

volume

30/2

jul/2025

ICH - UFPel

História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

História e Literatura: diálogos e reflexões

Está à venda o catálogo com as principais especialidades em doces e specialidades em doces para casamentos, baptípara casamentos, baptí-sados e banquetes. E' usado e banquete. E' a única depositaria da afamada depositaria da afamada Guarana Espumadura Guarana Espumadura e do excelente chocolate e do excelente chocolate latte Laeta, fabricados na fábrica Laeta, fabricados na fábrica S. Paulo pelos Srs. Zas. Paulo pelos Srs. Zas. notta Leocirio & Cia notta Leocirio & Cia A Comitânia Brasil fábrica Comitânia Brasil.

Está à venda o catálogo com as principais especialidades em doces e specialidades em doces para casamentos, baptípara casamentos, baptí-sados e banquetes. E' usado e banquete. E' a única depositaria da afamada depositaria da afamada Guarana Espumadura Guarana Espumadura e do excelente chocolate e do excelente chocolate latte Laeta, fabricados na fábrica Laeta, fabricados na fábrica S. Paulo pelos Srs. Zas. Paulo pelos Srs. Zas. notta Leocirio & Cia notta Leocirio & Cia A Comitânia Brasil fábrica Comitânia Brasil.



Hist. Rev. Pelotas Número 30/2 p.1-148 jul. 2025

ISSN 2596-2876





Obra publicada pela
Universidade Federal de
Pelotas

Reitoria

Reitora: Ursula Rosa da Silva

Vice-Reitor: Eraldo dos Santos Pinheiro

Chefe de Gabinete: Renata Vieira Rodrigues Severo

Coordenação de Assuntos Estratégicos:

Marco Aurélio Romeu Fernandes

Coordenação de Assuntos Institucionais:

Daniel Bruno Momoli

Assessores do Gabinete da Vice-Reitoria:

Gustavo Dias Ferreira, Jocasta Soares dos Santos

Pró-Reitor de Ensino: Antônio Maurício Medeiros Alves

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Marcos Britto Corrêa

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Fábio Garcia Lima

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: Josy Dias Anacleto

Pró-Reitora de Planejamento e Administração: Aline Ribeiro Paliga

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Taís Ullrich Fonseca

Pró-Reitora de Ações Afirmativas e Equidade: Claudia Daiane Garcia Molet

Superintendência de Gestão de Tecnologia da Informação e Comunicação: Christiano Martino Otero Avila

Superintendência de Inovação e Desenvolvimento Interinstitucional: Vinícius Farias Campos

Superintendência do Campus Capão do Leão: José Rafael Bordin

Superintendência de Gestão Administrativa: Mariana Schardosim Tavares

Superintendência de Infraestrutura: Everton Bonow

Superintendência do Hospital Escola: Tiago Vieiras Collares

Editora UFPel – Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: Ana da Rosa Bandeira

Representantes das Ciências

Agrárias: Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner (TITULAR)

Representantes da Área das Ciências

Exatas e da Terra: Eder João

Lenardão (TITULAR), Daniela Hartwig de Oliveira e Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos

Representantes da Área das Ciências

Biológicas: Rosangela Ferreira

Rodrigues (TITULAR), Francieli Moro Stefanello e Marla Piumbini Rocha

Representantes da Área das

Engenharias: Reginaldo da Nóbrega

Tavares (TITULAR), Cláudio Martin Pereira de Pereira e Jairo Valões de Alencar Ramalho

Representantes da Área das Ciências da Saúde: Fernanda Capella Rugno (TITULAR), Jucimara Baldissarelli e Zayanna Christina Lopes Lindoso

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas:

Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Bruno Rotta Almeida e Marislei da Silveira Ribeiro

Representantes da Área das Ciências Humanas:

Charles Pereira Pennaforte (TITULAR), Silvana Schimanski e William Daldegan de Freitas

Representantes da Área das Linguagens e Artes: Chris de Azevedo

Ramil (TITULAR), Daniel Soares Duarte e Luís Fernando Hering Coelho

Instituto de Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Sebastião Peres

Vice-Diretora: Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini

Núcleo de Documentação História da UFPel – Profa. Beatriz Loner

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

Prof. Dra. Márcia Janet Espig

Técnico Administrativo:

Cláudia Daiane Garcia Molet – Técnica em Assuntos Educacionais

Paulo Luiz Crizel Koschier – Auxiliar em Administração

História em Revista – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica – Profª. Beatriz Loner

Comissão Editorial:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill
Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes
Profa. Dra. Eliane Cristina Deckmann Fleck
Profa. Dra. Márcia Janete Espig
Prof. Dr. Jornas Vargas
Paulo Luiz Crizel Koschier

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Alexandrine de La Taille-Trétierville U., Universidad de los Andes, Santiago, Chile
Profa. Dra. Ana Carolina Carvalho Viotti (UNESP - Marília)
Profa. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)
Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS)
Prof. Dr. Carlos Augusto de Castro Bastos (UFPA)
Prof. Dr. Claudio Henrique de Moraes Batalha (UNICAMP)
Prof. Dr. Deivy Ferreira Carneiro (UFU)
Profa. Dra. Gisele Porto Sanglard (FIOCRUZ)
Prof. Dr. Jean Luiz Neves Abreu (Universidade Federal de Uberlândia)
Profa. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)
Profa. Dra. Joana Maria Pedro (UFSC)
Profa. Dra. Joana Balsa de Pinho, Universidade de Lisboa
Profa. Dra. Karina Ines Ramacciotti, (UBA/CONICET/Universidad de Quilmes)
Profa. Ms. Larissa Patron Chaves (UFPel)
Profa. Dra. Maria Antónia Lopes (Universidade de Coimbra)
Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)
Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso (Universidade de Évora)
Profa. Dra. Maria Marta Lobo de Araújo (Universidade do Minho)
Profa. Dra. María Silvia Di Liscia (Universidad Nacional de La Pampa – AR)
Profa. Dra. María Soledad Zárate (Universidad Alberto Hurtado – Chile)
Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)
Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).
Prof. Dr. Robson Laverdi (UEPG)
Profª. Dra. Tânia Salgado Pimenta (FIOCRUZ)
Profª. Dra. Tatiana Silva de Lima (UFPE)
Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)
Prof. Dr. Tiago Luis Gil (UNB)
Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)
Profa. Dra. Yonissa Marmitt Wadi (UNIOESTE)

Editora: Lorena Almeida Gill

Editores do Volume: Dra. Daniele Gallindo (UFPel); Dra. Lua Gill da Cruz (PUC-RJ); Dra. Pilar Lago e Sousa (UFG)

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Imagem da capa: Canudos. Registro dos prisioneiros do arraial, no interior da Bahia, em 1897. Foto: Flavio de Barros/Museu da República.

Pareceristas ad hoc: Ana Rüsche (Unb); Camila Carvalho (UFMG); Felipe Ribeiro (UFPE); Gabriel Fernandes de Miranda (UEPA); João Ourique (UFPel); Letícia Cristina Alcântara Rodrigues (UFG); Maria Carolina Casati Digiampietri (Usp); Mauro Gabriel Morais da Fonseca (UFJF); Nima Spigolon (Unicamp); Paulo Possamai (UFPel); Pedro Gabriel Torres de Assis (UFOP); Rodrigo Águeda Bandeira Cardoso (UFF); Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP); Stephen Basdeo (Elizabeth School of London); Suzana Vasconcelos (Universität Tübingen); Thiago Magela (UNEMAT); Valeria Ignácio (PUC-SP); Vinícius Rangel Bertho da Silva (PUC-SP); Virgínea Novack Santos da Rocha (PUC-RS).

