



**Este artigo** está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

**Você tem direito de:**

Compartilhar — copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato.

Adaptar — remixar, transformar, e criar a partir do material para qualquer fim, mesmo que comercial.

**De acordo com os termos seguintes:**

Atribuição — Você deve dar o **crédito apropriado**, prover um link para a licença e **indicar se mudanças foram feitas**. Você deve fazê-lo em qualquer circunstância razoável, mas de maneira alguma que sugira ao licenciante a apoiar você ou o seu uso.

**Sem restrições adicionais** — Você não pode aplicar termos jurídicos ou medidas de caráter tecnológico que restrinjam legalmente outros de fazerem algo que a licença permita.



**This article** is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 Unported International.

**You are free to:**

Share — copy and redistribute the material in any medium or format.

Adapt — remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially.

**Under the following terms:**

Attribution — You must give **appropriate credit**, provide a link to the license, and **indicate if changes were made**. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

**No additional restrictions** — You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

# O inominável na experiência de linguagem de Marguerite Duras

Valeska Zanello<sup>1</sup>  
Universidade de Brasília

Francisco Martins<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília

## Abstract

Heidegger, in his most radical work, “Unterwegs zur Sprache”, pointed out the role of the unnamable in the poetic performance as possibility of experiencing speech. In this sense, it would be in the lack of words that the dimension of the word as restorer of being and the world becomes more evident. This article aims to discuss how the experience of the unnamable, present as existential pain in Marguerite Duras’s writings, opens up the possibility of forming a fertile soil for the occurrence of that experience.

O homem fala. E fala de diversas maneiras: conversando, pensando, dormindo, silenciando, etc. Falar aqui não deve ser compreendido somente como uma expressão de pensamentos “internos”, exteriorizados por emissões vocais. Falar é algo mais originário, que deve ser compreendido enquanto abertura do homem e do mundo. Adotamos, portanto, neste trabalho, a concepção de fala do último Heidegger. Mas que concepção é essa? O filósofo em seu *A Caminho da fala* não a define, não por mero capricho, mas pela própria incapacidade de fazê-lo. Ou seja, ao falar da fala incorremos no sério risco de tratá-la como objeto e de perder o que nela há de mais originário e de mais experiencial. Desse modo, o autor evita cometer o mesmo tratamento dado pela metafísica à linguagem. Ele não quer tratá-la nem como objeto, nem muito menos como instrumento através do qual irá definir representações precisas. O que ele nos propõe é a própria experiência com a fala e isso só é possível falando. Mas como?

Heidegger aponta para um farol sinalizador que, se não ilumina o breu da noite escura, pelo menos dá alguma direção: a vizinhança entre pensamento e poesia. Para ele, a poesia é o lugar privilegiado de experiência da fala, pois é o próprio falado puro. A poesia seria invocadora, no sentido de dar ser às coisas. Não que haja entre coisa e ser um privilégio ou hierarquia ontológica, mas é a própria palavra que instaura e mantém a coisa no ser. É na experiência da fala onde esse acontecimento se torna mais patente. E isso se dá, por exemplo, na própria impossibilidade de nomear essa experiência da fala. Ela é inominável. É através da dor, que se faz presente essa experiência. Dizendo de outra maneira: é a dor do inominável a situação por excelência de experiência da fala e é o poeta seu principal cantor.

Pensamos, nesse contexto, o quanto os romances, essencialmente poéticos, de Marguerite Duras apontam tangencialmente para esse inominável, oferecendo ao leitor um caminhar propício para se experienciar a fala em um sentido bastante originário, e de acordo com a filosofia heideggeriana. A autora recorre na criação desta possibilidade a dois fazeres, a nosso ver bastante autênticos: de um lado, a renúncia de tudo dizer; por outro lado, a renúncia de dizer, a todo momento, quem disse o quê.

