

**JUDEUS DE TODOS OS TEMPOS OU AS AURÉLIAS, DE
MARGUERITE DURAS**

**JEWES OF ALL TIMES OR THE
AURÉLIAS, BY MARGUERITE DURAS**

Isabela Magalhães Bosi (PUC-SP)

isabelabosi@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, partimos de três textos homônimos de Marguerite Duras, intitulados Aurélia Steiner, de 1979, para refletir acerca dessa personagem múltipla que, para Duras, é como os judeus de todos os tempos. Aurélia pertence a lugares e tempos distintos, mas, em todos os textos, carrega uma memória fragmentada de um passado marcado pelo horror da Segunda Guerra. A partir de Gilles Deleuze, compreendemos essa escrita como um fragmento anônimo infinito em que Duras assume uma ruptura radical com a representação do horror pelo horror, propondo outros modos de narrar e de pensar sobre a guerra. Em diálogo com o pensamento de Deleuze e de Silvina Rodrigues Lopes, nosso objetivo é pensar acerca da multiplicidade de tempos e de sujeitos nos três Aurélia Steiner.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; Segunda Guerra Mundial; memória; Marguerite Duras.

ABSTRACT: In this article, we start from three homonymous texts by Marguerite Duras, entitled Aurélia Steiner (1979), to reflect on this multiple character who, for Duras, is like the Jews of all times. Aurélia belongs to different places and times, but in all the texts she carries a fragmented memory of a past marked by the horror of World War II. From Gilles Deleuze's thought, we understand this writing as an infinite anonymous fragment in which Duras assumes a radical rupture from the representation of horror, proposing other ways of narrating and thinking about the war. In dialogue with the theories of Deleuze and Silvina Rodrigues Lopes, our aim is to think about the multiplicity of times and subjects in the three Aurélia Steiner.

KEYWORDS: literature; World War II; memory; Marguerite Duras.

Nós, ou uma introdução

Aurélia Steiner é o nome de uma personagem de Marguerite Duras (1914–1996) que, primeiramente, aparece em três textos homônimos de 1979, intitulados *Aurélia Steiner*, publicados na França, no livro *Le navire night et autres textes* – ainda sem tradução para o português.¹ No mesmo ano, Duras decide filmar os dois primeiros como curtas-metragens, cujos títulos incorporam o nome de duas cidades: *Aurélia Steiner (Melbourne)*, no primeiro, e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, no segundo. O terceiro, que seria *Paris*, permaneceu no livro, a não ser por uma leitura do ator Gérard Desarthe, durante duas semanas, em uma pequena sala do teatro parisiense Rond-Point, em janeiro de 1984.² Entretanto, o terceiro texto não vai para as telas de cinema como os demais, permanecendo, segundo a autora, como “uma proposta absoluta e intranscritível, infernal”, nunca filmada (DURAS, 1985, p. 208).³

Apesar da força desses dois filmes e da importante trajetória de Duras no cinema, já consolidada em 1979⁴, neste artigo, focaremos apenas nos textos, sem perder de vista, porém, que o trabalho de Duras no cinema está muito próximo de seu trabalho na literatura. Falar de cinema, segundo ela, é antes, e sobretudo, falar de escrita, ou melhor, de uma *imagem escrita (image écrite)* (DURAS, 1996). Essa imagem reforça a recusa, por parte de Duras, de toda forma de representação, propondo, por outro lado, uma *apresentação* de novas imagens no cinema, em vez de reproduzir outras pré-existentes. A imagem, no cinema de Duras, deve ser lida.

Quando eu faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que se faz em seguida é uma

¹ O terceiro *Aurélia Steiner* é o único dos três textos que foi publicado em outro livro, como um dos anexos da Parte II de *La Douleur* (1985), com algumas alterações, dentre as quais o título: *Aurélia Paris* e não mais *Aurélia Steiner*. Neste artigo, entretanto, trabalharemos apenas com a primeira versão, publicada em 1979, compreendendo que esta compõe uma série com os outros dois textos.

² Destacamos, nesta nota, a importância que Duras dá à leitura, mais do que à interpretação do ator, tanto no teatro como no cinema. Em outro texto seu, intitulado *La maladie de la mort* (1982), Duras reforça essa ideia, ao dizer que, caso fosse adaptado para o teatro, o texto deveria ser lido em cima do palco. Para ela, nada substitui a leitura e o texto estaria anulado caso fosse dito *teatralmente*. O mesmo acontece em *Le Camion* (1977), roteiro de cinema no qual Duras escreve um diálogo em que duas pessoas conversam sobre tudo o que *seria* o filme. O filme, quando realizado, concentrou-se basicamente na leitura que ela e o ator Gerard Depardieu fizeram do roteiro, sentados em uma mesa na sala da casa de Duras.

³ Como os textos de *Aurélia Steiner* ainda não foram traduzidos no Brasil, neste artigo, as traduções são nossas. No original: “Qu'elle reste dans le livre, comme une proposition absolue et intranscriptible, infernale.”

⁴ Importante ressaltar que, em 1979, Duras já havia realizado cerca de dez filmes, como *Détruire, dit-elle* (1969), *Nathalie Granger* (1972) e *Le Camion* (1977), além dos trabalhos como dramaturga, romancista e articulista em jornais e revistas.

consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. (DURAS, 1996, p. 76)⁵.

É a partir desse gesto de escrever sobre a imagem, de criar imagens escritas, que Duras propõe um cinema que opera também como literatura, ou próximo à literatura. Entretanto, neste artigo, como já dissemos, concentramo-nos nos textos *Aurélia Steiner*, especialmente na forma como Duras constrói as narrativas dessa personagem única e, ao mesmo tempo, múltipla, pertencente a lugares e tempos distintos, que carrega memórias fragmentadas de um passado marcado pelo horror da *Shoah*. A partir de Gilles Deleuze (1997), compreendemos *Aurélia Steiner* também como um *fragmento anônimo infinito*, no qual a escrita assume uma ruptura radical com a representação do horror pelo horror, propondo outros modos de narrar e de pensar as marcas deixadas pela Segunda Guerra Mundial – vivida por Duras na cidade de Paris, ocupada pelo exército nazista entre 1940 e 1944.

