de um cidadão que porta o nome de seu pai?” Devemos ater-nos ainda a esse poder gramatical e ontológico de dizer Eu? A liberdade é ainda atributo de um ser consciente, voluntário e intencional? Como tentar pensar o que ele chama de “uma democracia não egológica”?

O que fazer então do que chamamos inconsciente e por conseguinte da divisibilidade espaçada, da multiplicidade hierarquizada, do conflito de forças por ele imposto à identidade soberana? Quantas vozes para um inconsciente? Como contá-las? O que um psicanalista passado ou futuro pode nos dizer a respeito da democracia? Existe uma democracia no sistema psíquico? E nas instituições psicanalíticas? Quem vota, o que é uma voz no sistema psíquico e político?¹⁴ O que é uma voz? É esta a pergunta feita também por Marguerite Duras.

¹³ *Op. cit.*, p. 62.

¹⁴ *Voyous*, Galilée, 2003, p. 32.

³⁸ Os corpos políticos de Marguerite Duras
Evelyne Grossman

RESUMO

O texto pretende percorrer a experiência de Marguerite Duras no Partido Comunista francês, ao qual se filia em 1944, indicando na crise de sua relação com o Partido as saídas literárias que a autora criou e que expressam saídas maiores, no sentido de deixar um corpo político unificado em direção à criação de um espaço utópico-político de vozes múltiplas e despersonalizadas.

Palavras-chave : despessoa, corpo político, corpo monolítico, plural, aberto

ABSTRACT

This paper aims to discuss Marguerite Duras' experience at the French Communist Party to which she affiliated in 1944, indicating within the crisis of her relationship with the Party the literary exits created by the author which express a major line of flight, in the sense of fleeing from a unified political body towards the creation of a utopic and political espace of multiple and depersonalized voices.

Key-words : de-person, political body, monolithic, plural and open body