

## **Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras**

*Agatha and the work of loss in Marguerite Duras*

*Agatha y la obra de la pérdida en Marguerite Duras*

*Agathe et le travail de la perte chez Marguerite Duras*

VALÉRIA RILHO

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

O artigo aborda o tema da construção do olhar como objeto perdido através das contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana acerca da alucinação e do luto. Toma o livro intitulado *Agatha*, de Marguerite Duras, para investigar como a escritora produz a extração do objeto olhar através da imagem literária.

*Palavras-chave:* Olhar. Imagem. Alucinação. Psicanálise.

Quis o destino que nos caísse nas mãos um pequeno livro escrito por Marguerite Duras em formato de roteiro teatral em 1981, intitulado *Agatha*. Devíamos produzir um pequeno artigo sobre algum texto de Duras de nossa escolha como requisito avaliativo de uma disciplina do curso de Doutorado. O tempo era exíguo, e *Agatha* era um livro de poucas páginas. Já se passaram quase dois anos, e *Agatha* continua sendo trabalhada por nós e em nós. Ela nos escolheu.

É do mesmo ano o filme que Duras dirigiu a partir desse roteiro e que intitulou *Agatha et les lectures illimitées* com 90 min. de duração. Mesmo os iniciantes em sua obra sabem que uma característica importante desta é o deslizamento entre os universos da literatura, do teatro e do cinema. Motivos, personagens, fragmentos de narrativa, cenas, recursos técnicos, e outros elementos transitam e encontram seu desdobramento em diferentes obras e territórios criativos. Como se uma obra deixasse sempre atrás de si restos por trabalhar, algo que não cessa de não se escrever. Como resultado, é possível agrupar suas produções em séries. Em analogia ao que se convencionou chamar de ciclo indiano, *Agatha* se inclui entre as obras situadas no que a escritora e crítica literária Pagès-Pindon (2005) denominou de ciclo do atlântico, principalmente por se ambientarem à beira do Atlântico, pela vocação cênica e bem como pela concentração temática em torno do tempo e da memória.

Poucos são os trabalhos sobre *Agatha* encontrados na literatura especializada. Nossa abordagem, no presente estudo, conta com as contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana acerca da alucinação e do luto. Buscamos investigar como Marguerite Duras, especialmente em seu livro *Agatha*, efetua a extração do objeto olhar e o inscreve como objeto perdido através da imagem literária. Esse foi nosso ponto de captura.

Antes, porém, algumas reflexões metodológicas. Como ler uma obra? Questão que muitos já colocaram, mas que se renova a cada obra que nos interpela. Ela nos olha, nos implica e nos convoca a colocar nela algo nosso. A “chave” de leitura que utilizamos para entrar em uma obra com a finalidade de abordá-la diz respeito a essa implicação. Trata-se do ponto em que nos posicionamos para tomar um lugar de fala sobre ela, o que pressupõe tomá-la como objeto de nosso olhar. No entanto, tal concepção iluminista de abordagem de um objeto para fins de construção de um saber sobre ele, não se confirma. Rapidamente, os lugares são subvertidos, e já não sabemos mais quem olha o quê. Além disso, a mera “escolha” da forma como iremos relatar e contar ao nosso leitor o que lemos

não consiste num trabalho menor ou sem importância. Afinal, essa era a forma das grandes narrativas orais e dos grandes “passadores” da tradição. Ao se contar o que se viu ou ouviu, já se coloca uma parte si no relato daquilo que foi visto e ouvido. Nosso relato já é um recorte de nosso olhar sobre a obra. Questões que apenas estou relembrando aqui, as quais se colocam de maneira muito próxima à abordagem de um caso clínico por um psicanalista.

### **Breve apresentação de *Agatha***

O livro, organizado em forma de roteiro teatral, consiste no diálogo entre dois amantes, ELA (nomeada Agatha) e ELE (não nomeado) que se encontram numa casa desabitada situada à beira-mar em um dia de inverno. O encontro deles é para anunciar uma separação:

*A cena começa com um longo silêncio, durante o qual nenhum dos dois se move. Eles conversam com uma suavidade intensa, profunda.*

ELE – Você sempre falava dessa viagem. Sempre. Você sempre disse que, mais dia menos dia, um de nós teria que ir embora.

*Tempo. Ela não responde.*

(DURAS, 1981, p. 5-6).