Editora e Gráfica Universitária

Rua Benjamin Constant 1071 – Pelotas, RS
Fone: (53) 98115-2011

Edição: 2025/2

ISSN – 2596-2876

Indexada pelas bases de dados: Worldcat Online Computer Library Center | Latindex | Livre: Revistas de Livre Acesso | International Standard Serial Number | Worldcat | Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208 - <http://wp.ufpel.edu.br/ndh/>
e-mail: historiaemrevista@ufpel.edu.br



Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
Simone Godinho Maisonave – CRB 10/1733
Biblioteca de Ciências Sociais – UFPel

H673 História em Revista [recurso eletrônico] : (Dossiê : História e Literatura : Diálogos e Reflexões) / Núcleo de Documentação Histórica da UFPel – Profa. Beatriz Loner, v.30, n.2, jul. 2025. – Pelotas: UFPel/NDH, 2025 – 148 p. ; 1,6 MB

Semestral

e-ISSN: 2596-2876

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/index>

1. História – Periódico 2. Literatura 3. Fontes

CDD: 907

Os textos contidos neste volume são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores. Salvo informação explícita em contrário, o(a)(s) autor(a) (es) respondem pelas informações textuais e imagéticas contidas no presente volume. O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada artigo é de inteira e exclusiva responsabilidade dos mesmos.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Daniele Gallindo
Lúa Gill da Cruz
Pilar Lago e Sousa

07

CRÔNICAS MACHADIANAS: AS CRÔNICAS LITERÁRIAS COMO FONTES HISTÓRICAS

MACHADO DE ASSIS'S CHRONICLES: LITERARY CHRONICLES AS HISTORICAL
SOURCES

Claudia Teixeira Façanha
Lucia de Souza Teixeira Costa

10

POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA

POSSIBLE DIALOGUES BETWEEN HISTORY AND LITERATURE

Derocina Alves Campos Sosa

34

INTERSECÇÕES BRASIL-ANGOLA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *SOMBRAZ DE REIS BARBUDOS*, DE JOSÉ J. VEIGA, À LUZ DO CONTO “GAVIÃO VEIO DO SUL E PUM!”, DE BOAVENTURA CARDOSO

BRAZIL-ANGOLA INTERSECTIONS: AN ANALYSIS OF THE NOVEL *SOMBRAZ DE REIS BARBUDOS*, BY JOSÉ J. VEIGA, IN LIGHT OF THE SHORT STORY “GAVIÃO VEIO DO SUL E PUM!”, BY BOAVENTURA CARDOSO

Júlio César Kohler Damasceno Baron
Rogério Max Canedo

47

FIGURAÇÃO DA HISTÓRIA E DA IDENTIDADE NACIONAL EM *A ESTRANHA NAÇÃO DE RAFAEL MENDES*, DE MOACYR SCLiar

FIGURATION OF HISTORY AND NATIONAL IDENTITY IN *A ESTRANHA NAÇÃO DE RAFAEL MENDES*, BY MOACYR SCLiar

Luiz Felipe Voss Spinelli

62

ENTRE PÁGINAS E CICATRIZES: A VIOLENCIA CONTRA A MULHER EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO* E NO COTIDIANO BRASILEIRO

BETWEEN PAGES AND SCARS: VIOLENCE AGAINST WOMEN IN THE WEIGHT OF THE DEAD BIRD AND IN EVERYDAY LIFE IN BRAZIL

Lucas Matheus Araujo Bicalho
Luís Fernando de Souza Alves
Mauricio Alves de Souza Pereira

76

PRIVACIDADE EM PRÁTICAS DE ESCRITA FEMININA NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII: O DIÁRIO E AS CARTAS DE FRANCES BURNLEY

PRIVACY IN FEMALE WRITING PRACTICES IN 18TH-CENTURY ENGLAND: THE DIARY AND LETTERS OF FRANCES BURNLEY

Maria Vitória Dias Collares
Adriano Diniz Comissoli

92



**A CONSTRUÇÃO DO PIRATA DA ERA MODERNA: INTERAÇÕES ENTRE
HISTÓRIA, LITERATURA E O IMAGINÁRIO COLETIVO**
THE CONSTRUCTION OF THE MODERN ERA PIRATE: INTERACTIONS BETWEEN
HISTORY, LITERATURE, AND THE COLLECTIVE IMAGINATION
Andre Luiz Melo Tinoco Nogueira **113**

**MARGUERITE DURAS SOB O FEITIÇO DE JULES MICHELET: O PENSAMENTO
DO HISTORIADOR NA POÉTICA DURASIANA**
MARGUERITE DURAS UNDER THE SPELL OF JULES MICHELET: THE HISTORIAN'S
THOUGHT IN DURASIAN POETICS
Rafaela Faria Vianna **132**

MARGUERITE DURAS SOB O FEITIÇO DE JULES MICHELET: O PENSAMENTO DO HISTORIADOR NA POÉTICA DURASIANA

MARGUERITE DURAS UNDER THE SPELL OF JULES MICHELET: THE HISTORIAN'S THOUGHT IN DURASIAN POETICS

Rafaela Faria Vianna¹

Marguerite Duras era leitora de Jules Michelet, e mencionou isso diversas vezes, sobretudo em entrevistas. Neste texto, pretendo argumentar que essas referências ao historiador têm algo de fundamental para a *poética* durasiana, uma vez que se ligam a duas tensões cruciais da sua obra: a associação do feminino à escrita e a imagem da escrita em abismo. Para construir tal relação, farei, antes, um percurso pela historiografia de Michelet, apoиando-me na leitura que Maria Juliana Gambogi Teixeira faz do seu livro mais citado por Duras — *A Feiticeira* —, bem como da hipótese da pesquisadora acerca do pensamento do romance esboçado pelo historiador.

Duras: a escrita da mulher, em abismo

Marguerite Duras foi uma autora que refletiu muito sobre a sua própria escrita, tanto em seus textos de ficção, quanto em ensaios e entrevistas. As menções a Jules Michelet sempre ocorrem nesse contexto de comentário sobre a sua obra, em entrevistas que foram, posteriormente, transformadas

Resumo. Marguerite Duras, escritora prolífica e um dos grandes nomes da literatura francesa do século XX, foi uma autora que refletiu muito sobre a sua própria escrita. Ela era leitora do historiador Jules Michelet, pensador admirado por intelectuais do século XX e com uma forte posteridade. Duras não mencionava com frequência autores que ocupavam um espaço importante na sua biblioteca, com a exceção de Michelet, evocado diversas vezes. Neste texto, argumento que essas referências ao historiador têm algo de fundamental para a poética durasiana, pois se ligam a duas tensões cruciais da sua obra: a associação do feminino à escrita e a imagem da escrita em abismo. Para traçar tal caminho, apresentarei a obra de Duras sob essa chave do feminino e do abismo, por meio de reflexões feitas pela própria escritora. Ademais, farei um percurso pela historiografia de Michelet, apoiando-me na leitura que Maria Juliana Gambogi Teixeira faz do seu texto mais citado por Duras — *A Feiticeira* — e partirei da hipótese da pesquisadora acerca do pensamento do romance esboçado pelo historiador.

Palavras-chaves. Marguerite Duras; Jules Michelet; literatura francesa; século XX; Literatura e História

Abstract. Marguerite Duras, a prolific writer and one of the great figures of French literature in the twentieth century, was an author who often reflected on her own writing. She was an admirer of the historian Jules Michelet, a thinker revered by 20th-century intellectuals, and whose influence remains strong. Duras did not frequently mention authors that occupied an important space in her library; the exception being Michelet, to whom she often alluded. In this text, I argue that these references are fundamental to Duras's poetics, as they connect to two crucial tensions in her work: the relationship between the feminine and writing, as well as the image of writing as an abyss. To do so, I will present Duras's work through the lens of the feminine and the abyss, drawing on reflections made by the writer herself. Furthermore, I will introduce Michelet's historiography, based on Maria Juliana Gambogi Teixeira's reading of his most cited text by Duras — *The Sorceress*. Additionally, my arguments will be built on the researcher's hypothesis regarding the historian's thoughts on the novel.

