

Escritores-pintores: o processo de transposição

RUTH SILVIANO BRANDÃO¹
ruthjsb@gmail.com

É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma.(Clarice Lispector)²

A tradução é prática fundadora da literatura comparada, pois coteja as culturas, suas semelhanças e diferenças, sua não-coincidência, seu ponto de intradutibilidade, os restos que deixa na passagem entre textos, entre obras de arte, nas várias formas de representação, que também apresentam seu ponto de indizível e ilegível, já que não há transparência entre as culturas e seus produtos.

As várias fases da obra de um escritor ou artista plástico supõem também, não diríamos um progresso, mas diferenças que convidam o leitor ou espectador a compará-las, nem sempre para se estabelecerem juízos de valor, mas para se examinar a função de travessias que o sujeito opera em seu trabalho que passa por rupturas ou pelo que chamaremos de um enxugamento dos excessos que o marcam numa determinada época. Recorro, inicialmente, ao *Novo Dicionário Latino-Português* de Francisco Antonio de Souza, à procura das significações de *traduzir*: «*traduco e transduco, is, xi, ctum, cere*: transferir, traspasar, transportar, conduzir, levar de um lugar para outro». O sentido amplo de traduzir extrapola a passagem de uma língua para outra, de uma cultura para outra, de uma literatura para outra. Valeria a pena copiar todo o verbete, mas fica o convite para o leitor deste projeto ir ao velho dicionário que guardo há tanto tempo. No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, o verbete *interpretar* é traduzir, explicar, compreender, avaliar.

Ligado ao termo «tradução», acrescentamos «transposição», que se encontra no artigo, *O inconsciente*, e que Freud desenvolve, apontando para um registro novo, para a topografia psíquica e as posições anatômicas do cérebro, a que fazemos referência, neste momento, sem nos prolongarmos na questão³.

Anunciamos, para atender aos objetivos deste artigo, que há tradução nas artes em geral, quando se passa de um campo estético a outro, ou de uma linguagem para outra. Assim, há escritores que, simultaneamente a seu trabalho com a escrita, ou *a posteriori*, dialogam com a pintura, a música, a escultura, como vemos em escritores-pintores, por exemplo, ou pintores que recorrem à escrita, como se a imagem a convocasse, por algum motivo.

No livro, *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, organizado por Márcia Arbex, em artigo de Liliane Louvel, encontra-se a seguinte afirmação:

(...) De onde surge uma outra idéia fundamental e frutuosa, sugerida pelo sentido primeiro de *méta-phore* («conduzir além»), a de «transposição». Falaremos de «tradução» ou, antes, de «translação», como a ação de passar de um código semiológico a outro, de

¹ Ruth Silviano Brandão é professora aposentada da Faculdade de Letras da UFMG, doutora em Literatura comparada e com Pós-Doutorado na Universidade de Paris VIII. É escritora, tradutora e artista plástica.

² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978, p.10.

³ FREUD, Sigmund. *Artigos sobre metapsicologia. O inconsciente*. In *A história do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago, 1974. (Edição Standart das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud,14), p. 200-202. O termo «transposição», na edição alemã das obras de Freud é *Umsetzung* – transpor, transposição, *Umstellung* – inversão, conversão, nova orientação, *Übertragung* – transporte, transferência, transmissão. São palavras que aparecem na obra freudiana com bastante frequência. Nos artigos sobre a técnica, ao tratar da transferência, no texto sobre o Inconsciente, na carta 56.

como a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro (Arbex, 2006:195).

Estou relacionando escrita e imagem, importante para este artigo, cujo alvo inicial é o trabalho dos escritores-pintores ou escritores que têm um laço forte e privilegiado com as artes plásticas. Acrescento que este texto é um *work in progress* e sua escrita, às vezes, se confunde com um excesso de nomes, imagens, na tentativa de fazer um nó final. Um nó que se possa desamarrar para fazer outros nós. Nós.