Trata-se de uma despedida de dois amantes, uma separação; ela está de partida para longe. O texto é recheado de hesitações, reticências, indicações de silêncio e tempo, como se fosse uma conversa muito difícil e dolorosa, por vezes mais semelhante com dois monólogos do que um diálogo. Aos poucos o assunto da partida vai dando lugar às lembranças de um passado em comum vivido naquele lugar no tempo da infância e juventude. É lento o avançar das lembranças que vão sendo construídas conjuntamente pouco a pouco sob nossos olhos.

De repente, desavisadamente, pelo uso de um mero adjetivo (nossa), ficamos sabendo que eles, os amantes, são irmã e irmão. Essa informação, que vai tragar o leitor pra dentro da história, aparece no meio de uma frase irrelevante: “ELA – Uma mulher levou você certa vez, você era muito jovem, foi na primavera. (tempo) Uma amiga de

nossa mãe”. ELE – Acho que sim. Não sei mais. Foi antes de você, não sei mais. (DURAS, 1981, p.12.).

Como assim “antes de você”? A conversa segue na mesma lentidão, mas nós agora nós já nos vemos impacientes com a morosidade. Aos poucos, vamos nos inteirando. A relação amorosa deles vem desde a infância. Eles têm hoje em torno de 30 anos, informa a narradora bem no início; mas ao longo do texto, percebemos que ele é cinco anos mais velho do que ela. Os detalhes ganham importância, se transformam em signos com os quais o leitor vai montando um jogo de quebra-cabeças mental na tentativa de se orientar em meio às cenas do passado e do presente. Mas uma delas se tornará a cena-chave da história e funcionará como um polo magnético desde o momento em que começam a surgir no texto suas primeiras pistas:

*Falam quase em voz baixa*

*desse instante do passado, daquela sesta de Agatha.*

ELA – Estamos sozinhos em casa.

ELE – Sim.

ELA – Onde está nossa mãe? Onde estão as outras crianças?

ELE – Dormindo. É hora da sesta. É verão. É aqui. Neste lugar aqui.

ELA – A Vila Agatha.

(...)

ELA (*sempre em voz baixa*) – É o verão de Agatha.

ELE – Sim, o nosso verão (...)

(DURAS, 1981, p. 22-3).

A cena que vai lentamente se construindo sob nosso olhar é a cena do incesto entre os dois irmãos. Ela sendo referida de forma indireta como “aquele verão”, “a sesta de Agatha”, “o verão de Agatha”, “o quarto da divisória acústica”, “o quarto alucinatório”.

ELE – Entro no quarto alucinatório. (*tempo*) Acho que ela está dormindo. (*tempo*)

ELA – Não está.

ELE – Olho para ela. Ela sabe que a estou olhando?

ELA – Sabe.

ELE – Ela talvez não sabe quem está ali.

ELA – Sabe, ela conhece o som de seus passos. Ela sabe quem foi que entrou no quarto.

*Silêncio.*

ELE – O corpo de minha irmã está ali, na penumbra do quarto. (*tempo*) Eu não sabia a diferença que havia entre o corpo de minha irmã e o de outra mulher. (*tempo*) Os olhos dela estão fechados. (*tempo*) No entanto ela sabe que estou me aproximando.

ELA – Sim.

(DURAS, 1981, p. 54).

A imagem descrita na cena do quarto alucinatório é prenhe, e somos tragados por ela tal qual a mariposa é tragada pela luz. É uma cena iluminada pela beleza da composição das palavras de Duras. Nada falta ali naquela imagem; ela é um amálgama de plasticidade e poesia perfeito. No entanto, há uma palavra que nos intriga, o nome dado à cena pela autora: quarto alucinatório. Por que alucinatório? A cena não aconteceu? Foi fruto da imaginação dos amantes? Da autora? Do leitor?

### **Imagens alucinatórias oníricas**

O interesse pelo tema da alucinação aparece cedo na obra freudiana em função do caráter alucinatório das imagens oníricas. A característica mais notável do sonhar, segundo Freud (1900a/1988), é consistir em um pensamento figurado como cena, a qual é percebida como vivida na situação presente. É do encontro dessas duas condições que advém seu aspecto alucinatório: imagens que possuem intensa vivacidade a ponto de darem a impressão de uma vivência atual. A diferença entre sonhar e recordar é situada por Freud numa precisão que ele faz acerca das imagens: no sonho, elas se assemelham a percepções; no recordar, elas tomam a forma de representações mnêmicas. Isso ficará mais claro quando o autor esboçar seu primeiro modelo de aparelho psíquico, como veremos adiante.