Keywords. Marguerite Duras; Jules Michelet; French literature; 20th century; Literature and History

¹ Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora de língua francesa do Aliança Francesa Belo Horizonte. Email: rafaelafvianna@gmail.com

em livros. A própria insistência de Duras em aludir a Michelet e, sobretudo, ao seu livro *A Feiticeira*, nesse movimento reflexivo em torno de sua própria obra, diz algo da relevância dessa leitura para sua poética. Em *Escrever*, texto do qual a fortuna crítica extrai as maiores máximas sobre a escrita durasiana, ela afirma:

As grandes leituras da minha vida, aquelas que só eu fiz, são as escritas por homens. É Michelet. Michelet e sempre Michelet, até as lágrimas. Os textos políticos também, mas menos. É Saint-Juste, Stendhal, e de uma forma bizarra não é Balzac. O Texto dos textos é o Velho Testamento. (DURAS, 1994, p.33)

“Michelet. Michelet e sempre Michelet, até as lágrimas” — o historiador aparece, pois, como um refrão. Esse movimento em torno de Michelet espelha outro, essencialmente durasiano: o giro em torno da obra, em torno da escrita. Em *Boas falas*, uma entrevista com Xavière Gauthier, Duras comenta, sobre o *estado* no qual a entrevistadora diz entrar, ao ler os seus livros:

M.D. — Então, estamos falando do mesmo estado que faz com que... quando meus livros são escritos ou quando são lidos... Eu gostaria muito de saber como se pode chegar a... pelo menos a circunscrevê-lo.

X.G. — A circunscrevê-lo, a nomeá-lo.

M.D. — Quando digo que é um perímetro, isto ou aquilo... sem sono..., veja..., não estou avançando em nada.

X.G. — Mas será que se avança? Em seus livros, justamente, não se avança. Creio que há também a questão do movimento. Os movimentos são amiúde muito imperceptíveis, escorregadios, assim, e não se trata de forma alguma de uma questão de avanço. Quero dizer, não há caminhada, ou então é uma caminhada em círculos.

M.D. — É isso, está bem. Não se avança. Não se vai a parte alguma, move-se apenas. (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.14)

Gauthier oferece a imagem da *caminhada em círculos* para falar da obra de Duras; eu prefiro a do *abismo* — um gesto que se contorna, não na perfeição matemática do círculo, mas na diferença repetida do *redemoinho*. Esse abismo é o da *mise en abyme*: o procedimento discursivo de falar do próprio texto, de escrever a escrita, que é obsessivamente retomado na obra de Duras — tanto nesses momentos de entrevista, em que ela é chamada a fazê-lo, quanto em sua ficção. É disso que se trata nesse *movimento sem avanço* que Duras aceita, aqui, como imagem para descrever os seus livros².

É importante ressaltar, também, que esse comentário de Gauthier a respeito do *estado* em que os livros de Duras a colocam se refere a um período específico da obra da escritora. Nesse momento da entrevista, elas estão conversando sobre a diferença entre os primeiros textos de Duras — “livros mais plenos”, “mais masculinos”, segundo Gauthier — e os outros, mais recentes,

²Resumo, nesse trecho, as noções que desenvolvi na minha dissertação para abordar os textos de Clarice Lispector e Marguerite Duras. Nela, a estrutura em abismo é usada como método para ler as obras dessas escritoras, nas quais o abismo da escrita dentro da escrita se desdobra em outros: o saber em fracasso, o tormento da escrita, a vertigem da identidade.

livros “esburacados”. A escritora situa essa *virada* no livro *Moderato Cantabile*, de 1958: “Há toda uma época em que escrevi livros, até *Moderato Cantabile*, que não reconheço.” (DURAS, 1974, p.12)

Eu escrevia como quem vai ao escritório, todos os dias, tranquilamente. Levava alguns meses para fazer um livro e então, de repente, veio a virada. Com *Moderato* foi menos tranquilo. E depois, após maio de 68, com *Détruire*, então já não era mais nem um pouco assim; quer dizer, o livro se escrevia em alguns dias e ainda por cima foi a primeira vez que abordei o medo. (DURAS, 1974, p.13)

Esses livros *tranquilos* aos quais Duras se refere, os do início da sua carreira, são os seus textos mais propriamente fictícios, com uma estrutura narrativa de romance, personagens claros, uma progressão lógica no tempo: são livros que avançam. Embora Duras situe essa *virada* em *Moderato Cantabile*, é difícil estabelecer ao certo quais textos entram nessa categoria “tranquila”. A própria escritora não sistematiza isso de forma clara, embora, em *Yann Andréa Steiner*, livro do final da sua carreira, chega a fazer uma espécie de lista (cuja autoria é atribuída a Roland Barthes). Nesse texto, a narradora (cuja voz se aproxima da de Duras, que descreve seu encontro com Yann Andréa, leitor e fã que se tornará companheiro da escritora até sua morte) — diz, sobre esses primeiros textos:

Eu te disse mais tarde que Roland Barthes, um dia, na minha casa, tinha me aconselhado gentilmente a “voltar” ao gênero dos meus primeiros romances “tão simples e tão charmosos”, como *Uma Barragem contra o Pacífico*, *Os Pequenos Cavalos de Tarquínia*, *O Marinheiro de Gibraltar*. Eu ri.³ (DURAS, 1992, p.19, tradução própria)

A menção a Roland Barthes é carregada de um desgosto confesso que Duras sente por sua obra. Em *A Vida Material*, em um texto intitulado “Os homens”, Duras já havia abordado essa questão:

O escritor que não conheceu mulheres, que nunca tocou o corpo de uma mulher, que talvez nunca leu livros de mulheres, poemas escritos por mulheres e que crê, contudo, ter feito uma carreira literária se engana. Não se pode ignorar um tal dado e ser um mestre do pensamento mesmo para seus pares. Roland Barthes era um homem pelo qual eu tinha amizade mas que eu nunca pude admirar. Parecia-me que ele tinha sempre a mesma abordagem, muito supervisionada, rigorosamente partidária. Uma vez fechado o ciclo das “Mitologias”, eu não consegui mais lê-lo. (...) tentei ler *Fragments de um discurso amoroso*, mas não consegui. É muito inteligente, evidentemente. Bloco de notas apaixonado, sim, é isso, apaixonado, tirando-se do amor, e assim não amando, mas nada, parece-me, nada, homem encantador, realmente encantador, de todo modo. E escritor, de toda forma. Aí está. Escritor de uma certa escrita, imóvel, regular. (DURAS, 1987, p.46-47, tradução própria⁴)

³Je vous ai dit plus tard que Roland Barthes, un jour, chez moi, m'avait gentiment conseillé de « revenir » au genre de mes premiers romans « si simples et si charmants » comme *Un Barrage contre le Pacifique*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Le Marin de Gibraltar*. J'ai ri.

⁴ L'écrivain qui n'a pas connu de femmes, qui n'a jamais touché le corps d'une femme, qui n'a peut-être jamais lu des livres de femmes, des poèmes écrits par des femmes et qui croit cependant avoir fait une carrière littéraire, il se trompe.

Barthes aparece, pois, como o “homem que não conhece mulheres” e, logo, que é confinado a “uma certa escrita, imóvel, regular”. Não por acaso, então, Duras ressalta que ele admirava os seus livros “charmosos”, aqueles que Gauthier chama de “livros mais masculinos”. O *buraco*, o silêncio, a *escrita* propriamente dita, é aquela que veio depois, para Duras, a partir de *Moderato Cantabile*, e ela é *feminina*, ininteligível para um homem como Barthes — que, como homossexual, não amava mulheres e não pode, na perspectiva durasiana, jamais chegar ali, nessa *noite* dos seus outros livros.

Em *Escrever*, texto em que Duras menciona Michelet, ela usa esse adjetivo “charmoso” — o mesmo que, segundo a escritora, Barthes atribuiu aos seus primeiros livros — de forma pejorativa, para descrever uma certa produção literária que ela considera estéril, *inofensiva*:

Acho que é isso que condeno nos livros, em geral, o fato de que não são livres. Vê-se isto através da escrita: eles são fabricados, organizados, regulamentados, convenientes, poderíamos dizer. Uma função de revisão que o escritor, muitas vezes, exerce em relação a si mesmo. O escritor, assim, se converte em policial de si mesmo. Entendo desta maneira a busca da boa forma, ou seja, a forma mais corrente, a mais clara e a mais inofensiva. Há ainda gerações de mortos que fazem livros pudibundos. Mesmo os jovens: livros charmosos, sem o menor prolongamento, sem noite. Sem silêncio. Em outras palavras: sem autor verdadeiro. Livros do dia, de passatempo, de viagem. Mas não livros que se incrustam no pensamento e que exprimem o luto negro da vida inteira, o lugar-comum de todo pensamento. (DURAS, 1994, p.31-32)

A questão do gênero é indissociável da leitura que Duras faz de Michelet — na primeira citação deste texto, a escritora ressalta que suas grandes leituras da vida foram de “livros de homens”. Essa ênfase é necessária e, de certa forma, contraditória, tendo em vista a forma como Duras associa a *escrita* (essa, esburacada, silenciosa, plena *de noite*) à mulher.