Quanto à primeira renúncia que apontamos na escrita de Duras, vemos o quanto a mesma é presente sobretudo em *Lol Valerie Stein* (DURAS, 1986), através da incompletude literal das frases. Como exemplo, temos uma passagem na qual Lol se encontra com o seu amante (Jacques Hold), que é também amante de sua amiga Tatiana Karl. É assim que Marguerite Duras conta ou nos faz participar do diálogo dos dois, através da visão de Hold (DURAS, 1986, p. 128):

- “(Lol lhe diz) – Não amo você, no entanto amo você, você entende.  
Pergunto (o amante):  
– Por que não se matar? Por que você ainda não se matou?  
– Não, você se engana, não é isso.  
Ela diz isso sem tristeza. Se me engano, é com menos gravidade que os outros. Não posso enganar-me sobre ela, a não ser profundamente. Ela sabe disso. Ela diz:  
– É a primeira vez que você se engana.  
– Isso lhe agrada?  
– Agrada. Principalmente dessa maneira. Você está tão perto de”

Não há palavra para nomear *isso*, de que ele se aproxima. Também não há ponto final na frase. Ela fica em aberto. Suspensa em um vazio atordoador, método muito comum na escrita de Duras. Isto se dá, não por pobreza de vocabulário, mas para permitir ao leitor o adentramento em um mundo de compartilhamento da fala que diz respeito ao escutar a linguagem naquilo que nela mesma se faz silêncio. Ou seja, só fala quem pode escutar, pois ainda que a linguagem subsista da fala, é ela quem delimita para a própria fala seus limites e possibilidades. E a autora parece querer levá-la aos

seus limites mais radicais, buscando possibilidades outras de criação de sentido. Ela não busca comprimir a experiência para fazê-la caber na linguagem, mas antes parece espremer a linguagem para fazê-la dizer aquilo mesmo que permanece no terreno do não-dito.

Yann Andréa, amante, amigo, companheiro de Duras por longos 18 anos, coloca em seu livro *M.D.* (ANDRÉA, 1987) as seguintes frases na boca da autora: “Reli meu texto (*La maladie de la mort*), não sei se é o caso de publicá-lo, acho que ainda está escrito demais” (p.98) e “escrever é saber resistir à escrita” (p.100).

Parece-nos evidente não apenas que Duras é uma garimpadora do inominável, como também que a autora acalenta esse inominável no dizer de sua obra. Para Heidegger, é na poesia, e por que não dizer, na literatura, que o inominável se faz mais evidente enquanto possibilidade de experiência com a fala. Nessa direção, Duras joga a isca das palavras de que dispõe, para que o leitor a morda, engolindo aquilo que não pode ser dito, mas é experienciado cruamente de forma direta e angustiante, sobretudo como experiência de *dor*. Como LEBELLEY (1994, p. 142-143) nos diz:

“Seu privilégio seria, de alguma forma, tornar-se uma ‘caixa de ressonância’, mas onde ecoassem, muito forte, as meias-palavras que tem o dom de perceber. Pois é atraída somente pela magreza: os textos recheados, rechonchudos provocam o seu desprezo. Ela desbasta”.

A dor como resultado, ou como o próprio processo de experiência da fala no inominável, é recorrente nos livros de Duras. Percebemos no abafamento do mundinho comprimido dos personagens, o quanto esse mundinho é comprimido até se tornar o próprio comprimido entorpecente para suas dores. No entanto, a falta de palavras é um empecilho. Pois ao não se nomear não se pode deglutir e esquecer a dor. É preciso suportá-la. A autora nos impõe essa experiência se quisermos de fato lê-la. E é isso que torna a leitura das obras de Duras uma experiência insuportavelmente dolorida. Heidegger também dá destaque para a dor, em sua maneira de pensar a linguagem.

Ele nos diz:

“Mas, o que é a dor? A dor desgarrar. É o desgarrar. Contudo não desgarrar em farpas que se esparramam. Certamente a dor desgarrar des-juntando: separa, mas de modo que, ao mesmo tempo, reúne. (...) A dor é juntura do desgarrar. Ela é o umbral. Ela leva a termo o Entre, o Meio dos dois (*coisa e mundo*) que estão separados nele. A dor junta o desgarrar da Diferença. A dor é a diferença mesma”. (HEIDEGGER, 1987, p. 24-25)

Com isso, o filósofo chama-nos a atenção para a passagem da coisa ao mundo, enquanto ente, através da palavra. Essa experiência é um sair do caminho já trilhado, é um desgarrar-se por uma trilha dolorosa, na qual se experiencia o brotar do ente pela bênção da palavra, doadora do ser. Essa experiência é sobretudo dolorosa quando se faz mais patente: na própria falta da palavra, que ao não permitir que a coisa seja, deixa resvalar em suspensão o próprio ser como questão. Adentramos aqui em uma outra região do pensar, não mais reduzido ao mero cálculo, tal como o herdamos através de séculos de tradição. O poeta, em um sentido lato, se permite ser perpassado pela dor, sem ser por ela tragado, ou sucumbir à mesma. Tal dor se faz suportável pela própria atitude de renúncia adotada: o poeta renuncia à nomeação de tudo, permitindo-se cantar inclusive esta própria impossibilidade de a tudo nomear. Seu canto não é lamentoso, nem pleno de rancores, mas é essencialmente melancólico.