A partir de 1942, Duras participou ativamente da Resistência e, pouco tempo depois, entrou também para o Partido Comunista Francês (PCF). Em 1944, Robert Antelme, seu marido na época, foi preso pela polícia secreta oficial da Alemanha nazista, a Gestapo, durante uma reunião secreta do PCF. Antelme foi levado para o campo de concentração de Buchenwald, de onde só retornou em 1945, um ano após a libertação da França. Essas e outras experiências vividas por Duras durante a guerra a marcaram profundamente, e também a sua escrita. As imagens dos judeus mortos, amontoados em valas abertas, permanecem na memória de Duras até o fim de sua vida. Ela não consegue mais escapar dessas imagens, que a atormentam.

Os três *Aurélia Steiner* são textos que nascem, sobretudo, como reação ao extermínio dos judeus, esse genocídio calculado, projetado, do qual Duras jamais se recupera. Aurélia, a personagem em questão, surge trinta e quatro anos depois do fim da guerra, em Melbourne, Paris, Vancouver, “onde quer que haja judeus dispersos, refugiados”, lugares em que “nada acontece, exceto a memória” (DURAS, 1996, p. 126).⁶ Mais do que tudo, Aurélia se lembra – ou melhor, se esforça para lembrar –, inclusive daquilo que lhe foi negado, impossível à sua memória, especialmente sua família, vítima da *Shoah*.

Aurélia Steiner, como todos os judeus de Israel ou da Europa, por meio de seus pais e avós é, portanto, uma sobrevivente dos campos, um esquecimento (...). Também é

⁵ No original: “Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma.”

⁶ No original: “De partout où il y a des juifs dispersés, réfugiés, elle se souvient. Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire.”

preciso dizer que umas cinquenta crianças judias nasceram e cresceram em Auschwitz (...), algumas delas foram encontradas, as que sobreviveram foram enviadas para um hospital psiquiátrico na Inglaterra. Nenhuma delas conhecia o uso da primeira pessoa do singular. Eles diziam 'wir', 'nós'. (DURAS, 1996, p. 129)⁷.

Aurélia, como as crianças judias que não aprenderam o uso da primeira pessoa do singular, também fala *nós*, mesmo quando diz *eu*. Sua história, portanto, não é somente sua, mas de todos os judeus sobreviventes dos campos, como veremos mais adiante neste artigo. Assim, em diálogo com o pensamento de outros autores, em especial Gilles Deleuze e Silvina Rodrigues Lopes, nosso objetivo é pensar acerca dessas multiplicidades *em e de* Aurélia Steiner. A seguir, faremos uma breve apresentação dos três textos, para, logo em seguida, entrarmos mais profundamente na análise de nossa proposta.

Aurélia Steiner, uma e muitas

Aurélia Steiner, o primeiro dos três, é inteiramente escrito como uma carta, para um destinatário sem nome. Aurélia escreve a um amor anônimo, separado dela por uma *aparente fragmentação dos tempos*: “Como podemos nos aproximar juntos desse amor, anular essa aparente fragmentação dos tempos que nos separa um do outro?” (DURAS, 1979, p. 106).⁸ Aos poucos, descobrimos que esse interlocutor já está morto, que morreu em um campo de concentração, provavelmente na Polônia. Talvez seja a mãe ou o pai de Aurélia, como podemos deduzir dos outros dois textos, mas também do uso do pronome *vous* que em francês, quando usado no singular, costuma se referir a uma pessoa mais velha, a quem respeitamos. Nesse sentido, poderíamos traduzir *vous* por *senhor* ou *senhora*.

O texto inicia com Aurélia se dirigindo diretamente a esse destinatário, esse *vous*:

Eu lhe escrevo o tempo todo, sempre isto, veja você. Nada além disto. Nada. Talvez eu vá lhe escrever mil cartas, dar a você as cartas da minha vida agora. E você, você faria delas o que eu gostaria que você fizesse, ou seja, o que você quiser. É o que eu desejo. Que isto lhe seja destinado. Quem é você? Como alcançar você? Como podemos nos aproximar juntos deste amor, anular essa aparente fragmentação dos tempos que nos separa um do outro? (DURAS, 1979, p. 105–106)⁹.

⁷ No original: “Aurélia Steiner, comme tous les juifs d’Israël ou d’Europe, à travers ses parents et ses grands-parents est donc une survivante des camps, un oubli (...) Il faut dire aussi qu’une cinquantaine d’enfants juifs sont nés et ont grandi à Auschwitz (...) On en a retrouvé quelques-uns, ceux qui ont survécu ont été envoyés dans un hôpital psychiatrique en Angleterre. Aucun d’eux ne connaissait l’emploi de la première personne du singulier. Ils disaient ‘wir’, ‘nous’.”

⁸ No original: “Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l’un de l’autre ?”

⁹ No original: “Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. Rien d’autre que ça. Rien. Je vais peut-être vous écrire mille lettres, vous donner à vous des lettres de ma vie maintenant. Et vous, vous en feriez ce que je

Enquanto escreve essa carta, ela está de frente para uma janela, para um jardim, onde um gato, louco, grita de fome e de frio. O gato, que parece desejar ser acolhido por ela, levado para dentro de casa, permanece ali, no frio: “Do outro lado da janela, há essa floresta de rosas e, há três dias, este gato, magro, branco, que vem me olhar através das janelas, olhos nos olhos, ele me dá medo, ele grita, ele está perdido, ele quer fazer parte, e eu, eu já não quero” (DURAS, 1979, p. 106).¹⁰ Ela observa, aos poucos, o gato morrer do lado de fora, enquanto faz muitas perguntas a seu interlocutor, se ele gosta do verão, se ele a escuta, quem é ele, quem é esse *vous*. Em seguida, diz que não conhece nada, a não ser esse amor que sente, inteiro, terrível (DURAS, 1979, p. 114).