A questão da qualidade cênica das imagens oníricas assume grande envergadura na investigação freudiana sobre os sonhos. É desse contexto que se origina a célebre qualificação do inconsciente como Outra cena, tão repetida entre os psicanalistas. Intrigado com o sentimento de estraneidade que temos em relação a nossos próprios sonhos, ele se interroga sobre a diferença entre os processos responsáveis pela vida onírica e aqueles atuam na vida de vigília. De suas incursões pela literatura especializada, Freud aprecia as considerações de Fechner, que “conjectura que a cena [o palco] dos sonhos é outro que o da vida de representações da vida de vigília” (FREUD, 1900b/1988, p. 72). Se o palco da atividade psicofísica do dormir e da vida de vigília fosse o mesmo, explica Fechner, o sonho seria uma continuação da vida de representações de vigília: ele se manteria em menor intensidade, mas compartilharia do mesmo material e forma. Freud pondera que desconhecia o que exatamente Fechner queria dizer com essa “mudança de teatro da atividade anímica”, mas exclui uma interpretação anatômica que situaria uma mudança na localidade cerebral. Ao invés disso, Freud (1900a/1988) supôs uma localidade psíquica como um lugar no interior de um aparato óptico. Mediante a analogia com um microscópio, telescópio ou mesmo uma câmera fotográfica, concebeu o que veio a ser conhecido como o primeiro modelo tópico do aparelho psíquico. Este funcionaria, à semelhança de tal instrumento, como um sistema de lentes ordenadas entre si, e que seriam percorridas por uma excitação visual dentro de determinada série temporal. A concepção e funcionamento desse aparelho psíquico permitirão a Freud propor o mecanismo formador das imagens oníricas, das lembranças, dos atos, etc. Também lhe permitiu afirmar que percepção e memória se excluem; ou seja, as impressões sensoriais que a percepção oferece a nossa consciência, não são conservadas ou armazenadas como lembranças ou traços mnêmicos. A nosso ver, esse parece ser o contexto do surgimento da expressão “Outra cena”. Ele remete, então, a um lugar psíquico que se caracteriza pela imagem; o que parece indicar o que é do campo ficcional e imaginário. Seja como for, ela se popularizou no meio psicanalítico como a cena da fantasia inconsciente, ou simplesmente a cena do inconsciente.

Contudo, a problemática em torno da alucinação não se esgota no estudo dos sonhos. Freud observa que “a mudança das representações em imagens sensíveis não é exclusiva dos sonhos, se não igualmente das alucinações, das visões, que podem emergir de maneira autônoma em estado de saúde ou como sintomas das psiconeuroses (FREUD, 1900a/1988, p.529). Dessa forma, o assunto ganha desdobramentos e complexidade.

### **Cenas infantis e a memória do retorno do recalado**

A respeito das alucinações da histeria, da paranoia e das visões de pessoas normais, Freud (1900a/1988) esclarece que também esses são pensamentos transpostos para imagens, mas ressalva que somente sofrem essa mudança aqueles que mantêm íntimo vínculo com recordações recalçadas ou que têm permanecido inconsciente; em geral, cenas da infância.

O autor lembra que, já em *Estudos sobre histeria* (FREUD, 1893-95/1988), havia observado que “as cenas infantis (sejam elas recordações ou fantasias), quando se consegue fazê-las conscientes, são vistas de maneira alucinatória e somente ao comunicá-las se borra esse caráter” (FREUD, 1900a/1988, p. 539). Cenas, ou recordações, que estavam ausentes da memória dos enfermos em seu estado psíquico habitual, mas que despertavam, durante o estado de hipnose, com a vividez alucinatória igual a de acontecimentos frescos. Aqui Freud se refere aos tempos iniciais em que ele e Breuer se puseram a escutar as histéricas ainda se utilizando da hipnose. Experiência que levou Freud a propor o trauma psíquico como o principal fator etiológico da histeria; descrevendo seu funcionamento como um corpo estranho que não perdia sua atualidade a despeito do tempo passado. Como vivências tão antigas tinham o poder de produzir efeito como se fossem no presente? Não tardou a descobrir que não era a vivência, mas sua recordação que traumatizava. Ele explica que quando se consegue reagir frente a um acontecimento ultrajante, sua recordação se empalidece com o tempo. Quando não se consegue fazê-lo, ela não se enfraquece; mantém sua qualidade afetiva e sua intensidade sensorial com uma vividez alucinatória e assombrosa frescura. Daí advém a famosa frase: “O histérico padece de reminiscências” (FREUD, 1893-95/1988, p. 33).