No número 8 do jornal francês *Le Courier*, há vários artigos sobre escritores-pintores, onde, a propósito do desejo de se representar o impossível, destaco o início de um artigo de Bertha Gaster:

Dante voulut, un jour, peindre un ange », a écrit le célèbre poète anglais Robert Browning, lorsqu'il reprit la description que Dante fit de lui-même la seule fois où il tenta de peindre, quand...«Certains personnes d'importance..Entrèrent et voulurent s'emparer du poète. Alors, dit celui-ci, je m'arrêtai de peindre.» Selon Browning, c'est l'amour qui motiva le désir du poète d'employer, ne serait-ce qu'une fois, un moyen d'expression étranger à son génie. « Pour plaire à qui ? Vous soufflez : Béatrice. » (Gaster, 1957:7).⁴

Este tópico, que aponta para a impossibilidade de representação, exige que se esclareça, em produções recentes, tanto no campo da psicanálise, como no da pintura, pois parece que, quando alguns escritores esbarram no impossível, no irrepresentável, sentem que a escrita não lhes basta e aparece, então, o imperativo de outra linguagem.

Acrescento que o número 8 de *Le Courier*, apresenta vários trabalhos sobre escritores pintores, como: Paul Valéry, Hermann Hesse, Hans Christian Andersen, Léon Tolstoi, Rabindranath Tagore, Jean Cocteau, Victor Hugo, Carlo Lévi, Lewis Carroll, Charles Baudelaire, H.G. Wells, Pierre Loti, Alexandre Puchkine, Auguste Strindberg, Federico Garcia Lorca, William Blake, Johan Wolfgang Goethe, Rudyard Kipling, Gottfried Keller, William Thackeray, Georg Sand, Merimée, Musset, Arthur Rimbaud, Mark Twain.

Destaco, no artigo de Bertha Gasler, a descrição que a autora faz da pintura chinesa e acrescento a semelhança dos ideogramas ao desenho e à pintura produzidos há milênios na China. A este propósito, cito François Cheng:

Na China, de todas as artes, a pintura ocupa o lugar supremo. Ela é objeto de uma verdadeira mística, pois, aos olhos de um chinês, é, sobretudo, a arte pictural que revela, por excelência, o mistério do universo. Em relação à poesia, este outro ponto alto da cultura chinesa, a pintura, pelo Espaço original que encarna, pelos sopros vitais que suscita, parece mais apta ainda, não para descrever os espetáculos da Criação, mas para tomar parte nos “gestos” mesmos da Criação (Cheng, 1991:11; tradução minha).

Outra forma de se pensar a «transposição», no campo da psicanálise e da poesia, foi elaborada por Alain Badiou, no artigo «Por uma estética da cura analítica», no qual, a partir de Mallarmé, ele retoma o termo «transposição», no âmbito da estética de Mallarmé, em «Crise de vers», para aproximá-lo da cura analítica lacaniana. Afirma o filósofo:

A transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto impossível. É nessa profundidade

⁴ «Dante quis, um dia, pintar um anjo», escreveu o célebre poeta inglês Robert Browning, ao retomar a descrição que Dante fez de si mesmo, na única vez que ele tentou pintar... quando “certas pessoas importantes entraram e quiseram se apoderar do poeta. Então, disse ele, vou parar de pintar”. Segundo Brownig, foi o amor que motivou o desejo do poeta de empregar, uma só vez talvez, um meio estranho a seu gênio. “Para agradar a quem? Sussurrareis: Beatriz» (Gaster, 1957:7).

que há uma semelhança entre o poema de Mallarmé e a cura analítica (Badiou, 2004:239).

A transposição seria, então, um desvio que não se limita à similitude, mas, «deixar soar o estrangeiro, o silêncio e o sem sentido (*pas de sens*) na forma criada», na afirmação de Janaína de Paula, autora de *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*.