Para LAMBOTTE (2000), a melancolia, marcada pela solidão interior, caracterizar-se-ia pela própria resignação, uma espécie de passividade desolada advinda do conhecimento de uma verdade precoce demais. Sem adentrarmos na explicação psicanalítica da melancolia, diríamos que o melancólico experimentou cedo demais o problema da limitação. Se, de um lado, os ditos neuróticos depressivos sonham com ouro vislumbrando ao longe punhados de purpurina, o melancólico já é um desiludido, que assume essa desilusão na resignação. Ele tem o sentimento de perda, de algo perdido, que, no entanto, já desistiu de recuperar. LAMBOTTE (2000) nos diz:

“No melancólico reconhecemos, com efeito, essa capacidade mais ou menos consciente para a construção abstrata, mais geralmente para a composição, seja ela de natureza intelectual ou plástica (...) ela caminha junto com um fechamento sobre si, um retraimento do mundo exterior (...). (p.94) Excluído de sua vocação de historicidade, o melancólico converte, ou melhor reconverte em auto-agressão a energia que lhe falta em seu desdobramento, prefigurando, tal como sugerimos, o esteta (...). Perito na interpretação dos acontecimentos, instigador da ‘realidade de um vazio’ a exemplo da ‘realidade de uma falta’, o esteta poderá exclamar como Schiller: ‘Uma alegria infinita inunda aqui o coração. Aqui, o triste sofrimento não tem absolutamente nome; o que se nomeia dor é apenas um transporte menos vivo’.” (p.99)

O poeta, melancólico em sua dor de nem tudo poder dizer, pode renunciar, pelo seu canto, à sua própria dor. Ou seja, há algo que amortece a dor e o sentido de viver, numa espécie de humor negro, que de tudo ri, apesar de a tudo prestar-se como eco solitário. É a própria possibilidade de mostrar o absurdo da vida e da existência. Duras nos diz que seus livros são livros da solidão (DURAS & GAUTHIER, 1994).

Pensamos ainda que a renúncia a tudo dizer se dá por dois motivos: de um lado pela limitação da própria linguagem, sendo o universo de experiências sempre muito mais vasto do que nossa capacidade de nomear; por outro lado, a resistência de determinadas experiências de serem nomeadas, sob pena mesmo de serem decapitadas naquilo que nelas se faz mais essencial (por exemplo, a própria experiência da fala). Em ambas percebemos um arcabouço tenso, de diferença entre o dito e o não-dito, que por motivos diferentes, mantêm-se à espreita como solo fecundo, fértil, a alimentar o próprio dizer. Para Heidegger, é no não-dito que encontramos o substrato necessário para manter o diálogo. Duras, como já dissemos, estimula isso e disso se utiliza de forma gritante e ao extremo, não apenas em seus livros, como também em seus filmes. Vejamos o que a escritora nos diz em relação a esses últimos, no intuito de ver aí pontos esclarecedores a respeito deste “canto do vazio” tão presente em sua escrita:

“Gauthier (G): – E você escreveu o texto das vozes depois (*em La femme du Gange*)?

Duras (D): Sim, quando estava totalmente acabado (*o filme*), quando a imagem estava totalmente montada e, justamente, aquelas vozes não teriam chegado ao filme se o filme estivesse atulhado de imagens, se o filme não tivesse falhas, ou... o que eu chamo de buracos, se ele não fosse pobre – bem, o que para mim é a riqueza. Os filmes mais pobres são, para mim, os filmes com duas mil tomadas. Aqueles dos quais só se sai desolado, depois de ver tantos esforços, tanto labor, tanto dinheiro empenhados para chegar a tamanha asfixia – nada mais pode entrar – tudo está explicitado, tudo isso (...) tudo está tapado, asfixiante”. (DURAS & GAUTHIER, 1994, p. 65-66)

Assim, tanto seus filmes quanto seus textos são permeados de “buracos”, inominados por um lado – para permitir as quebras necessárias para a expulsão do leitor de seu mundinho seguro, sendo neste sentido, uma libertação; mas também, inomináveis, fazendo dessa libertação a própria experiência de dor e angústia. Aqui é preciso que se distinga o inominável do inominado, pois apesar de pertencerem ambos ao terreno do não-dito, mantém cada um, à sua maneira, uma relação específica com o mesmo.