Pretendo propor, nos próximos tópicos, como essa *virada* da obra de Duras, em suas duas facetas — como escrita *sem avanço*, do abismo e como escrita *da mulher* — se relacionam a certos aspectos da obra do seu historiador-refrão, Jules Michelet.

Michelet e as “línguas da história”

Quando menciona Jules Michelet, Duras costuma fazer referência, direta ou indiretamente, ao seu livro *A Feiticeira*. Esse texto ocupa um lugar peculiar na obra do historiador, uma vez que faz uso de recursos estilísticos particulares. Maria Juliana Gambogi Teixeira, em *A profetisa e o historiador*, apresenta da seguinte forma o projeto do livro:

On ne peut ignorer une donnée pareille et être un maître à penser même pour ses pairs. Roland Barthes était un homme pour lequel j'avais de l'amitié mais que je n'ai jamais pu admirer. Il me semblait qu'il avait toujours la même démarche professorale, très surveillée, rigoureusement partisane. Une fois clos le cycle des « Mythologies » je ne suis plus arrivée à le lire. (...) j'ai essayé de lire *Fragments d'un discours amoureux* mais je n'y suis pas parvenue. C'est très intelligent très évidemment. Bloc-notes amoureux, oui, c'est ça, amoureux, s'en tirant de la sorte en n'aimant pas, mais rien, il me semble, rien, charmant homme, charmant vraiment, de toute façon. Et écrivain, de toute façon. Voilà. Ecrivain d'une certaine écriture, immobile, régulière.



Tratando do tema da feitiçaria, essa narrativa divide-se em duas partes — dois “livros”, para utilizar a terminologia de Michelet — temática, cronológica e formalmente distintas. O “primeiro livro” versa sobre a “idade lendária” da feiticeira, sobre o feixe de tempo que vai dos primórdios do Cristianismo, convertido em religião oficial do Império romano até o século XIV, e caracteriza-se por apresentar uma narrativa que se aproxima do estilo lendário, num texto altamente figurativo e poético. O “segundo livro” trata da expansão do fenômeno da feitiçaria e de alguns processos inquisitoriais que a tiveram como foco, cronologicamente contemplando do século XV até o XVIII e distinguindo-se por uma prosa mais analítica, altamente detalhista e crítica. (TEIXEIRA, 2017a, p.24-25)

Esse recurso ao poético na primeira parte do livro constitui, pois, um ponto de controvérsia na recepção do livro. Segundo Teixeira, o próprio historiador estava consciente do preço que pagaria por ele, “reconhecia que um tal recurso estilístico escapava dos cânones da história, constituindo-se talvez como sua heresia maior” (TEIXEIRA, 2017a, p.66).

Em uma nota metodológica sobre a construção da primeira parte do livro, Michelet justifica a sua incursão por esse “pequeno fio biográfico e dramático”:

Eis agora meu pecado onde me espera a crítica. Nessa longa análise histórica e moral da criação da Feiticeira até 1300, ao invés de me arrastar em explicações prolixas, frequentemente recorri a um pequeno fio biográfico e dramático, a vida de uma mesma mulher durante trezentos anos. (MICHELET, 2024, p.161)

Ele deixa claro que “Mesmo nessa parte, tão curta, será fácil perceber o quanto tudo é histórico e fundamentado” (MICHELET, 2024, p.161). É importante ressaltar, portanto, o caráter metódico da escolha do historiador por esse estilo narrativo. Em *A profetisa e o historiador*, Teixeira se esforça, justamente, para mostrar o que há de rigor historiográfico nessa obra muito frequentemente associada — pelo bem ou pelo mal — aos desvarios poéticos de um historiador que é continuamente reivindicado pela literatura como escritor.

Afinal, apesar do seu manejo de formas e estilos associados à literatura, Michelet sempre se reivindicou como historiador: “Michelet poderia ter sido um romancista, mas escolheu, ao longo de toda a obra e a cada passo dessa obra, não o ser.” (TEIXEIRA, 2017b, p.619). Isso é particularmente notável, tendo em vista o momento histórico em que viveu e escreveu:

Em plena coqueluche dos romances históricos, no mesmo momento em que Mérimée, Hugo, Lamartine e tantos outros cruzam facilmente a fronteira entre os dois campos, Michelet recusa-se a atravessá-la, e recusa-se ainda mais quando o reconhecem como poeta da história. (TEIXEIRA, 2017b, p.619)

Assim, embora se situe nesse momento em que as fronteiras disciplinares são facilmente transpostas — até porque estão ainda sendo construídas: o próprio Michelet teve uma formação beletrista, e não um diploma de historiador tal qual o concebemos atualmente (TEIXEIRA, 2017b) —; o autor insiste, deliberadamente, na história. Isso não significa, contudo, que ele ignore ou despreze o domínio do literário: além de empregar recursos estilísticos que lhe rendem o epíteto — por ele desprezado — de *poeta da história*, “não economiza em referências a obras, autores e conceitos da literatura” (TEIXEIRA, 201b7, p.620).

Existe, pois, uma aparente contradição na relação do autor com o literário, reforçada pela sua presença insistente na cena literária de expressão francesa: “desde o *Salammbô* de Flaubert, continuando com a *Prisioneira* e os *Pastiches* de Proust, passando pelo *Miroir des Limbes* de Malraux, o *Escrever* de Marguerite Duras até chegar ao *Les Onzes*, de Pierre Michon” (TEIXEIRA, 2017b, p.633). No artigo “Michelet: teórico do romance”, Teixeira pretende mostrar que essas tensões podem ser lidas como um pensamento sobre o romance. Apesar de o autor nunca ter efetivamente dedicado um texto em particular a esse tema, a pesquisadora propõe pensar Michelet como um teórico do gênero, partindo de uma análise da sua historiografia como um todo, bem como de diversas menções à questão do romance ao longo da sua obra.

Proponho, pois, uma breve apresentação dos argumentos da pesquisadora nesse texto, de modo a entender, em que medida, a chave da *ambivaléncia* em relação ao romance, presente na obra do historiador, se relaciona à leitura que Duras faz dele. Nesse sentido, o meu objetivo é trilhar o caminho proposto por Teixeira no final do seu texto, ao mencionar como uma das “decorrências possíveis” do seu trabalho justamente a investigação mais aprofundada das possíveis implicações — teóricas e poéticas — dessa frequente retomada de Michelet por romancistas.

Teixeira argumenta que a historiografia de Michelet “se pretende um antídoto contra o romance, mesmo em seus momentos mais formalmente românicos” (2017b, p.621). Nesse sentido, para entender a recusa ao romance de Michelet, é preciso pensá-la no contexto “das bases teóricas a partir das quais exerceu sua prática historiográfica.” (TEIXEIRA, 2017b, p. 621).

Não é o objetivo, aqui, uma análise detalhada dos argumentos aprofundados que a especialista tece sobre a natureza da reflexão historiográfica de Michelet. Contudo, é preciso traçá-los, em linhas gerais. Primeiramente, é relevante ressaltar o caráter reflexivo da obra micheletiana: ele era um historiador que se interessava particularmente pelas condições de fatura e de autorização epistemológica do discurso da História. Isso se traduz no seu interesse pela filosofia: “mesmo após ter assumido a História como seu endereço intelectual e profissional exclusivo e ter nela se consagrado, a filosofia resta sendo um horizonte fundamental, estruturando a identidade desse intérprete como a de um historiador-filósofo” (TEIXEIRA, 2017b, p.622).