Com o caso Emma, Freud (1950 [1895]/1988) avança na concepção psicanalítica do trauma e sua relação com a temporalidade: um primeiro evento somente será constituído como traumático a partir de um segundo evento posterior. Relatando brevemente, Emma não consegue entrar sozinha em uma loja, pois teme o riso zombeteiro dos vendedores a respeito de seu vestido. Atribui o medo a um evento anterior, aos 13 anos, em que ao entrar em uma loja e se deparar com dois vendedores que riam juntos, saiu correndo em pânico. Em relação a isso, lembra-se de ter pensado na ocasião que os dois riam de seu vestido, assim como da atração sentida por um deles. Posteriormente, ao longo do andamento das sessões, agrega a lembrança do sorriso de um confeitiro que lhe toucou os genitais através do vestido numa ocasião em que entrou em sua loja aos oito

anos de idade. Mesmo assim, confessa, sob sentimento de culpa, que ainda voltara ao local uma segunda vez.

### **A cena de sedução na infância**

A retomada desse caso aqui nos interessa por duas razões. A primeira razão: ele põe na mesa o assunto de uma cena de sedução na infância como uma cena originária, a qual sempre se voltaria; o poder de seu efeito não se desgasta com o tempo. Emma voltou a ela uma segunda vez sem saber o porquê, a despeito do desprazer provocado na primeira vez. Além disso, Emma também retornaria à cena da infância na adolescência, assim como a cada vez que ingressasse em uma loja. Assoun (1999) denomina de tropismo escópico esse poder atrativo da cena de sedução originária.

Com a descoberta da sexualidade infantil, Freud abandona a hipótese do trauma de sedução na infância como fator na causação da histeria. Em carta à Fliess, datada de 21/09/1897, Freud (1950 [1892-93]/1988) declara não acreditar mais em sua histérica e na “realidade” do acontecimento da sedução. A fantasia de sedução poderia muito bem desempenhar esse papel etiológico; o debate acerca da “realidade” da cena fica em suspenso até ser retomado no caso do Homem dos lobos (FREUD, 1918/1988) através da ideia de verdade-histórica.

Nesse novo panorama, a cena de sedução mantém sua efetividade, porém em novos termos. Ela passa a integrar a série do que Freud (1916-17/1988) chamou de fantasias originárias (*Urphantasien*). Fantasias inconscientes que, segundo ele, pertencem ao patrimônio filogenético da humanidade; e, como tal, elas pertencem ao texto do Outro antes mesmo de serem do sujeito. No entanto, embora elas sejam transmitidas pela filogênese, elas precisam ser confirmadas pela experiência. São “lendas-tipo, que nos mitos e fábulas ganham enredos culturalmente contingentes” (POLI, 2008).

Segundo Assoun (1999), a cena de sedução é a cena originária do olhar na psicanálise, responsável pela captação escópica. Ela nos dá o quadro de um sujeito siderado por um espetáculo em que se exhibe o desejo do outro: ou como testemunha (no coito parental), ou como objeto visado pelo outro (sedutor). Sobre esse efeito de captação da sedução, ele explica: ela funciona como uma armadilha que prende nas redes de uma imagem da qual o seduzido não pode doravante se abstrair. Etimologicamente, seduzir vem do latim *duccere* (guiar, conduzir, levar), o qual, acrescido do prefixo *se* (afastamento, separação), resulta em desviar alguém de seu caminho, puxar de lado,

colocar o sujeito à parte. “A sedução é este efeito que desvia o sujeito, numa parte dele mesmo, do resto das imagens do mundo e dos viventes, para aprisioná-lo numa imagem - aquela que lhe “lança” o sedutor (espelho no qual ele se cola, como a andorinha) (ASSOUN, 1999, 75).