Há diversas maneiras de um escritor produzir com a pintura, e qual a função deste deslocamento e/ou desta transposição, que pode produzir dois gestos diferentes. Se para alguns, a pintura ou o presença das imagens pode ser simultânea à escrita, funcionando quase como uma ilustração, que tem um valor similar ao da escrita; para outros, este salto pode implicar um encontro com o Real, no sentido lacaniano do termo, acontecimento que nunca se faz de forma harmoniosa, como se ocorresse uma continuidade linguageira. Esse salto, ou virada, pode ter uma conotação que aponte para uma insuficiência, uma brusca mudança, já que a escrita não mais dá conta do discurso do sujeito, seja em sua análise, seja na criação literária, em suas diversas dimensões: no romance, na poesia ou no ensaio crítico-criativo.

O livro *Saber fazer com o real. Diálogos entre psicanálise e arte*, organizado por Marcia Mello Lima e Marco Antonio Coutinho Jorge, aborda as formas de encontro com o Real, como algo que leve o sujeito a um sofrimento que vai incidir na possibilidade ou, ao contrário, na impossibilidade de se sustentar em seu campo da criação, levando-o a novas travessias. O encontro com o Real, na psicose e na neurose se faz de formas diferentes, e o lidar com esse acontecimento vai sempre supor um *savoir-y-faire*, isto é o que fazer com a angústia? o que fazer quando são retirados os automatismos (*automaton*) que, supostamente, sustentam o sujeito?

Retomando o conceito de «transposição», é possível enlaçá-lo ao de intertextualidade, na literatura e nas artes plásticas. Uma forma recente de se pensar a «transposição», no campo da psicanálise e da poesia, foi elaborada por Alain Badiou, no artigo «Por uma estética da cura analítica», no qual, a partir de Mallarmé, o filósofo retoma o termo «transposição», no âmbito da estética de Mallarmé, em «Crise de vers», para aproximá-lo da cura analítica lacaniana, demonstrando que pode haver uma cura na esfera da poesia, semelhante ao que acontece na psicanálise.

Em seu livro, *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*, Janaína de Paula também mostra como os termos interpretação e tradução coincidem, em muitas passagens do texto freudiano, referindo-se ao mesmo trabalho. Traduzir não é somente a passagem de uma língua de partida para uma língua de chegada, o que, por si mesmo, já implica vários problemas, como operações de travessia, com seus deslocamentos metonímicos e suas passarelas metafóricas.

Ao acrescentarmos «transposição», que se encontra no artigo, «O inconsciente», ressaltamos que Freud aponta para um registro novo, para a topografia psíquica e as posições anatômicas do cérebro, a que fazemos referência, neste momento.

Sublinho aqui um tópico que é a noção de cura pela escrita e da escrita, num sentido muito específico. Procuo desenvolver a aliança da escrita com outras linguagens que incidem sobre as vicissitudes sofridas pelo sujeito e as maneiras como, neste enlace, ele aponta para uma saída para sua angústia, ou uma espécie de «*savoir y faire*», como mostra Lacan, em várias passagens de seu ensinamento, como no Seminário sobre o *sinthoma*.

Dentro desta perspectiva, recorro à tese de doutorado de Erick Gontijo Costa: *Acurar-se da escrita. Maria Gabriela Llansol*. O objetivo geral do autor é afirmar a possibilidade de uma cura da escrita, que afeta aquele que escreve, na medida em que os excessos de seu sofrimento, ou de seu *pathos*, modificam-se, depurando-se, afinando seus excessos. No desenvolvimento de seu trabalho, Erick Costa mostra como a própria escrita também se cura de seus excessos, de sua patologia, podemos dizer de forma aproximada.

O que venho entendendo por transposição é que, tanto a análise, como a criação poética, pode chegar a um ponto em que o «sentido» estanca, a proliferação das significações se torna impossível ou, caso contrário, ocorreria uma repetição infundável, num aumento crescente do sintoma. Este ponto do impossível seria um fracasso do sentido.