Esse historiador-filósofo elegeu um filósofo como seu precursor: Giambattista Vico, de quem traduziu a obra *Scienza nuova* (cujo título, sob a pena de Michelet, tornou-se *Princípios da filosofia da história*). Ainda com Teixeira, a lição que Michelet aprende de Vico é que “o mundo social é obra dos homens” e, sendo assim, pode e deve ser explicado — porque assim foi construído — a partir das faculdades e limites puramente humanos” (TEIXEIRA, 2017b, p.623):

A palavra da *Scienza nuova* é esta: A humanidade é sua própria obra. Deus age sobre ela, mas através dela. A humanidade é divina, mas não existem homens divinos. Estes heróis míticos, estes Hércules cujos braços separam montanhas, estes Licurgos e estes Rómulos, legisladores rápidos que, na vida de um homem, realizam obra de séculos, são criações do pensamento dos povos. Apenas Deus é grande. Quando o homem quis ter homens-deuses, foi preciso que concentrasse muitas gerações numa só pessoa, que resumisse em um herói as concepções de todo um ciclo poético. A tal preço, fez para si ídolos históricos, Rómulos e Numas. Os povos restavam prostrados diante dessas gigantescas sombras. O filósofo os levanta e diz: o que vocês adoram são vocês mesmos, suas próprias concepções. Estas bizarras e inexplicáveis figuras que flutuam nos ares, objetos de uma pueril imaginação, tornam a descer a nosso alcance. Saem da poesia para entrar na ciência. Os milagres do gênio individual classificam-se segundo a lei comum. O nível da crítica atravessa o gênero humano (...) Este radicalismo histórico não chega a suprimir os grandes homens. Alguns, sem dúvida, dominam a multidão, ultrapassando-a em uma cabeça ou desde a cintura; mas sua fronte não mais se perde em meio às nuvens. Não são de outra espécie; a humanidade pode se reconhecer a si mesma em toda sua história, una e idêntica a si mesma. (MICHELET apud TEIXEIRA, 2017b, p.624)

Michelet insiste, a partir de Vico, na não-excepcionalidade da ação humana: o homem sendo fruto da humanidade, os seus feitos — por mais que grandiosos — explicam-se por si mesmos. Considerando, nesse sentido, o fenômeno literário, essencial para o pensamento de Vico — e da leitura que dele faz Michelet —: “As formas poéticas não são, pois, nem para Vico nem para Michelet, um excedente de mundo, produtos de um gênio de exceção, mas uma das expressões correlatas da forma e do sentido de um dado mundo, num dado momento de sua história”(TEIXEIRA, 2017b, p.627).

Nesse contexto, é preciso situar as ressalvas de Michelet em relação ao romance no seu caráter arbitrário e fortuito:

O amor é uma loteria, a Graça é uma loteria. Eis a essência do romance. Ele é o contrário da história, não apenas por subordinar os grandes interesses coletivos a um destino individual, mas porque não ama aqueles difíceis caminhos que, na história, produzem as coisas. Prefere nos mostrar os jogos de dados que o acaso, às vezes, produz, prefere nos afagar com a ideia de que o impossível, muitas vezes, torna-se possível. Através dessa esperança, do prazer e do interesse, ele ganha seu leitor, mimando-o, o qual, a partir de então, o seguirá avidamente, a tal ponto que abre mão até mesmo do talento. (MICHELET apud TEIXEIRA, 2017b, p.629-630)

Assim, ainda seguindo o caminho argumentativo de Teixeira, existe algo de anti-histórico no romance, para Michelet, na sua insistência nos nomes próprios e anedotas fortuitas, nas quais se sente a ação da Graça e da sorte, em detrimento dos *difíceis caminhos* trilhados pela história. Contudo, esse gênero não é descartado pelo historiador; e isso devido aos próprios princípios da sua historiografia:

Nos termos da historiografia de Michelet, a literatura é tratada como uma forma de mundo, e sua diversidade como “línguas da história” – expressão minha, calcada nas diversas referências do historiador à linguagem da lenda, a língua da epopeia e, para nos aproximarmos um pouco mais do nosso tema comum, à língua do romance. (TEIXEIRA, 2017b, p.627)

Nesse sentido, se o romance é uma das *línguas da história*, é preciso se voltar a ele, dominar a sua gramática e estilo para entender o mundo que o produz e que nele se expressa:

o romance não é apenas uma das formas da história (entendida como aventura dos homens no tempo e fabricação do mundo comum), mas é a forma lógica necessária, o princípio de inteligibilidade a ser adotado quando a história se faz por obra e graça de um monarca ou de um salvador. Ou seja, se o romance é anti-história, no sentido de ser contrário ao seu princípio crítico, ele tende a ser também a forma preferencial da história – seu modelo lógico-narrativo – quando será o caso de historiar sociedades cujo princípio é romanesco. (TEIXEIRA, 2017b, p.631)

O romance aparece, pois, como a língua de uma certa história; a tirânica, pelo seu caráter arbitrário e o seu foco em grandes heróis, personagens nomeados cujos feitos são guiados apenas pelo acaso: “O romance é a forma das histórias doentes – disse Michelet, mais de uma vez.” (TEIXEIRA, 2017b, p.632).

Tendo definido, por mais que de forma esquemática, o pensamento do romance que Teixeira traça na obra de Michelet, cabe agora pensar em que medida essa ambivalência se faz sentir na leitura que Duras faz do historiador. Para efetuar esse movimento, voltemos ao livro de predileção da escritora: *A Feiticeira*.

Primeiramente, cabe destacar que essa é a única obra que Duras menciona explicitamente, ao falar de Michelet: seja nominalmente, seja fazendo referência à personagem-título. Isso pode se explicar, em parte, pela sua posteridade:

Não por acaso, essa obra foi definida por Roland Barthes como o "livro de predileção de todos os que amam Michelet", porque, "reunindo (...) todas as tentações" do historiador, "instala-se deliberadamente na ambiguidade, ou seja, na totalidade". No entendimento do crítico, essa totalidade deve-se à presença forte do "mito" — ou da lenda —, através do qual a narrativa abrir-se-ia tanto para o campo da História quanto para as terras da Literatura, embaralhando-os. Essa confusão de fronteiras recobre, na realidade, os dois terrenos mais expressivos nos quais se estabeleceu a fortuna crítica micheletiana, concernentes não apenas a *La Sorcière*, mas a toda a obra do autor. (TEIXEIRA, 2017a, p.25)

Dessa forma, *A Feiticeira* atraiu interesse de escritores, bem como de intelectuais pertencentes a diversas áreas. O seu caráter de *anomalia* na obra micheletiana funcionou, nesse sentido, como

um elemento de estranha atração. Todavia, o esforço de Teixeira, no livro dedicado a essa obra, é o de situá-la como coerente com o método e o projeto historiográfico do autor.

Falemos então dela: essa anomalia estilística, essa ambiguidade que tanto chocou quanto enfeitiçou leitores. Trata-se, por um lado, da dupla natureza do livro, dividido em uma parte “lendária” e outra “histórica”. O crime do historiador teria sido, pois, recorrer à linguagem poética, sobretudo na primeira parte do livro. Em um longo e aprofundado trabalho sobre as complexas relações entre historicidade e ficção nessa obra, Teixeira mostra que esse recurso à lenda é deliberado e, ao invés de enfraquecer o teor historiográfico da obra, reforça-o, dentro do projeto micheletiano de incorporar as *línguas da história* ao discurso que se faz sobre ela:

não é a história de Michelet que se transforma em lenda, mas as lendas que, pelo seu papel fundamental na constituição dos princípios do rícorso medievo, impõem-se como inteligência básica para essa história, introduzindo-se como um modo de expressão incontornável, a exigir do historiador tanto o entendimento quanto o acato a seus meios particulares de inteligibilidade. Ou seja, acolher e reconhecer a dignidade e o modo de funcionamento dessa outra língua, reconhecendo, sobretudo, sua intratável diferença para com os caracteres de pensamento do intérprete moderno, torna-se fundamental para a compreensão do fio lógico e "natural", das causas e consequências que irão se depreender, mais tarde, desse mundo em transformação. Sendo assim, o lendário de *La Sorcière*, revisto sob tal prisma, reflete na composição de sua arte narrativa menos um capricho do estilo do que uma imposição ligada a seu objeto e a seu método. (TEIXEIRA, 2017a, p.148)

Assim, a lenda — tal qual o romance — é um fenômeno literário e, como tal, na perspectiva viconiana traçada por Michelet, deve ser considerada *de dentro*, a partir da sua própria língua. Também a feitiçaria é entendida nessa esteira de pensamento como obra dos homens:

Em outros termos, tecendo uma biografia cujas datas e fatos marcantes repercutem aqueles da grande História, o que o pequeno drama da Feiticeira torna explícito é, provavelmente, a recusa de Michelet em pensar o fenômeno da feitiçaria como algo que, incrustado na natureza danada do homem, estivesse fora do tempo. Portanto, *La Sorcière* visa sustentar nada menos do que uma hipótese sobre a origem da feitiçaria que busque descobri-la não numa suposta natureza danada dos homens, mas na natureza da sociedade que lhe deu nascimento. (TEIXEIRA, 2017a, p.180)

Nesse sentido, a virada estilística do primeiro ao segundo livro, ainda segundo Teixeira, também acompanha uma virada do fenômeno da feitiçaria:

No corpo do texto, essa distinção é ainda mais manifesta: ele traz aqui biografias estrito senso, uma vez que as personagens, já não mais consideradas feiticeiras, tenderiam a se subtrair até mesmo ao título de enfeitiçadas, para ganhar, num último esforço de concentração, nomes próprios, capítulos distintos, cuidando de vidas e destinos

individuais. Assim, no instante em que o narrador adentra o século XVII, período dos célebres processos contemplados no terço final da obra, seu discurso especializa-se a ponto de negar o título. (TEIXEIRA, 2017a, p.57)

Michelet expõe, pois, uma progressiva decadência do fenômeno da feitiçaria, que se traduz no desaparecimento da personagem-título, a qual dá lugar a essas personagens nomeadas, particularizadas, banalizadas. Teixeira mostra, assim, que não é apenas a primeira parte do livro que possui uma forma excepcional, imposta pelas necessidades do seu objeto: ele adota, na segunda, uma forma ‘doente’ para uma história ‘doente’:

Excessivamente individualizante, o romance desfoca o leitor do essencial, diz Michelet. Em outros termos, esse foco exclusivo no indivíduo, ao fazer "da biografia individual" uma forma de registrar, crítica ou idealmente, "a história social", resultaria em algo mais do que a denúncia da "disposição patológica que assume uma nova qualidade com o desenvolvimento da sociedade de consumo". Ele talvez se tornasse também um dos sintomas dessa patologia, cuja origem não remete tão só ao consumo (o consumo de romances, por exemplo), mas a uma espécie de consumação do universo da política em encarnações de príncipes encantados e de fomento para uma sociedade (e, correlatamente, para um indivíduo) que, diante do espetáculo de sua própria cisão, precipitar-se-ia amorosamente na idealização do *Um*, um herói, um rei, um imperador, uma identidade, em cuja contemplação pudesse se esquecer de si mesmos, de seus males. (TEIXEIRA, 2017a, p. 260)

O feitiço do texto durasiano: do romance à escrita

Essa incursão pelos argumentos de Teixeira sobre o pensamento micheletiano sobre o romance e pela forma como isso se articula ao projeto metodológico da *Feiticeira* pode parecer estranha ao objetivo deste artigo, ou seja, pensar nas formas como Michelet aparece na obra de Duras. Afinal, diferente de Barthes, Duras nunca faz referência a essa forma ambígua da *Feiticeira* — até porque as suas reflexões sobre o historiador, como já foi estabelecido, ocorrem em contextos de entrevista e não culminam em um texto específico sobre ele. Assim, seria possível argumentar que o seu interesse pelo autor não passa de uma fascinação temática pela figura da feiticeira, particularmente interessante para Duras no que diz respeito às suas reflexões sobre a escrita e a mulher.

Efetivamente, há algo da feiticeira de Michelet que se desdobra no pensamento durasiano da mulher. Mesmo aí, contudo, o interesse já é mais do que temático, uma vez que o feminino em sua obra não pode ser tomado apenas como uma questão: trata-se de uma tensão crucial para a sua poética, aparecendo tanto nas reflexões que ela faz sobre sua escrita (como nas entrevistas, em que, por vezes, o nome de Michelet é mencionado), quanto como uma teia que perpassa a sua ficção. Assim, pretendo mostrar que há algo na poética durasiana, no seu duplo movimento de escrita da mulher e escrita *sem avanço*, que faz eco à leitura de Michelet que desenvolvi no tópico anterior.

Como foi explorado no primeiro tópico, Duras associa a mulher à escrita. Nesse sentido, não

é surpreendente que *A Feiticeira* tenha sido o seu livro de predileção, uma vez que Michelet deixa claro, desde os primeiros parágrafos, que o seu tema será tratado no feminino:

Sprenger diz (antes de 1500): “É preciso dizer a heresia das feiticeiras e não dos feiticeiros; estes são pouca coisa”. E um outro, durante Luís XIII: “Para um feiticeiro, dez mil feiticeiras.”

“Natureza as faz feiticeiras” — É do gênio próprio à Mulher e de seu temperamento. Ela nasce Fada. Pelo retorno regular da exaltação, ela é Sibila. Pelo amor, é Mágica. Por sua fineza, sua malícia (tantas vezes excêntrica e benfazeja), ela é Feiticeira, e enfeitiça ou, pelo menos, adormece, engana os males. (MICHELET, 2024, p.1)

Esse interesse explícito e específico pela mulher, pelo desvio da mulher, certamente atraiu e influenciou Duras. Michelet traça um retrato da mulher como um ser de poder e mistério inigualáveis, apesar de nem sempre virtuoso. Segundo Teixeira, o próprio projeto da *Feiticeira* é de reabilitar essas mulheres, desprezadas por uma ciência que a elas tudo deve: “Michelet postula que os feitiços da Feiticeira são os primeiros ensaios da ciência moderna” (TEIXEIRA, 2017a, p.64). A mulher ocupa, pois, como em Duras, esse lugar da criação, do fértil e do poético, enquanto o homem é esse discurso estéril do progresso positivista que nega a sua origem:

Onde ela está? Nos lugares impossíveis, na floresta de sarça, no charco, onde o espinho e o cardo impedem a passagem. À noite, sob algum velho dólmen. Se a encontram, ela ainda assim estará isolada pelo horror comum; tem em torno de si como um círculo de fogo.

E, no entanto, quem poderia acreditar? É uma mulher ainda. Mesmo essa vida terrível espreme e aciona sua força de mulher, a eletricidade feminina. Ei-la dotada de dois dons: O *iluminismo da loucura lúcida* que, em certos graus, é poesia, visão segunda, penetração aguda, fala simples e ardilosa, sobretudo a faculdade de crer em todas as suas mentiras. Dom ignorado pelo feiticeiro macho. Com ele, nada teria começado.

Desse dom deriva um outro, a sublime potência da *concepção solitária*, a partenogênese que os nossos fisiologistas atualmente reconhecem em fêmeas de várias espécies para a fecundidade dos corpos, e que não é menos segura para as concepções do espírito. (MICHELET, 2024, p.5, grifos próprios)

“Poesia”, “visão segunda”: de outras formas, também Duras atribui às mulheres essa tendência ao poético, como quando diz, em *Boas Falas*, que “*Apenas os loucos conseguem escrever completamente*. É isto. ‘Qualquer um é mais misterioso que um escritor’. Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isto também.” (DURAS, 1974, p.38)

Há um trecho de Michelet, em *A Feiticeira*, no qual ele descreve esses momentos de sedução da mulher pelo demônio, que encapsula a poética de Duras e a sua percepção do feminino:

Nem a cólera nem o orgulho a salvariam dessas seduções. O que a salva, é a imensidão do desejo. Nada lhe basta. Cada vida é limitada, impotente. Para trás, corcel, para trás, touro! Para trás a chama do pássaro. Para trás, frágeis criaturas, diante de quem sente necessidade do infinito.

Ela tem uma *vontade* de mulher. Vontade de quê? Do Todo, do Grande Todo universal.

Satã não previu isso, que não poderia saciá-la com nenhuma criatura.

O que ele não pode, não sei quem cujo nome não se sabe, o faz. Ante a esse desejo imenso, profundo, vasto como o oceano, ela sucumbe e adormece. Então, sem lembranças, sem ódio, nem pensamentos de vingança, inocente apesar de si, ela dorme sobre a pradaria, como qualquer outra teria feito, ovelha ou pomba, relaxada, satisfeita, ouso dizer amorosa.