A noite chega. Uma neblina toma conta do jardim. O gato para de gritar, morto, de frio, de fome. Então, Aurélia termina dizendo que a morte do gato a aproxima desse amor. É somente na morte que ela pode encontrar o seu interlocutor, o seu amor, esse *vous*: “É por meio desse gato magro e louco, agora morto, por meio desse jardim imóvel ao redor dele, que eu alcanço você. Por essa brancura branca, essa neblina infinita, que eu alcanço o seu corpo” (DURAS, 1979, p. 120).¹¹

Quando termina de escrever, o gato já não grita, morto, e ela finalmente alcança seu destinatário, também morto de uma fome que a envolve – “ao meu redor, a sua fome” (DURAS, 1979, p. 116). O texto termina com a personagem dizendo:

Eu me chamo Aurélia Steiner.
Eu moro em Melbourne, onde meus pais são professores.
Eu tenho dezoito anos.
Eu escrevo. (DURAS, 1979, p. 120–121)¹².

Esse final traz novos e surpreendentes elementos, especialmente a informação sobre os pais que são professores e, portanto, parecem ainda estar vivos, uma vez que o verbo está no presente: *são* (*sont*) e não *eram* (*étaient*) ou *foram* (*ont été*). Isso anularia a nossa hipótese de que Aurélia se destina ao pai ou à mãe já mortos. Entretanto, após a leitura dos outros dois

voudrais bien que vous en fassiez, c'est-à-dire ce que vous voulez. C'est ce que je désire. Que cela vous soit destiné. Où êtes vous ? Comment vous atteindre ? Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ?”

¹⁰ No original: “De l'autre côté des vitres il y a cette forêt de roses et, depuis trois jours, il y a ce chat, maigre, blanc, qui vient me regarder à travers les vitres, les yeux dans les yeux, il me fait peur, il crie, il est perdu, il veut appartenir, et moi je ne veux plus.”

¹¹ No original: “C'est par ce chat maigre et fou, maintenant mort, par ce jardin immobile autour de lui, que je vous atteins. Par cette blancheur blanche, ce brouillard infini, que j'atteins votre corps.”

¹² No original: “Je m'appelle Aurélia Steiner./ J'habite à Melbourne, où mes parents sont professeurs./ J'ai dix-huit ans./ J'écris.”

textos, percebe-se que se trata de um jogo de sentidos e memórias criado por Duras, conforme veremos mais adiante.

Vancouver, ou janela para o mar

O segundo *Aurélia Steiner* também é narrado em primeira pessoa por Aurélia, que já não escreve de frente para um jardim, mas para o mar – palavra que, em francês (*mer*), tem a mesma sonoridade de mãe (*mère*). Escolha que, na escrita de Duras, não é arbitrária, como logo veremos.

Aurélia começa descrevendo o ambiente onde está: um quarto frio, de frente para uma janela com vista para um mar que não tem força de se mover, plano, pesado (DURAS, 1979, p. 125). Entre o céu e a água, uma linha negra, grossa e esfumada cobre o horizonte – *poderia dar medo*, ela diz (DURAS, 1979, p. 125). Aurélia se vê no reflexo do vidro e, em seguida, escreve: “Eu amo você para além das minhas forças. Eu não conheço você” (DURAS, 1979, p. 126).¹³ Novamente esse *vous* que desconhece, que desconhecemos. Por um momento, parece que estamos lendo a continuação do primeiro texto, com uma diferença do cenário: ela já não está de frente para o jardim, mas para o mar. Aos poucos, porém, a narrativa traz outros elementos.

Trancada no quarto para escrever essa carta, ela se apresenta, pela primeira vez, dizendo: “Eu me chamo Aurélia Steiner. Eu sou sua filha” (DURAS, 1979, p. 127).¹⁴ Descobrimos, então, que o destinatário é seu pai, que ela imagina como seria, se teria os olhos azuis como os dela. Dentro do quarto, Aurélia constrói a voz desse homem, enquanto observa o mar. Quando o horizonte, repentinamente, fica limpo de nuvens, ela diz que a mãe foi morta na câmara de gás, após o parto realizado em uma cama de madeira do campo de concentração. Aurélia Steiner é também o nome dessa mãe, cuja história passa a ser narrada de modo intercalado com a descrição do mar – *la mère* está morta e *la mer* está azul, da cor dos olhos de Aurélia. Enquanto narra a morte terrível de sua mãe, o mar invade a cidade, quebra janelas, portas, derruba muros. Ela escuta os gritos *de la mer* (do mar), que são também os gritos *de la mère* (da mãe), ecoando através dos tempos.

A relação entre o mar e a mãe aparece também em outros textos de Duras, como no livro *Un barrage contre le Pacifique* (1950), onde ela conta a história de sua mãe, que gastou

¹³ No original: “Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas.”

¹⁴ No original: “Je m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant.”

todas as economias da família na compra de um terreno para cultivar arroz, com a intenção de prosperar financeiramente. Entretanto, lhe venderam um terreno infértil que, de frente para o Pacífico, era inundado pelo mar no período de colheita. A mãe constrói, então, barragens contra o oceano, mas o empenho é inútil, pois as ondas derrubam as tais barragens. A força do mar contra a mãe e da mãe contra o mar marcam a vida e a escrita de Duras, aparecendo de outros modos no segundo *Aurélia Steiner*, na imagem de uma mãe-mar (*mère-mer*) capaz de invadir tudo, que grita e se espalha ao redor da filha. Na narrativa, mãe e mar se misturam, e quase se tornam uma coisa só, como neste trecho:

Eu fui me deitar nas profundezas do mar, de frente para o céu gelado. Ela ainda estava febril, quente.