HOUAISS (2001, p. 1622) nos diz que inominado é o mesmo “que não recebeu nome ou cujo nome não se conhece”; por outro lado, inominável é o “que não pode ser designado por um nome, que não tem nome por não se poder definir ou qualificar”. Isto é, apesar de o inominável ser um não-dito, nem todo não-dito é inominável. Enquanto o inominável diz respeito à impossibilidade de nomeação, do dizer representacional, o inominado refere-se àquilo que não foi *ainda* nomeado, mas sem a barra da impossibilidade de vir a sê-lo. O inominável seria um inominado manco, barrado nesta possibilidade de vir-a-ser nomeado, sendo a própria radicalidade do mesmo. Pensamos que a utilização do inominado, mas não inominável, ou seja, que pode ser dito/explicitado, é muito eficaz no envolvimento do leitor na própria experiência do livro, inclusive no apontamento tangencial do inominável.



Dessa maneira, acreditamos que o inominado permite jogos de tensão onde o não-dito é mantido, seja intencionalmente, seja por dificuldades de dizer, tocando levemente no inominável, que levaria essa tensão à máxima potência, pois que na ausência total da palavra, resvala o ser na impossibilidade mesmo de fazer vir a coisa enquanto ente. É a própria instalação do vazio e de sua contemplação melancólica.

A poesia teria a capacidade de apontamento desse vazio, não com o intuito de capturá-lo numa representação precisa, mas em um mostrar tangencial cujo compartilhar se faz em outras vias que não apenas o raciocínio, mas sobretudo pela experiência. É através dos “buracos” que autor e leitor se “comunicam”. O “buraco”, inominável, é da ordem da experiência originária de uma não-inscrição primeira, sendo por isso forcluído. É a autora mesma que nos diz em *Escrever* sobre a relação de sua escrita como o “buraco” (DURAS, 1994, p. 19): “Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar”. Cantar o buraco, porém sem tampá-lo. Pelo contrário, fazê-lo aparecer enquanto experiência necessária. De dor e de fala. De renúncia, como já dissemos.

“Um livro aberto é também a noite (...) (DURAS, 1994, p. 27) (...) é sempre a porta aberta para o abandono. Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior da sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar” (DURAS, 1994, p. 29)

Quanto à segunda renúncia – aquela de mostrar ou deixar claro quem disse o que a cada momento, pensamos que Duras deixa a dúvida intencionalmente, para que fiquemos à deriva de suas palavras inebriantes, sujeitos a qualquer espanto e na própria experiência de naufrágio. Ficamos sem identidade, pois se torna muitas vezes difícil nos identificarmos aos personagens; identificamo-nos assim mais com as próprias frases, que podem ter sido ditas tanto por Fulano quanto por Sicrano. A autora comenta a técnica presente não apenas em seus livros (por exemplo em *Emily L.*), mas também, e até mais radicalmente, em seus filmes (DURAS & GAUTHIER, 1994, p. 67):

G: De fato, um comentário é algo que explica, portanto algo que vem *por sobre* e que calafeta todas essas aberturas que há no filme.

D: Pois é. É o contrário de um comentário, sim, porque o comentário fecha os buracos, enquanto que ali elas (*as vozes*) atravessam o filme. Elas abrem mais buracos no filme. As vozes me mobilizaram muito (...)"

A linguagem, assim, nos atravessa e é estranhíssima esta sensação. Não possuímos a fala, mas é muito mais ela que nos possui. Quem disse isto não foi Duras, mas Heidegger que, se não foi um literato, foi com certeza um filósofo Poeta da linguagem, apontando sendas que nos permitem vislumbrar, ao menos, alguns pontos pioneiros na compreensão da instauração do ser na experiência da linguagem na literatura.

## NOTAS

<sup>1</sup> Doutoranda em psicologia clínica pela Universidade de Brasília (UnB).

<sup>2</sup> Psiquiatra, psicanalista e professor do Instituto de Psicologia da UnB.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉA, Y. *M.D.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.

DURAS, M. *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, M. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DURAS, M. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, M.; GAUTHIER, X. *Boas falas - conversas sem compromisso*. Petrópolis: Record, 1994.

HEIDEGGER, M. *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1987.

HOAUSS, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

LAMBOTTE, M.C. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LEBELLEY, F. *Uma vida por escrito: biografia de Marguerite Duras*. São Paulo: Página Aberta, 1994.