São diversas as maneiras de criar que o escritor produz em sua relação com a pintura. O trabalho que estou apresentando agora, como já afirmei, é uma pesquisa *in progress*. Começo a pensar a função deste deslocamento e/ou desta transposição. Parece-me que se podem produzir vários gestos diferentes nesta travessia ou passagem, para a invenção de novas grafias. Se para alguns, a pintura ou a presença das imagens pode ser simultânea à escrita, funcionando quase como uma ilustração, que tem um valor similar ao da escrita; para outros, este salto pode ser um salto que implique o encontro com o Real. Este salto, ou virada, pode ter uma conotação que aponte para uma insuficiência, uma brusca mudança, já que a escrita não mais dá conta do discurso do sujeito, seja em sua análise, seja na criação literária, em suas diversas dimensões: no romance, na poesia ou no ensaio crítico-criativo.

Escritores têm uma relação especial com a imagem, por isso muitos amam os pintores e escrevem sobre eles. Ou porque são elas, as imagens, são como novas pictografias, que propiciam um salto em suas escritas. Leiamos o que diz Évelyne Grossman sobre Artaud em prefácio de *Van Gogh. Le suicide de la société*: «Em Rodez e até o fim de sua vida, Artaud elabora pouco a pouco uma pictografia, que transfigura as folhas de papel onde se mesclam textos e desenhos(...)» (Grossman, 2001:15).. Uma pictografia, uma outra linguagem pode ser um salto da escrita para outro lugar, uma transposição.

Destaco, neste mesmo viés, o livro que traduzi de Jean-Michel Rey, *Antonin Artaud. O nascimento da poesia*, em que o autor fala num processo de cura nas traduções que Artaud fez da poesia de Poe e de Lewis Carrol. Depois de anos de mutismo em Rodez, Artaud, segundo Rey, retoma sua própria vida e renasce da autoria de suas traduções, modificando os originais, colocando-se no lugar dos poetas, acrescentando e dando outros sentidos a palavras e imagens, alargando as fronteiras entre as culturas.

Examinando e refletindo sobre os desenhos de Artaud, confesso que eles me parecem uma metonímia de seus escritos, quando a palavra é insuficiente e ele ataca a folha de papel, furando-a ou queimando-a, por exemplo, o que fazia parte de sua doença, fazia parte de seu desespero.

Sobre a parte plástica da obra de Lúcio Cardoso, vejo mais que um processo de continuidade com sua escrita, uma extensão, algo que o escritor não pode deter. Romancista, poeta, dramaturgo, Lúcio também pintava e desenhava e posso destacar um quadro sobre a «Ressurreição de Lázaro», tema também presente em sua poesia. Lúcio se repete, habitado por uma angústia que só o abandonou em alguns momentos, o que podemos ver em alguns poemas. Reporto a meu artigo sobre sua pintura na Revista do Centro de Estudos Portugueses «Estes corpos humanos, como eu os amo».

Sobre a relação da escrita e pintura de Lúcio, cito aqui um depoimento de Mário Carneiro Saraceni que mostra «como os quadros de Lúcio são pintados com uma velocidade oposta à da literatura dele (...)» (Saraceni, 1999:18) e afirma que o tempo pictórico do escritor era um só e que ele começava e acabava uma pintura num dia só, sem parar. Destaco uma informação de Carneiro sobre este fazer de um jato, impossível de deter:

Eu morei num apartamento pintado pelo Lúcio em dois dias. Um painel enorme numa parede muito grande. Numa noite ele começou a beber e a pintar, virou o dia, pediu mais uísque, trouxeram mais uísque, pediu comida, trouxeram comida, continuou a pintar, acabou o painel, mas aí já estava numa tal vontade de pintar que continuou a pintar tudo: tinha uma mesa de mármore, ele pintou a mesa de mármore, pintou outras coisas, pintou

tudo. Eu fotografei. Depois o apartamento foi todo repintado, alguém comprou, não quis saber daquilo (*Idem*).

Algo também como fez Clarice Lispector: «É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma». A pictografia, nova grafia, pode se configurar como uma transposição.