Filhinha. Amor. Crianinha.

Eu a chamei de diferentes nomes, de Aurélia, de Aurélia Steiner.

(...)

Amor, amor, todas essas coisas que dizem por nós. Você, criança, o mar. (DURAS, 1979, p. 138)¹⁵.

É das profundezas da mãe-mar que Aurélia vem e é onde se deita, cada noite, para se aproximar da memória dessa mãe, brutalmente morta. Depois do trecho acima, ela volta a se dirigir ao pai, dizendo que, quando ele tentou roubar uma sopa para a filha, os soldados o enforcaram no pátio do campo de concentração. Ele ficou durante três dias pendurado, gritando, repetindo sem parar que uma criança chamada Aurélia Steiner tinha acabado de nascer, que não a entregassem aos cães: “Você berrou, suplicou ao mundo, que não se esqueçam da pequena Aurélia Steiner” (DURAS, 1979, p. 141).¹⁶ Ao final de três dias, atiraram na cabeça dele para acabar com o escândalo.

A carta é escrita para esse pai morto, contando a história de sua própria morte, mas também da vida dessa filha, Aurélia, que sobreviveu e agora observa no movimento do mar, violento, o movimento da morte da própria mãe. O nome do pai, ela não sabe.

O texto termina com ela dizendo:

Eu me chamo Aurélia Steiner.
Eu moro em Vancouver, onde meus pais são professores.
Eu tenho dezoito anos.

¹⁵ No original: “Je suis allée me coucher sur la profondeur de la mer, face au ciel glacé. Elle était encore fiévreuse, chaude./ Petite fille. Amour. Petite enfant./ Je l'ai appelée de noms divers, de celui d'Aurélia, d'Aurélia Steiner./ (...) Amour, amour, toutes ces choses qui disent pour nous. Toi, enfant, la mer.”

¹⁶ No original: “Vous avez hurlé, supplié le monde, qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner.”

Eu escrevo. (DURAS, 1979, p. 147)¹⁷.

Paris, ou janela para a guerra

No terceiro e último *Aurélia Steiner*, a personagem é uma criança de sete anos de idade. Já não é uma carta em primeira pessoa, como nos dois anteriores, mas uma narrativa em terceira pessoa, que começa com uma menina olhando a floresta pela janela. Em seguida, ela se põe a cantar uma canção judaica, em uma língua que desconhece. Não se lembra como aprendeu essa música. Enquanto canta, uma mulher chora. As duas estão em um apartamento grande e vazio, quase tudo foi vendido. Essa mulher está sentada perto da porta de entrada, com um revólver ao lado, esperando a polícia alemã chegar – e a menina sabe:

A garotinha sempre a conheceu ali, esperando a polícia alemã para matar. Noite e dia, a garotinha não sabe há quantos anos, a senhora espera. O que a menina sabe é que, assim que ouvir a palavra *polizei* atrás da porta, a senhora abrirá e matará tudo, primeiro eles e logo em seguida elas duas. (DURAS, 1979, p. 152)¹⁸.

A criança segue, então, para um quarto, onde há um gato, alguns jornais com as últimas notícias das operações do exército alemão e uma borboleta morta. Ali, ela recomeça a cantar a canção judaica. Do lado de fora, os sons da guerra invadem a casa. Ainda é a guerra – ao passo que, nos outros dois textos, Aurélia vive no pós-guerra. A mulher grita para que a menina feche as cortinas. O exército está na cidade. As bombas explodem. Tudo treme, as paredes, as mãos da menina sobre o gato. A mulher e a criança, trancadas nesse apartamento, acompanham o movimento da guerra pelos jornais e pelos sons que vêm da rua:

A senhora e a garotinha ficam muito tempo entrelaçadas, chorando, e se calam alegremente a cada noite.

— Eu chorei outra vez, diz a senhora, todos os dias eu choro pelo admirável erro da vida.

Elas riem. A senhora acaricia os cabelos, os caracóis sedosos, os cachos negros brilhantes. O ruído se afasta na floresta. A senhora se inclina e sente os cabelos da criança, come-os, ela diz que, na boca, esses cabelos cheiram ao mar.

— Escuta, eles cruzam o Reno, diz a criança.

— Sim.

¹⁷ No original: “Je m'appelle Aurélia Steiner. J'habite à Vancouver, où mes parents sont professeurs. J'ai dix-huit ans. J'écris.”

¹⁸ No original: “La petite fille l'a toujours connue là, à attendre la police allemande pour tuer. Nuit et jour, la petite fille ne sait pas depuis combien d'années, la dame attend. Ce que sait la petite fille c'est que dès qu'elle entendra le mot *polizei* derrière la porte la dame ouvrira et tuera tout, d'abord eux et puis ensuite elles deux.”

Não há nenhum som a não ser o das rajadas de vento que passam cegas e perturbam e esmagam a imobilidade da floresta.

— Eles vão aonde? pergunta a senhora.

— Berlim, diz a criança.

— É verdade, diz a senhora, é verdade...

Elas riem. A senhora pergunta:

— No que vamos nos tornar?

— Vamos morrer, diz a criança, você vai nos matar.

— Sim, diz a senhora – ela para de rir – você tem frio – ela toca o braço. (DURAS, 1979, p. 156–157)¹⁹.

Aos poucos, muito aos poucos – e esse é o maior dos três textos –, Duras revela alguns elementos a mais para o leitor. Pouco depois do diálogo acima, as duas personagens começam a cantar juntas a mesma canção judaica e a mulher diz à menina:

— Exceto por este pequeno retângulo de algodão branco costurado no interior do seu vestido, diz a senhora, nesse primeiro dia, não sabemos nada nem você nem eu. Sobre o retângulo branco, havia as letras A.S. e uma data de nascimento. Você tem sete anos.

A menininha escuta o silêncio. (DURAS, 1979, p. 158–159)²⁰.