A segunda razão que justifica a retomada do caso Emma (FREUD, 1950 [1895]/1988) no contexto do presente estudo: tendo em mente o texto *Três ensaios de teoria sexual* (FREUD, 1905/1988), o caso Emma nos permite reconstituir o encontro traumático com o real do sexo e seu desdobramento nos dois tempos do despertar sexual. Mesmo que a cena da infância seja somente uma fantasia, ela é uma fantasia que cobre e encobre ao mesmo tempo algo que emerge do sexual e que não é totalmente simbolizável. E por isso, a concepção de “trauma” no caso Emma se mostra compatível com a concepção de trauma apresentada por Freud (1920/1988) em *Além do princípio do prazer*: algo (uma vivência) que permanece no registro do real (percepção) e que, como tal, não pode ser completamente simbolizado; razão pela qual não para de se repetir em busca de uma inscrição de seus traços mnêmicos. Daí o trauma guardar uma aparência vívida, de realidade e de tempo presente. Nesse sentido, o encontro traumático com o real do sexo é sinônimo de castração ou de “não existe relação sexual” de Lacan.

### **O encontro com o real do sexo e o enigma do gozo feminino**

O primeiro encontro com o real do sexo se dá na infância com a descoberta da diferença sexual mediante a visão da ausência do pênis no corpo feminino. Em geral, antes mesmo que a descoberta da “castração” se efetive, o nascimento de um irmão comumente desencadeia a “pulsão” investigativa da criança: começa pela questão “de onde vêm os bebês?”, conduzindo à pergunta sobre o desejo materno. Essa pesquisa da criança resulta nas *Teorias sexuais infantis* (FREUD, 1908/1988), as quais constituem uma curiosa forma de responder a tais questões, como a teoria da cloaca, por exemplo. Para explicar de onde vêm os bebês, a criança produz um corpo ficcional e composto, resultante de um amálgama de seu corpo e do da mãe. Para representar o corpo materno, ela constrói um corpo com seus próprios orifícios pulsionais, o que resulta num corpo que não é nem o da criança, nem o da mãe, mas é os dois. É um corpo da fantasia, mas como é um resultante de uma relação, ele não é somente produto do equívoco da criança (que desconhece o corpo feminino); ele também é produto do equívoco da mãe (que toma o filho como falo). Esse corpo ficcional é o corpo do incesto; é um corpo impossível e, por

isso, só existe como uma fantasia, a fantasia do incesto (COSTA, 1998). A vacilação e desestabilização da imagem do eu produzida pelo primeiro encontro com a castração adquire compensação nesse corpo de ficção da fantasia incestuosa.

O segundo encontro com o real do sexo acontece no início da adolescência, quando se dá o encontro com o Outro sexo. Convém explicitar que esta expressão “Outro sexo” não é relativa à oposição sexuada masculino-feminino. O Outro sexo é Outro, no sentido de exterior ou estrangeiro, em relação ao campo do domínio fálico. Conseqüentemente, o Outro sexo também se situa fora do campo materno incestuoso da Mãe fálica. É então o campo do sexo feminino, desde que entendamos que esse “feminino” não é o que se opõe ao masculino; mas, sim, ao falo. Sem a referência e a medida do gozo fálico, o gozo feminino resta como um campo aberto e enigmático do desejo.

Assim, a adolescência opera uma espécie de atualização da descoberta da castração materna. É o momento em que o sujeito se vê interpelado pelo enigma do desejo materno: *Che Vuoi?* Que queres? De um lado, o discurso social o convoca a assumir uma posição sexuada, especialmente através da escolha de um parceiro sexual-amoroso. De outro, os caracteres sexuais secundários surgem no corpo púbere, assumindo a qualidade de signos bizarros e invasivos advindos do Outro (LACAN, 1972-73/1985). Ambas as circunstâncias constituem uma espécie de apelo que convoca o sujeito a responder ao “Que queres?”, assim como convoca o eu se representar. Há uma espécie de subversão da ordem unificadora do imaginário; a imagem especular perde seu poder de unificar o corpo e também de representar o eu (COSTA, 2001). O corpo coletivo resultante da fantasia da Mãe fálica não é mais eficaz para responder à pergunta sobre o desejo. Resta um corpo, o “infantil”, resultante da relação mãe-filho que somente será registrado como perdido, após ser tramitado pelo luto.