Destaco, agora, uma experiência, cujo processo pude acompanhar: a escrita em imagem de *O cântico dos cânticos* da artista plástica, poeta e escritora mineira Ângela Lago, cujo deslumbramento, efeito da leitura do Cântico bíblico, a fez desejar traduzi-lo do hebraico, o que a levou a estudar e comparar diversas traduções dessa obra poética. Finalmente, a artista o publicou em imagens, em que, literalmente, a escrita se fez cor, operando o que chamo de salto, de outra volta do parafuso, já que não houve apenas uma ilustração, não apenas um trabalho intersemiótico, mas um quase apagamento de toda escrita para o campo da pintura. Ângela, movida pelo deslumbramento que ela mesma confessou, acabou por refazer o cântico no silêncio, despojado. Do vozerio e dos múltiplos ecos milenares em que ele se fez ouvir, nos olhos e na voz dos apaixonados e dos místicos, assim o texto, nascido por um efeito fulminante da beleza se fez cor, sem deixar de tornar presente a ausência do rastro da letra, aí onde ela sulca a página e deixa as antigas palavras se dizerem. Cito-a:

Por algum motivo este livro se quis silencioso. Durante muito tempo acreditei que não poderia prescindir de um texto. Procurei usar fragmentos de diferentes versões dos *Cânticos*, integrando estes fragmentos aos layouts, de forma a parece que o texto estava descoberto, desvelado, como se a ilustração estivesse superposta ao texto e, ao descolar de uma ponta, voltássemos a vislumbrá-lo. Para isto simulei na ilustração uma dobra num ângulo da página, de maneira que duas falas se apresentassem em páginas opostas. Foram muitas tentativas, algumas tresloucadas. Mas minha impressão sempre era de que, com o texto, as imagens se legendavam e perdiam amplitude. Ao mesmo tempo temia desviar o leitor da busca de uma versão completa do *Cântico dos cânticos*, o texto de meu encantamento, ao qual eu gostaria de o remeter. Só consegui terminar o livro, quando decidi deixá-lo sem palavras. Velei o texto. Cobri o espaço a ele reservado nos desenhos, com ornamentos e flores. Páginas se dobras sobre si, querendo talvez o *Cântico dos cânticos* intocado, num lugar sagrado, pleno de seus segredos (Lago, 1992)⁵.

Marguerite Duras e a vida vivida, vívida, vida escrita, aí onde ela vive. Escrita e salto para a imagem, os filmes, as fotos. As fotos de *La mer écrite* mostram este salto de uma poética, que dizem «do transbordamento», para uma outra forma de escrita, despovoada, «dépeuplée», ela diria (cf. Ceton, 2012:45), dos excessos de uma dramaticidade que foi além dos limites de sua escrita.

Pode-se falar de uma transposição neste processo de uma cura da escrita, segundo Alain Badiou (2004), em texto em que associa cura analítica e cura poética. Compreendo a transposição como uma forma de tradução que faz um trajeto, desliza nas metáforas e metonímias dos textos e dos corpos que escrevem. É um salto. Outros escritores deram este salto e apresentam algo da ordem da diferença em suas vidas e suas obras. Uma ultrapassagem.

Escolhi uma leitura que fiz de Duras e alguns de seus livros, sublinhando sua relação com o mar. Se podemos falar em biografema, o mar é o biografema de Duras e, em um de seus últimos livros, *La mer écrite*, apelando para a homofonia, lemos: La mer, la mère, l'amer/ o mar, a mãe, o amargor.

O mar, para Duras, é um monstro, *The thing*, afirma ela, em entrevista para Jean-Pierre Ceton: «The thing, *La Chose, oui*» (Ceton, 2012:56), é algo que convoca a lembrança dos abismos, o medo que invade as crianças pequenas, o medo de tudo: dos lobos, das cavernas

⁵ A citação acima foi tirada de uma página anexa à 1ª. Edição.

(*Idem*:57). Um medo terrível, nunca totalmente vencido, uma potência do mal, diria o narrador de *Barragem contra o Pacífico*, uma força destrutiva que enlouquecia a mãe, real/ficcional.

Nos escritos de Duras há sempre ou quase sempre uma mistura de ficção e realidade, o que ela mesma confirma, várias vezes, em vários textos e entrevistas. Em *Barragem contra o Pacífico*, a vida de uma família francesa enfrenta a fúria do mar que avança sobre suas terras, enlouquecendo a mãe, que, como Sísifo, constrói e reconstrói barragens contra a violência das marés que invadem suas terras.