Talvez, dos três *Aurélia Steiner*, este seja o mais brutal. Tudo se passa na atualidade da guerra, dentro de uma casa vazia, onde as duas personagens desamparadas vivem momentos de loucura, delirantes. Por vezes, falam sozinhas ou se dirigem ao gato, que diferentemente do gato morto e rejeitado do primeiro *Aurélia Steiner*, aqui vive e participa da narrativa, da vida de Aurélia, essa criança. Em determinado momento, o gato começa a acompanhar uma mosca, que bate contra a parede, quando a pequena Aurélia revela que é judia – primeira vez que isso é dito, em todos os *Aurélia Steiner*.

¹⁹ O texto é marcado por esses espaços em branco entre um parágrafo e outro, *brancos topográficos*, que traçam um ritmo para o texto e reforçam os vazios, os silêncios. Por isso, nas citações, optamos por deixá-lo tal qual está no livro. No original: “La dame et la petite fille restent longuement enlacées à pleurer et à se taire gaiement comme chaque soir./ – J’ai encore pleuré, dit la dame, tous les jours je pleure sur l’admirable erreur de la vie./ Elles rient. La dame caresse les cheveux, les écheveaux de soie, les boucles noires luisantes. Le bruit s’éloigne de la forêt. La dame se penche et sent les cheveux de l’enfant, les mange, elle dit qu’à la bouche ces cheveux sentent la mer./ – Écoute ils passent le Rhin dit l’enfant./ – Oui./ Il n’y a plus aucun bruit sauf celui des rafales de vent qui passent aveugles et dérangeant et broient l’immobilité de la forêt./ – Ils vont où ? demande la dame./ – Berlin, dit l’enfant./ – C’est vrai, dit la dame./ Elles rient. La dame demande:/ – Qu’est-ce qu’on va devenir ?/ – On va mourir, dit l’enfant, tu vas nous tuer./ – Oui, dit la dame – elle cesse de rire – tu as froid – elle touche le bras.”

²⁰ No original: “Sauf ce petit rectangle de coton blanc cousu à l’intérieur de ta robe, dit la dame, ce premier jour, nous ne savons rien ni toi ni moi. Sur le rectangle blanc il y avait les lettres A.S. et une date de naissance. Tu as sept ans./ La petite fille écoute le silence.”

— Judia, diz a criança.

A mosca cai como um aerólito sobre o mata-borrão do escritório, entre a criança e o gato. O gato se ergue. A mosca se contorce numa agonia difícil. Ela não pode mais voar. O gato levanta a pata. Ele a coloca sobre a mosca. A criança olha sem ver. A mosca faz, sob a pata do gato, um som de fritura. A pata fica por um momento macia, doce, brincalhona, o gato não pressiona.

— Eu me lembro da minha mãe, diz a criança.

O gato tira a pata de cima da mosca. Uma asa solta da mosca sobrevoa o escritório. A outra asa ainda está sobre a mosca, ela ainda a bate e arrasta o corpo para um beco sem saída. A mosca ainda tenta voar. Ela não consegue mais.

— Minha mãe era a rainha dos Judeus, diz a criança. Rainha de Jerusalém e da Samaria. Então os Brancos vieram, eles a levaram.

Ela mostra a senhora na porta de entrada.

— Ela não sabe disso. (DURAS, 1979, p. 163-164)²¹.

O gato, então, pega a mosca com a pata e leva-a à boca, mastigando o inseto de uma maneira ridiculamente intensa – a mosca é tão pequena que ele mal poderia senti-la entre os dentes. O gato delira de fome. Estamos na guerra e não há comida para todos. Enquanto isso, Aurélia segue falando, agora sobre o pai. Também numa espécie de delírio, ela fantasia esse homem, que não conhece, mas, provavelmente, era um viajante, vindo da Síria (DURAS, 1979, p. 165).²²

A narrativa salta da menina – *petite fille*, ou seja, *garotinha*, *menininha*, *filhinha* – em busca de algum rastro do próprio passado, para a perseguição da mosca pelo gato faminto ou para a explosão das bombas. O texto segue a todo momento nesse ritmo, com saltos que se deslocam e nos deslocam, nos conduzindo da tentativa da personagem de reconstruir a própria memória para o terror da guerra, que invade o apartamento – esse pequeno refúgio possível.

Os saltos narrativos são um recurso muito utilizado por Duras, no contexto do que ela chama de *escrita corrente* (*écrite courante*). Trata-se de se mover, no texto, de um ponto a outro sem ênfase ou explicação, saindo, por exemplo, de uma descrição do irmão para a descrição da

²¹ No original: “Juif, dit l'enfant./ La mouche tombe comme un aérolite sur le buvard du bureau entre l'enfant et le chat. Le chat se dresse. La mouche se tord dans une agonie difficile. Elle ne peut plus voler. Le chat élève la patte. Il la pose sur la mouche. L'enfant regarde sans voir. La mouche fait sous la patte du chat un bruit de friture. La patte reste un moment molle, douce, joueuse, le chat n'appuie pas./ – Je me souviens de ma mère, dit l'enfant./ Le chat retire sa patte de dessus la mouche. Une aile détachée de la mouche est sur le bureau. L'autre aile est encore sur la mouche, elle bat encore et entraîne le corps dans une ronde sans issue. La mouche essaye encore de voler. Elle n'y parvient plus./ – Ma mère elle était la reine des Juifs, dit l'enfant. Reine de Jérusalem et de la Samarie. Puis des Blancs sont venus, ils l'ont emmenée./ Elle montre la dame de l'entrée./ – Elle ne le sait pas.”

²² No original: “Mon père je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur, il venait de Syrie.”

floresta tropical, como ela diz em uma das entrevistas à jornalista Leopoldina de la Torre (DURAS, 2016, p. 61). Uma escrita fluida, desapegada da linearidade e da cronologia, com saltos que se aproximam dos modos de operar da memória em constante movimento, consoante com o pensamento de Henri Bergson, de que a memória e a duração são pura mobilidade (BERGSON, 1999). A memória, para Bergson e no texto de Duras, está sempre em movimento, ou seja, nunca fixa em um passado.