Ela dormiu e sonhou. Que belo sonho! Como contá-lo? É que o monstro maravilhoso da vida universal nela mergulhou; que, agora, vida e morte, tudo estava em suas entranhas e que, ao preço de tantas dores, ela havia parido a Natureza. (MICHELET, 2024, p.45)

A mulher, aqui, é o sujeito desejante por excelência: ela tem sede do “Grande Todo universal”. Esse desejo fluido e impreciso acaba na imobilização, no onírico. Como não lembrar de Lol V. Stein — personagem do romance *O arrebatamento de Lol V. Stein* —, que, após gritar e desmaiar de desespero, passa a vagar pelas ruas de S.Thala sem destino, sem objetivo? A feiticeira de Michelet, imobilizada pelo desejo de Todo, “dorme sobre a pradaria” e sonha: Lol assiste, no campo de centeio, a cena de amor entre Jacques Hold e Tatiana Karl, repetidamente. Seu desejo não tem mais objeto, e é cíclico, inteiro.

Também a escrita de Duras, essa que ela associa à mulher, é um desejo sem objeto, um livro sem história, um romance sem nomes próprios. Trata-se da virada que ela situa em sua obra a partir de *Moderato Cantabile*, essa a partir da qual ela vai dos livros *charmosos* aos livros *silenciosos*:

X.G. — Mas muito bom, muito, muito bom, muito, muito importante, e acho que quando você diz, o silêncio, que o homem impede o silêncio de se estender e, uma vez mais volto a seus livros, tão raro, em seus livros o silêncio se estende. Há espaço para o silêncio, um espaço muito grande. Não?

M.D. — Sim.

X.G. — E acho isso também, que só uma mulher pode fazer o silêncio ser ouvido.

M.D. — Talvez seja por isto que eu não leio mais. (DURAS, 1974, p.37)

Duras diz que “não lê mais”; em outro momento afirma que “a escrita dos outros é, para ela, insuportável” (exceto, é claro, a de alguns, dentre os quais, Michelet). Talvez isso diga algo da sua falta de apreço pelo romance como gênero: as intrigas, os personagens, o enredo. Todo esse excesso é desnudado, em uma escrita que se torna cada vez mais *pobre*, para usar o termo que Hélène Cixous utiliza ao conversar com Michel Foucault sobre a obra de Duras:

O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor. Não posso dizer o universo, mas o amor. E esse amor, é esse nada que é tudo. (CIXOUS; FOUCAULT, 2009, p.357)

Esse movimento de desnudamento identificado por Cixous é o caminho em direção à escrita do silêncio, do abismo. Efetivamente, Duras tem consciência disso, à medida que se afasta gradativamente do romance, ainda, por vezes, buscando nesse gênero alguns de seus elementos, mas isolados, destacados. Em *A vida material*, um livro feito a partir de conversas da escritora com Jerôme Beaujour, Duras contrasta *romance* e *escrita*, usando justamente a metáfora espacial do afastamento:

Esse livro não tem começo nem fim, ele não tem meio. A partir do momento em que não há livro sem razão de ser, esse livro não é um. Ele não é um jornal, não é jornalismo, está desprendido do evento cotidiano. Digamos que ele é um livro de leitura. Longe do romance, mas mais próximo da sua escrita — é curioso, uma vez que é oral — do que da de um editorial de um cotidiano. Eu hesitei em publicá-lo, mas nenhuma formação livresca prevista ou em curso poderia conter essa escrita flutuante de “A vida material”, esses ir e vir entre mim e mim, entre mim e vocês nesse tempo que nos é comum.⁵ (DURAS, 1987, p.9-10, tradução própria)

Aqui, Duras demonstra ter consciência do lugar movente que a sua escrita ocupa. Um livro sem começo nem fim, um movimento sem avanço — *longe do romance, mas mais próximo da sua escrita*. O romance (a história, a intriga) aparece, assim, se não como oposto à escrita, dela distante. Em outro momento de *A vida material*, Duras volta a essa tensão ao mencionar o texto que ela acabou de escrever, e será publicado em breve:⁶

⁵Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture – c'est curieux du moment qu'il est oral – que celle de l'éditorial d'un quotidien. J'ai hésité à le publier mais aucune formation livresque prévue ou en cours n'aurait pu contenir cette écriture flottante de « La vie matérielle », ces aller-et-retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun.

⁶Trata-se, segundo Anne Cousseau, de *Yeux bleus cheveux noirs*, que, no momento do início das conversas que darão origem ao livro escrito com Beaujour, ainda não tinha um título definido e que aparece, em vários momentos, designado apenas como “o livro”, inclusive no texto que aqui nos interessa (intitulado, justamente, “O Livro”). De toda forma, como deixa claro o trabalho de Cousseau, que se interessa pela gênese de *A vida material*, nesse texto, há uma teia de livros — escritos, sendo escritos ou e escrever — que se misturam e se confundem. Logo, trata-se menos de definir de qual texto Duras fala em cada momento em que menciona “O Livro” do que pensar o próprio uso desse artigo definido como um esboço de um olhar geral que ela tem sobre a sua escrita (reforçado por outros momentos em que ele reflete sobre sua obra, como a definição da virada a partir de *Moderato cantabile*).

Essas pessoas, do livro, eu as conheço, não conheço a história delas, como não conheço minha história. Eu não tenho história. Da mesma forma que eu não tenho vida. (...) Eu sempre vivi como se eu não tivesse nenhuma possibilidade de me aproximar de qualquer modelo de existência. Eu me pergunto sobre o que se baseiam as pessoas para contar a sua vida. É verdade que há tantos modelos de narrativas que são feitas a partir daquele da cronologia, dos fatos exteriores. Tomam esse modelo, no geral. Partem do começo da sua vida e no caminho certo dos acontecimentos, as guerras, as mudanças de endereço, os casamentos, descem em direção ao presente.⁷ (DURAS, 1987, p.99, tradução própria)

Novamente, a autora insiste nessa distinção — entre os *modelos de narrativa* e os seus textos. Nestes, ela implode a cronologia, a lógica dos fatos exteriores, para fazer ouvir o rumor da própria escrita. Voltando à imagem de Cixous, Duras constrói um lugar sem objetos, sem mobiliário, sem cenário: e é justamente de dentro desse vazio, dessa pobreza, que ela consegue tocar em algo imenso — o desejo, o amor (a mulher, a escrita...).

Um outro deslizamento se opera aqui: do “não há história no livro” para *eu* não tenho história. Essa subjetividade em tensão é central na obra de Duras: o movimento em torno do abismo da escrita se duplica no gesto autobiográfico.

Nesse sentido, abre-se uma outra dimensão em que sua obra se opõe ao romance: a escritora insiste, sempre, na *verdade* do seu texto, mesmo quando os elementos referenciais são contraditórios ou inexistentes. Em *Boas falas*, quando Duras comenta a virada na sua obra que ela identifica ao momento de escrita de *Moderato Cantabile*, ela menciona também uma *curva em direção à sinceridade*:

— Uma experiência erótica muito, muitíssimo violenta e — como dizer? — passei por uma crise que foi... suicida, quer dizer... o que conto em *Moderato Cantabile*, aquela mulher que quer ser morta, eu vivi isso... e a partir daí os livros mudaram... Pensei nisso há dois anos, dois, três anos, penso que a virada, a curva em direção a... em direção à sinceridade aconteceu ali. (DURAS, 1974, p.45)

Assim, abandonar o romance, deixar para trás a dicção “charmosa” dos livros “sem noite”, para Duras, significa não só um deslizamento formal, mas também um passo em direção a uma verdade de si, uma subjetividade que se cola a esse movimento de escrita da escrita, que produz “livros que se incrustam no pensamento e que exprimem o luto negro da vida inteira, o lugar-comum de todo pensamento”.

Cabe ressaltar, contudo, que esse *eu* durasiano não é um sujeito simples, biográfico e transparente: trata-se de uma subjetividade sempre construída na tensão da escrita, no redemoinho da linguagem consciente de si, à beira do abismo dessa escrita que se dobra e se duplica nela mesma.