A escrita de Duras neste romance, seu terceiro, excede, transborda passionalmente, na exibição de uma revolta que nada detém. A mãe, em sua loucura — significante que se repete no livro — com a força de suas palavras, investe contra o sistema colonial francês na Indochina, para onde fora com sua família. E aí tudo que constrói se desfaz, pela loucura do mar, pela voracidade dos caranguejos que corroem as pilas das barragens e tudo recomeça e o fracasso se repete, sem se deter diante da fragilidade dos alicerces que desmoronam. Tudo é excessivo em *Barragem contra o Pacífico*, desde a dramaticidade, efeito de um sistema político surdo às dificuldades dos membros da família, até o incesto anunciado entre irmãos.

Diante da violência da guerra em *Hiroshima mon amour*, dos restos dos corpos queimados, do horror que se estampa em fotos e filmes, as personagens principais — a Francesa e o Japonês — repetem que não se pode esquecer, que não se podem fechar os olhos diante do horror, onde amor, realidade e ficção se fundem nos nomes: Nevers e Hiroshima. «Você é Nevers, Você é Hiroshima», os amantes se designam e se apontam, como espelhos que devem refletir, sempre, aqui e agora, o passado que não passa. Quando consegue falar sobre o que viveu na guerra, em Nevers, com seu amante alemão, a mulher francesa desata o nó das palavras que explodem, como algo que não se pode deter. Em entrevista a Jean Pierre Ceton, Duras fala do personagem de *Verão de 80* e afirma: «Gdansk é mortal. É o menino de olhos cinzas. É isso» (Ceton, 2012:54). Ficção e realidade, passado e presente, lugares diversos do mundo inauguram nova geografia e outra temporalidade

La mer écrite. Comprei este pequeno livro há anos: é um livro de fotos, fotos do mar, que me lembraram, não por semelhança, mas por diferença os livros *Barragem sobre o Pacífico*, *Hiroshima mon amour* e *Verão de 80/ L'été 80*, este último composto de crônicas escritas para o jornal *Libération*, publicadas em livro, em 1980.

As fotos do mar que aí se exibem podem ser lidas como uma transposição, um outro lugar em que a escrita se depura, ou nas palavras de Erick Gontijo Costa, se acuram, depois de todo um processo em que o escritor cria uma barra entre o que viveu e o momento da escrita. Não só se cria uma distancia entre a violência vivida no corpo e na memória, mas a própria escrita se cura também.

Este livro foi publicado em 1996, no ano da morte de Duras, dezesseis anos depois de *Verão de 80*. Nestes escritos, em que se misturam ficção e realidade, as histórias contadas apontam para a situação política do momento e para situações em que as personagens esbarram no real do incesto. Esta questão se explicita em *Agatha*, peça teatral publicada em 1981. E é do incesto que Duras fala em «Le désir, l'inceste, l'homosexualité» de *Le livre dit*, revelando a violência que incidiu em seu no corpo, sua memória, sua escrita. Duras em *Agatha* torna explícito o incesto que a marcou com violência e dor:

Posso dizer alguma coisa sobre *Agatha*. Posso dizer que tenho um irmão que morreu durante a guerra, por falta de medicamentos — ele tinha vinte e sete anos, acredito, vinte e oito, morreu em poucos dias — e que isso foi para mim uma coisa tão abominável que quis morrer. Queria me matar. Queria me matar porque meu irmão tinha morrido — o que era espantoso. E pensei nisso em seguida e penso ainda e pensei ainda, ainda nesse último verão, e compreendi que este jovem irmão foi para mim um amor tão... tão grande, imenso. Mas por que pensei nisso neste verão/ Não sei. Por causa dessa outra imaginação, da jovem e da criança, porque em *La jeune fille et l'enfant*, de *L'été 80*, *Verão de 80*, já

existe algo de incestuoso. Não se pode amar uma criança de seis anos e, entretanto, isso existe Eu não sabia que se podia amar de amor um irmão e isso existe (Duras, s/d:41-42; a tradução é minha).