A escrita corrente de Duras reforça, portanto, essa mudança permanente, espelhando o gesto da personagem Aurélia, na tentativa de elaborar algo da própria memória fragmentada pelo horror. Enquanto se esforça para construir alguma imagem dos pais, a menina presencia inúmeras violências, como o momento em que vê, pela janela, um avião cair e pegar fogo. Aos sete anos, órfã, a guerra está diante de si, no desamparo, na certeza de que morrerá como mais uma vítima da catástrofe ou mesmo por essa mulher, com quem divide os dias. A guerra parece estar condensada dentro dessa casa – e Aurélia parece ser a guerra inteira.

Perto do final, a mulher relembra como a menina chegou ali. Foi a mãe que a deixou na porta, pedindo para que olhassem a criança por dez minutos. Logo depois, a polícia alemã entra no prédio e a mãe nunca mais volta. É nesse momento que a mulher descobre o nome, quando a polícia grita: *Steiner, Steiner*.

Antes de acabar o texto, a narradora, que fala sempre em terceira pessoa, revela ser, ela também, Aurélia:

Eu me chamo Aurélia Steiner.
Eu moro em Paris, onde meus pais são professores.
Eu tenho dezoito anos.
Eu escrevo. (DURAS, 1979, p. 176)²³.

Os três textos terminam, portanto, do mesmo modo, mudando apenas o nome da cidade. Todas as Aurélias são filhas de pais professores e têm dezoito anos. Duras também era filha de professores e, aos dezoito, se separou para sempre da família, da infância.²⁴ De algum modo, está dizendo que ela é também Aurélia Steiner. Não no sentido literal, ou autoficcional, mas na intenção de reforçar que a dor dessa menina judia é também sua dor e a dor de todos nós. No sentido de que a *Shoah* não é uma catástrofe restrita ao povo judeu, mas a toda a humanidade.

²³ No original: “Je m'appelle Aurélia Steiner. J'habite à Paris, où mes parents sont professeurs. J'ai dix-huit ans. J'écris.”

²⁴ Filha de pais franceses, Duras nasceu na colônia francesa da Indochina, onde viveu até os dezoito anos quando sua mãe a levou a Paris para estudar. Depois disso, nunca mais voltou para a cidade natal, encontrando com a mãe e os irmãos esporadicamente. Talvez por isso, dezoito anos seja uma idade que se repete tanto na obra de Duras, reforçando uma ruptura, uma perda, uma mudança radical.

Em *Les yeux verts* (1996), Duras diz, inclusive, ser necessário buscar, em nós, aquilo que parece estar fora, isto é, buscar em nós a violência da catástrofe que parece existir apenas no outro. Sobre isso, ela escreve: “É porque os nazistas não *reconheceram* esse horror neles que eles o cometeram” (DURAS, 1996, p. 144).²⁵ Duras diz ainda que:

Ela está nos campos de concentração, Aurélia Steiner, é lá onde ela vive. Os campos de concentração alemães, Auschwitz, Birkenau eram lugares continentais, sufocantes, muito frios no inverno, escaldantes no verão, muito longe no interior da Europa, muito longe do mar. É para lá que ela (*Aurélia*) se transporta para escrever sua história, isto é, essa dos judeus de todos os tempos. (DURAS, 1996, p. 129)²⁶.

Com uma memória fragmentada pela guerra, Aurélia busca alcançar o próprio passado e o de seus pais, vítimas da *Shoah*, a quem ela se destina. A sua memória é também a de todos os judeus, de todos os tempos, sobreviventes dos campos de concentração, esse “acidente na generalização da morte” (DURAS, 1996, p. 129). Aurélia Steiner manifesta, ao mesmo tempo, uma só e muitas personagens, esse *eu* que diz *nós* (*wir*).

Fragmentos de uma memória

Duras tem um livro chamado *La vie matérielle*, de 1987, no qual diz que escrever é “o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa por sua ausência” (DURAS, 1989, p. 28).²⁷ Esse gesto está presente em toda a sua obra, mas, de modo mais radical, em *Aurélia Steiner*. Se lemos os três textos, percebemos que se trata de uma e muitas Aurélias – como pudemos ver acima. Ou seja, Duras *conta tudo ao mesmo tempo*, sobretudo nas ausências dessa história, nas lacunas da memória dessa personagem que vive em diferentes lugares e tempos, com um passado fragmentado pelo horror, pelo abandono, pela morte. Ao mesmo tempo, existe, ainda, o amor e o desejo de reconstruir ou alcançar algo da própria memória, mesmo que esta se mantenha como ruína.

²⁵ No original: “C'est parce que les nazis n'ont pas reconnu cette horreur en eux qu'ils l'ont commise.”

²⁶ No original: “Elle est dans les camps de concentrations Aurélia Steiner, c'est là qu'elle vit. Les camps de concentration allemands, Auschwitz, Birkenau étaient des lieux continentaux, étouffants, très froids en hiver, brûlants en été, très loin à l'intérieur de l'Europe, très loin de la mer. C'est là qu'elle se transporte pour écrire son histoire, c'est-à-dire celle des juifs de tous les temps.”

²⁷ No original: “Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence.”

A obra durasiana nos remete, de muitos modos, à filosofia de Gilles Deleuze, sobretudo na defesa que este faz da imanência, e conseqüente recusa da transcendência – gesto que, nos parece, está presente em toda criação de Duras – e ainda na potência das multiplicidades, que Deleuze evoca, rompendo também com a ideia de unidade do sujeito. São questões que nos acompanham na leitura acerca da obra de Duras. Com *Aurélia Steiner*, especificamente, somos conduzidos à proposta deleuziana, em *Crítica e clínica* (1997), de defesa de uma *saúde como literatura* que passe, antes, pela criação de *um povo que falta*:

Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir (...) precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. (DELEUZE, 1997, p. 14).