### **Cena no hotel às margens do rio Loire: o infantil**

Em várias passagens de Agatha, encontramos descrições desse corpo composto, quase gêmeos, que tem as mesmas mãos, corpo de amor incestuoso da infância: “ELE (tempo) – Meu amor, Agatha...minha irmã Agatha...minha criança...meu corpo. Agatha. (DURAS, 1981, p. 43). Até então, a imagem i(a) era suporte de unificação do corpo e representação de si. É no outro (semelhante, irmão) em que reconheço minha imagem narcísica como se estivesse frente a um espelho. No filme, também a voz que ecoa

“Agatha...Agatha...” e a valsa para piano de Brahms se juntam para compor a imagem de um corpo coletivo. No entanto, no cerne da cena do hotel às margens do rio Loire já há algo que se preanuncia:

ELA – [...] Eu me via num espelho escutando meu irmão tocar só para mim e ninguém mais no mundo e dei a ele para sempre a música, e me senti levada pela felicidade de ser tão parecida com ele que nossas vidas fluíam juntas como aquele rio, no espelho, sim, era isso... e senti então uma ardência no corpo. (tempo) Perdi a consciência durante alguns segundos.

[...]

ELA – Sim. Eu chamei a mim mesma pela primeira vez, e com esse nome. Aquela que eu via no espelho, eu a chamei como você faria, como faz ainda, com essa insistência na última sílaba. Você dizia: “Agatha, Agatha” (DURAS, 1981, p. 33)

Nesse ponto, começa a se abrir uma fratura no espelho, espécie de cisão na representação de si, descrita por Agatha como uma breve perda de consciência. Além disso, a ardência que surge em seu corpo é o signo do corpo pulsional que começa a perturbar a imagem de um corpo infantil, no qual até então fluía a felicidade e a valsa para piano a quatro mãos de Brahms. Ela contava com 12 anos; ele, 17. A convocação à assunção de uma posição sexuada e ao exercício do sexo que o discurso social dirige aos adolescentes, os interpela a se representarem, na medida em que o corpo da sexualidade infantil e a representação de si contidos na imagem especular já não servem mais. A partir de então, Agatha começa a ser acometida por ausências. Daí surgem as sextas de Agatha: “ELA - [...] Eu estou descansando à tarde. Há dois anos que é assim. O doutor dizia que era cansaço devido aos estudos, lembra-se? (tempo) ‘Ela precisa descansar’” (DURAS, 1981, p.53). Em psicanálise, denominamos tais ausências como dissociação ou fuga histórica. Muito cedo, Freud já as havia observado e descrito como uma característica muito presente nas suas histéricas:

[...] aquela cisão da consciência, que nos casos clássicos conhecidos é tão evidente na forma de *double conscience*, existe de maneira rudimentar em toda histeria, e que a tendência a essa dissociação e, com

isso, ao aparecimento de estados anormais da consciência, que reuniremos sob a denominação de “hipnoides”, é o fenômeno fundamental dessa neurose (FREUD; BREUER, 1893-95/ 1988, p. 37).

### **Cena do quarto da divisória acústica: a adolescência**

Antes da cena no quarto alucinatório, vemos cada um dos irmãos às voltas com a vida sexual e com os enigmas do sexo. Ele, com 23 anos, já tinha uma vida sexual ativa com as moças, e sua irmã ainda não era objeto de seu desejo (ele não sabia nada disso ainda): “ELA – Eu dormia perto de você. (tempo) Nossos quartos eram separados por uma divisória acústica. (tempo) ELE – Não sabia antes daquele verão” (DURAS, 1981, p. 53). Ele não sabia o que exatamente?

Ela, com 18 anos, se iniciava na vida sexual com um rapaz, um amigo do irmão:

ELA – Eu não sabia a diferença que havia entre o olhar de meu irmão sobre meu corpo e o olhar de outro homem sobre esse mesmo corpo. Não sabia nada sobre isso, sobre meu irmão, sobre essas coisas proibidas, nem o quanto elas eram adoráveis, entende, nem a que ponto estavam contidas em meu corpo (DURAS, 1981, p. 58-59).

Mas estava atenta, e espiava com os ouvidos, ao que se passava no quarto ao lado separado apenas por uma divisória acústica. Ela supunha que ele exibia sua potência viril para ela, que ele sabia fazer uma moça gozar:

ELA – Eu às vezes ouvia você através da divisória acústica...acontecia que estivéssemos sozinhos na Vila. Você levava moças e eu ouvia como você lhes dizia que as amava, e ouvia também às vezes como elas choravam no gozo que você lhes proporcionava, e também essas coisas que se diz nesse caso, palavrões e gritos, e eu chegava a ter medo. (tempo longo) Eu não sabia que você ignorava a existência dessa divisória acústica. (tempo) (DURAS, 1981, p.56).