Mas é nas fotos de *La mer écrite*, fotos da mesma data de *Verão 80* e de *Agatha*, que, através das imagens, num gesto de transposição, de um salto para uma espécie de cura da dramaticidade vivida e vívida, que a escritora pode dar um tratamento ao que viveu e de que era impossível falar. Nestas fotos há o desaparecimento do que viveu, mas há vestígios, restos de toda sua vida, num mar barrado com frágeis barreiras. O que aí se vê, nessas fotos feitas durante dezesseis anos, não é apenas uma ilustração dos verões, nem uma continuidade, uma metonímia, mas um desaparecimento, um esvaziamento do eu narrador, sempre confundido com ela, narradora-Duras, tornada poema-Duras.

A experiência de Duras em *La mer écrite* revela um processo de um acurar-se da escrita, de que fala Badiou, diferente dos excessos presentes em *Barragem contra o pacífico*. Excesso de uma escrita que flui sem um ponto de basta, o que é visível também na fase Artaud, tomado por seu sofrimento, em Rodez; ou em Lúcio Cardoso, derramado, trágico e belo, em toda sua obra, que raramente apresenta uma contenção, uma depuração. Já em Clarice Lispector, as palavras são corpo e imagem, pois: «É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma». É cada sujeito que constrói seu ponto de junção/ disjunção com a imagem e o caminho desta pesquisa será a procura do traço, que é a marca da singularidade do processo de criação.

Referências

- ARBEX, Márcia.(org) (2006),. *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte> programa de Pós-Graduação em Letras: estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG
- BADIOU, Alain (2004), «Por uma estética da cura analítica», *Escola letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, p. 237-242
- BARTHES, Roland (2010), *Sade, Fourier, Loyola*, Lisboa, Edições70
- CETON, Jean Pierre (2012), *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin
- CHENG, François (1991), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil
- COSTA, Erick Gontinho (2013), *acurar-se da escrita. Maria Gabriela llansol*, Belo Horizonte; Faculdade de letras, UFMG. Tese de doutorado, inédita.
- DURAS, Marguerite (2003), *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, ARX
- DURAS, Marguerite (1996), *La mer écrite*, Paris, Marval
- DURAS, Marguerite (2014), *Le livre dit*. Entretiens de Duras, Paris, Gallimard
- DURAS, Marguerite (1981), *Agatha*, Paris, Minuit
- DURAS, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogue, Paris, Gallimard
- DURAS, Marguerite (s/d), *O verão de 80*. Trad. Sieni Maria campos. Rio de Janeiro: Record (o original foi publicado por Minuit em 1980)

GASTER, Bertha (1957), *Peintures et dessins des grands écrivains. Le Courier*, Aout, 8.

GROSSMAN, Èvelyne (2001), «Prefácio» in ARTAUD, Antonin, *Van Gogh. Le suicide de la société*. Paris, Gallimard

LACAN, Jacques (2007), *O seminário. O sinthoma*. Livro 23. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Sérgio laia, Rio de Janeiro, Zahar

LAGO, Ângela (1992), *Cântico dos cânticos*, São Paulo, Paulinas

LIMA, Marcia Mello de (2009), & JORGE, Marco Antonio Coutinho, *Saber fazer com o real. Diálogos entre psicanálise e arte*, Rio de Janeiro, Companhia de Freud

MALLARMÉ, Stéphane (1945), «Crise de vers» in *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard

PAULA, Janáina de (2012), *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*, São Paulo, Annablume

SARACENI, Mário Carneiro (1999), «Eu só filmo quando baixa o santo. Tudo preparado, aí baixa o santo e eu começo a filmar», *Cinemas. Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, 15, jan/fev

SILVIANO BRANDÃO, Ruth (2008), «Estes corpos humanos como eu os amo», *Revista do centro de estudos portugueses*, v. 28, n.39, jan-jun

SOUZA, Francisco Antonio de (1931), *Novo dicionario latino-portuguez*, Paris, Aillaud