Para Deleuze, a literatura teria como fim distinguir, no delírio, a criação de uma saúde, na invenção de um povo como possibilidade de vida – ou seja, escrever (para) um povo que falta. Não existiria, para ele, obra de arte que não fizesse um apelo a um povo que *ainda* não existe – esse *devir*. Em *Aurélia Steiner*, Duras *se dirige a e*, ao mesmo tempo, *inventa um povo menor*, condensado nessa Aurélia (habitante de Melbourne, Vancouver, Paris) que é em si todos os judeus de todos os tempos.

Duras nos apresenta essa personagem infinita, ciente da impossibilidade da linguagem e da fragilidade de toda representação, principalmente de uma experiência como a da *Shoah*. Entretanto, ela não tenta corrigir essa impossibilidade, mas a coloca em evidência, no centro da literatura, como uma crise permanente de todo escritor no pós-guerra.²⁸ A partir da memória lacunar de Aurélia, fruto da catástrofe, podemos pensar essa escrita de Duras também como uma *memória-interpretação-invenção*, da qual Silvina Rodrigues Lopes fala, em *A anomalia poética*:

A memória-interpretação-invenção é uma memória carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora. (LOPES, 2019, p. 22).

²⁸ Tomamos esta nota apenas para ressaltar que Duras foi contemporânea dos chamados *nouveau roman* e *nouvelle vague*, movimentos artísticos que, na França da segunda metade do século XX, após a guerra, manifestam uma ruptura com as narrativas tradicionais, com a unidade do sujeito e a representação, na literatura e no cinema, respectivamente. Apesar de não aderir a nenhum dos dois, e nem mesmo reconhecer a existência desses movimentos, Duras, em toda sua obra e, em especial, *Aurélia Steiner*, assume radicalmente um rompimento com qualquer narrativa tradicional, seja no cinema, no teatro ou na literatura.

Se essa *memória-interpretação-invenção* se mostra como enigma, em *Aurélia Steiner* não é na intenção de ser decifrado, mas de permanecer como enigma. Duras não nos revela muitos detalhes nem constrói imagens descritivas da morte, do campo, de Aurélia, do gato, do mar, mas, a partir desses enigmas como força criadora, vemos, sem ver, a morte, o campo, Aurélia, o gato, o mar. Também é Lopes quem diz que:

Se a literatura não perturbasse os limites da representação enquanto semelhança, se o pensamento e a poesia, que nasceram juntos no poema, como diz Blanchot, não fossem lugares de encontros imprevisíveis, de desvios, o mundo não poderia renascer e ficaria reduzido a cinzas (...), o mundo não precisa de fundamentos, mas de começos, de novas linguagens que abram passagens do grito à fala, do único insuportável ao único partilhável como único. (LOPES, 2019, p. 19).

Lopes, então, propõe uma ideia de *palavra-imagem* como “apresentação do irreal como intensidade libertadora no limite do mundo” (LOPES, 2019, p. 23). Assim, a literatura cede lugar ao sentido, passando a ocupar “um dizer que interrompe a cadeia da representação, afirmando a singularidade da existência” (LOPES, 2019, p. 29). Duras justamente perturba os limites da representação ao mostrar sem demonstrar, apresentar sem representar, fazendo com que o leitor participe do trabalho de memória dessa personagem infinita, não por meio de um sentido, mas de um sentir. *Aurélia Steiner* apresenta, assim, o irrepresentável ou, como escreve Octavio Paz, em *O arco e a lira*: “uma linguagem que seja mais do que linguagem (...) capaz de transcender o sentido (...) e de dizer o indizível” (PAZ, 1982, p. 128).

De dentro dessa temporalidade anacrônica, nos três *Aurélia* a escrita caminha ao lado de muitas mortes, do gato, da mãe, do pai, do avião, de todos os judeus exterminados. Ao mesmo tempo, a escrita coincide com a sobrevivência, não só de Aurélia – que sobreviveu e escreve –, mas da memória que insiste em (re)construir a todo momento, seja dirigindo-se ao pai morto, falando com o gato ou mesmo sozinha.

Uma memória que, *com e em Aurélia Steiner*, se aproxima também da ideia de *memória-mundo*, de Henri Bergson, posteriormente pensada por Deleuze. Este defende que a memória não trata apenas do sujeito ou um coletivo específico, mas todos carregamos uma memória que nos ultrapassa como sujeitos, na qual habitamos. Para Deleuze, “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” (2005, p. 145). Assim, “os diferentes níveis de passado já não remetem a uma personagem, a uma mesma família ou a um mesmo grupo, mas a personagens completamente diferentes como a lugares não-comunicantes que compõem uma memória mundial” (DELEUZE, 2005, p. 142–143).

Ao escrever isso, Deleuze refere-se ao cinema de Alain Resnais, especificamente o filme *Hiroshima mon amour* – obra escrita, inclusive, por Duras –, mas podemos estender esse pensamento também a *Aurélia Steiner*. Pensar uma memória mundial, uma memória-mundo, onde todos nos movemos, é também pensar a memória de Aurélia. Ainda que a personagem não tenha, de fato, existido, a sua memória violenta, despedaçada, fabulada, ao ser elaborada na escrita torna-se parte de uma memória na qual todos habitamos.

Impedida, muitas vezes, de se movimentar para longe do horror – como a criança presa na casa vazia em meio às bombas –, a escrita de Aurélia nos remete ainda aos *Textos para nada*, de Samuel Beckett, em que uma voz diz: “não posso ficar, não posso partir, então vejamos o que vem a seguir” (BECKETT, 2015, p. 7). E o que vem a seguir talvez seja algo como o que Deleuze chama de *um devir sempre contemporâneo*, na narrativa de um *fragmento anônimo infinito* (DELEUZE, 1997, p. 129). É esse fragmento como devir que identificamos na escrita *de e sobre Aurélia* – escrita que, por ser, ao mesmo tempo, fragmento e fragmentada, rompe com a aparente continuidade do tempo.