Esse sujeito deslizante está intimamente ligado às duas outras tensões durasianas que foram

⁷ Ces personnes, du livre, je les connais, je ne connais pas leur histoire, comme je ne connais pas mon histoire. Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. (...) J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C'est vrai qu'il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la chronologie, des faits extérieurs. On prend ce modèle-là en général. On part du commencement de sa vie et sur les rails des événements, les guerres, les changements d'adresse, les mariages, on descend vers le présent.

aqui exploradas: a da mulher e a da escrita; ambas, por sua vez, relacionados à leitura de Michelet aqui proposta. Atenho-me, pois, como última etapa desse caminho argumentativo, a um trecho de “*La maison*” (“A casa”), também parte do livro *A vida material*, em que todos esses aspectos se combinam, o que é reforçado pela referência explícita ao historiador.

Trata-se de um texto, para usar a expressão de Duras ao escrever esse livro, *flutuante*: ele começa como um ensaio sobre o âmbito doméstico, no contexto de uma ode que a escritora tece à sua casa em Neauphle, lugar frequente na geografia da sua obra; depois, desdobra-se em reflexões sobre a escrita, a mulher, o tempo, a história. Duras vê, na idade da casa — “Ela deve ter um pouco mais de dois séculos”⁸ (DURAS, 1987, p.54, tradução própria) —, as mulheres que por ali passaram: “Eu a via habitada por essas mulheres. Eu me via precedida por essas mulheres nesses mesmos quartos, nos mesmos crepúsculos.”⁹ (DURAS, 1987, p.54, tradução própria). Essa presença feminina que atravessa os séculos continua a assombrar o texto, que logo se torna uma reflexão sobre a própria escrita:

Então antes era assim. Antes, de qualquer lado que eu me coloque, qualquer que seja o século na história do mundo, eu vejo a mulher em uma situação limite, insustentável, dançando sobre um fio acima da morte.

Agora, para qualquer lado do meu tempo que eu me vire, eu vejo a aspirante a estrela das agências midiáticas, de turismo ou de banco, essa primeira da classe, graciosa e incansável, a par de tudo, da mesma forma, dançando sobre um fio acima da morte.

Então, veja, eu escrevo para nada. Eu escrevo como se deve escrever, me parece. Escrevo para nada. Eu nem mesmo escrevo para as mulheres. Escrevo sobre as mulheres para escrever sobre mim, sobre mim, só, através dos séculos.

Eu li *Um teto todo seu* de Virginia Woolf e *A Feiticeira* de Michelet.

Eu não tenho mais nenhuma biblioteca. Eu me desfiz dela, de toda ideia de biblioteca também. Acabou. Esses dois livros, é como se eu tivesse aberto meu próprio corpo e a minha cabeça e que eu lesse a história da minha vida na Idade Média, nas florestas e nas manufaturas do século XIX. O de Woolf, não encontrei sequer um homem que o tivesse lido. Nós estamos separados, como ela diz nos seus romances, M.D.¹⁰ (DURAS, 1987, p.59-60, tradução própria)

⁸ Elle doit avoir un peu plus de deux siècles

⁹ Je la voyais habitée par ces femmes. Je me voyais précédée par ces femmes dans ces mêmes chambres, dans les mêmes crépuscules.

¹⁰ Avant c'était donc ainsi. Avant, de quelque côté que je me tienne, quel que soit le siècle dans l'histoire du monde, je vois la femme dans une situation limite, intenable, dansant sur un fil au-dessus de la mort.

Maintenant, de quelque côté de mon temps que je me tourne, je vois la starlette des offices médiatiques, de tourisme ou de banque, cette première de la classe, pimpante et inlassable, au courant de tout de la même façon, dansant, sur un fil au-dessus de la mort.

Donc, voyez, j'écris pour rien. J'écris comme il faut écrire il me semble. J'écris pour rien. Je n'écris même pas pour les femmes. J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles.

J'ai lu *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et *La Sorcière* de Michelet.

Je n'ai plus aucune bibliothèque. Je m'en suis défaite, de toute idée de bibliothèque aussi. C'est fini. Ces deux livres-là, c'est comme si j'avais ouvert mon propre corps et ma tête et que je lise le récit de ma vie au Moyen Age, dans les forêts et dans les manufactures du XIXe siècle. Le Woolf, je n'ai pas trouvé un seul homme qui l'ait lu. Nous sommes séparés, comme elle dit dans ses romans, M.D.

A referência a Michelet aparece, pois, novamente, na escassez da biblioteca durasiana: *La sorcière* é um dos poucos livros lidos, e a experiência de leitura é visceral — *Michelet, Michelet, Michelet até as lágrimas*. A feiticeira é uma dessas mulheres que habitam a casa de Duras, que atravessam a escrita e fundam uma subjetividade outra, deslizante: “Escrevo sobre as mulheres para escrever sobre mim, sobre mim, só, através dos séculos.”

Só, através dos séculos, a feiticeira de Michelet também vai acompanhada — é a “história de um nome — Feiticeira — que vai ganhando corpos distintos” (TEIXEIRA, 2017a, p.181). Contudo, ainda com Teixeira, “Michelet parece fazer questão de demarcar que o aspecto geral, fenomenológico da feitiçaria e da história que dão palco, trama e dramas diversos a suas distintas personagens só ganha consistência quando apreendido como experiência particular de um sujeito.” (2017a, p.181).

Também a escrita de Duras, feita *por* e *para* essas mulheres, sempre volta a essa subjetividade em tensão — *eu não tenho história*. “O de Woolf, não encontrei sequer um homem que o tivesse lido. Nós estamos separados, como ela diz nos seus romances, M.D.” Essa frase, com as iniciais da escritora que remetem a uma *outra*, arremata esse ciclo de tensões: o abismo da escrita se apresenta como fuga — do nome próprio, do romance, do masculino (*nós estamos separados*).

Considerações finais

O objetivo, aqui, foi associar aspectos essenciais da poética durasiana ao pensamento de Jules Michelet, sobretudo a partir do livro de predileção da escritora, *A Feiticeira*. Foi possível estabelecer, nesse sentido, uma relação entre as ambiguidades do romance no pensamento do historiador e as reflexões que Duras construiu sobre a sua própria obra. Além disso, a figura da feiticeira de Michelet atravessa as tensões ligadas ao feminino que são indissociáveis da poética durasiana.

Devido à escassez de trabalhos que versam sobre a relação entre Duras e Michelet, proponho este como um esboço de um projeto maior, que deve ainda ser lapidado e desenvolvido. O caminho aqui trilhado foi, propositalmente, generalizante: a própria tendência de Duras a olhar reflexivamente para a sua própria obra, como um todo, justifica esse gesto. Além disso, se a escritora se afasta de Michelet por não pretender construir um método historiográfico, também na sua obra existe um *pensamento*, cuja construção é indissociável da linguagem e da subjetividade que o faz existir.

Nesse sentido, abro aqui um caminho que pode ser percorrido de outras formas, por exemplo, a partir de pesquisas sobre textos específicos de Duras, tendo em vista esses aspectos micheletianos. Destaco o interesse em pensar sobre as obras da escritora que conversam explicitamente com os grandes momentos históricos do século XX, como *A dor* e *Hiroshima meu amor*.

Referências

- CIXOUS, Hélène; FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. (entrevista com Hélène Cixous) In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização de Manoel Barros da Motta; Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- COUSSEAU, Anne. La fabrique de La Vie matérielle. In: LOIGNON, Sylvie. (Org.) **Les archives de Marguerite Duras** [en ligne]. Grenoble: UGA Éditions, 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/ugaeditions/1033>. Acesso em: 8 abril 2022.
- DURAS, Marguerite. **La vie matérielle.** Paris: Folio Gallimard, 1987.
- DURAS, Marguerite. **Yann Andréa Steiner.** Paris: Gallimard, 1992.
- DURAS, Marguerite. **Escrever.** Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Boas falas: conversas sem compromisso.** Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- MICHELET, Jules. **A Feiticeira.** Tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira. São Paulo: Alameda (No prelo).
- TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. **A profetisa e o historiador:** Sobre A Feiticeira de Jules Michelet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.
- TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Michelet, teórico do romance. **Alea: Estudos Neolatinos**, [S.L.], v. 19, n. 3, p. 618-635, dez. 2017b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/20153>. Acesso em: 26 jul. 2024.