Após um evento como a Segunda Guerra e a *Shoah*, não é possível – pelo menos, não deveria ser – preservar a continuidade da linguagem como se nada estivesse dilacerado. É preciso permitir o desastre *da e na* linguagem. Seguir utilizando a máquina de linguagem como se ela ainda funcionasse bem, mesmo depois de ter provocado e presenciado o desastre, seria como uma espécie de denegação do próprio desastre. A proposta de Duras é justamente o contrário: expor o desastre, e não escapar dele. Não nos aprofundaremos, aqui, no conceito de *escrita do desastre (l'écriture du désastre)*, de Maurice Blanchot, mas é importante destacá-lo como uma ideia que pode ser lida muito próxima do gesto de Duras. Trata-se, pois, de uma escrita que se faz sempre sob a *vigilância do desastre* (BLANCHOT, 1980, p. 12).

Querer escrever, que absurdo: escrever é o declínio da vontade, como a perda de poder, a queda no ritmo, o desastre, ainda. (...) Quando escrever, não escrever, é irrelevante; então a escrita muda – que ela se realize ou não; isso é a escrita do desastre. (BLANCHOT, 1980, p. 24–25).

Blanchot, amigo de Duras, também viveu na França ocupada pelo exército alemão durante a guerra. Ambos participaram ativamente da Resistência Francesa. O desastre da escrita e a escrita do desastre são também uma constatação que nasce dessa experiência limite. Nesse sentido, a *escrita do desastre* pode também se aproximar da *escrita corrente* de Duras, nessa linguagem fragmentária que põe em evidência um tempo que não se pode conjugar como antes. São vários os colapsos, os desmoronamentos do pós-guerra na linguagem, que, de certo modo,

liberam também outras forças, outros tempos, outras formas de pensar os próprios tempos e memórias.

A mosca, ou o grito

Para concluir, recuperamos a figura da mosca que, como vimos, aparece no terceiro *Aurélia Steiner*, mas também em outros textos de Duras, como no livro *Escrever* (1994), onde ela narra a história da morte de uma mosca, na parede de sua casa. Ela observa, sem reagir, essa mosca se debater por cerca de quinze minutos, tomada por um sentimento de horror ao presenciar a vida deixar esse corpo, a morte acontecendo. Impactada, ela memoriza o horário exato em que a mosca morre: três horas e vinte minutos de uma tarde qualquer.

Duras se dá conta, então, de que toda morte, mesmo a de uma mosca, é vivida como um evento individual, único, e, ao mesmo tempo, impessoal. A agonia da mosca, nessa morte lenta e infeliz, se torna, para Duras, uma imagem absoluta que traduz a morte de todos os seres.

A morte de uma mosca é a morte. É a morte em marcha para um determinado fim do mundo, que estende o campo do sono derradeiro. Vemos morrer um cão, vemos morrer um cavalo, e dizemos qualquer coisa, por exemplo, coitado do bicho... Mas se uma mosca morre, não dizemos nada, não registramos nada. (DURAS, 1994, p. 37).

De repente, ou nem tão de repente assim, ela pensa nos judeus. A mosca morta lembra os judeus nos campos de concentração, como todos os povos dizimados, sem registro nem palavra. Duras, que nunca havia pensado numa mosca, a não ser para rogar pragas, percebe agora, nessa morte banal, a fragilidade de toda vida. De simples inseto, a mosca atravessa a escrita de *Aurélia Steiner*.

Por fim, em Vancouver, eu sou Aurélia. No texto de Paris, quando Aurélia tem sete anos, sob as bombas, nesta torre negra, no meio da floresta, eu também sou Aurélia. O gato leproso na caverna negra, o gato judeu que se junta à mendiga em Calcutá, o gato sob as pontes que morre fome e que ela deixa morrer, eu também me junto a ele, como Aurélia se junta a ele. (DURAS, 1996, p.151-152)²⁹.

Já não há margem entre Duras e o gato, entre Duras e Aurélia, entre Duras e a mosca. Todos compartilham uma mesma memória mundial, ainda que estilhaçada, reforçada nessa escrita que, em *Aurélia Steiner*, é também grito – e, para Duras, escrever é, antes, gritar em

²⁹ No original: “À la fin, à Vancouver, je suis Aurélia. Dans le texte de Paris, quand Aurélia a sept ans, sous les bombes, dans cette tour noire, au milieu de la forêt, je suis aussi Aurélia. Le chat lépreux dans la caverne noire, le chat juif qui rejoint la mendicante de Calcutta, le chat sous les ponts qui crève de faim et qu'elle laisse mourir, je le rejoins aussi, comme Aurélia le rejoint.”

silêncio.³⁰ Os três textos terminam com Aurélia dizendo que escreve – *j'écris* (eu escrevo) –, em francês, “*j'écris*” se pronuncia quase como “*je crie*” (eu grito). Essa *escrita-grito* (*écrit-crie*) é também uma súplica à qual, provavelmente, ninguém responderá, mas que ecoa em direção a um futuro, sempre contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *Textos para nada*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

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

DURAS, Marguerite. *La Maladie de la mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

DURAS, Marguerite. *La Douleur*. Paris: Gallimard, 1985.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard, 1989.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1996.

DURAS, Marguerite. *Suspended Passion*. Tradução: Chris Turner. Londres: Seagull Book, 2016.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

³⁰ Em *Escrever*, ela diz: “É uma coisa curiosa um escritor. Uma contradição e também um absurdo. Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho” (1994, p. 26).

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Artigo submetido em: 09 jul. 2021

Aceito para publicação em: 23 set. 2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.116642>