Para ele, a irmã lhe aparece como objeto de desejo a partir do momento que ele a vê (ouve) como objeto de desejo de outro, nos braços de um amigo seu. Essa cena lhe permite vislumbrar o gozo do outro que ele foi um dia, ao mesmo tempo que lhe aponta o objeto do gozo perdido:

ELE – Seu quarto estava sempre tão calmo, que a ignorei por muito tempo... até aquela vez... aquela... você sabe, quando, da mesma maneira, alguém foi possuí-la e você gritou de gozo e também de medo.

(...)

ELE – Ele era um amigo meu. (tempo) O gozo foi grande.

ELA – Parece-me lembrar que foi, sim. (tempo)

ELE (violência contida) – Ele a deixava como morta, não é? (sem resposta) Ele deixava minha irmã Agatha como morta?

(DURAS, 1981, 56-57).

O semelhante (que pode ser o irmão, um amigo, ou outro) assume relevância nesse momento em que nos vemos interpelados pelo desejo do Outro ante o encontro com o sexo feminino ou a morte (ou separação) da pessoa amada. Freud (1940/1988) denominou de clivagem o processo defensivo do eu através do qual ele se cinde e se desdobra em duas representações contraditórias: uma parte do eu aceita a morte; outra, a recusa. O eu (moi) perde a imagem unificada de si mesmo, representada pela imagem do corpo no espelho, ou mesmo na imagem do semelhante, imagem especular notada como *i(a)* por Lacan (1949/1998) no texto sobre o estágio do espelho. O registro especular do eu se fratura, e este passa a funcionar como uma espécie de registro duplicado de si mesmo. Ocasão experimentada como uma crise, a qual geralmente se associa a contextos de modificação na relação ao Outro, tais como adolescência, luto, menopausa etc.

### **A Agatha-fantasma de um luto impossível**

Nuto (2023) nos apresenta Agatha como um fantasma (*fantôme*), uma retornante (*revenant*) que não para de retornar. Em sua interpretação do livro, o destaque dado por Nuto ao tempo presente da separação nos dá a pista logo de início, mas que se confirma ao longo de sua minuciosa descrição do filme. Assim o fazendo, ela levanta o véu que

Duras nos põe ante os olhos com a cena do quarto alucinatório. É Nuto que nos deixa ver que, em *Agatha*, a história de amor é a história de um luto impossível de ser concluído, um luto que nunca termina, assim como o amor e o desejo. *Agatha* é, assim, a escrita da perda, a obra da perda. Essa também é a definição freudiana do trabalho de luto: uma obra da perda.

Em um luto, enquanto a perda do objeto (perdido) não se registra como perda, o objeto retorna como sombra, como duplo fantasmagórico na alucinação. É nesses termos que Freud (1917/1988) nos fala de um luto patológico que não cumpriu ainda o trabalho da perda. Seja porque se trata de um luto impossível, porquanto é de um amor também impossível que se trata. Seja porque ainda se encontra em sua fase inicial caracterizada pela recusa (*Verleugnung*) em aceitar a morte do objeto amado. Recusa que pode alcançar tamanha intensidade a ponto de produzir um distanciamento da realidade e uma retenção do objeto sob a forma de alucinação. Exemplo clássico disso é o luto problemático de Hamlet, segundo abordagem de Lacan, responsável pela aparição fantasmagórica (alucinatória) do pai de Hamlet. Daí a natureza alucinatória do quarto de Agatha-fantasma.

### **Agatha: a doma-olhar da cena do quarto alucinatório**

Entrando no quarto alucinatório:

ELA (*suplicante, muito baixo*) – Guie-me até o corpo branco. (*tempo*)

ELE – Os olhos estão invisíveis. O corpo está todo encerrado sob as pálpebras. (*tempo*) Você é minha irmã. O corpo está imóvel. Seu coração é visível sob a pele.

ELA – Você toca o corpo. (*tempo*) Deita-se ao lado dele. (*tempo*) Ficamos calados.

ELE – Os seios, acho, estão ao alcance das mãos, dos beijos.

(DURAS, 1981, p. 59).

Assim se inicia a belíssima cena do quarto alucinatório. É dessa forma que Duras nos introduz no quarto e, finalmente, nos põe diante dos olhos a imagem deslumbrante de

Agatha. A captura, que já se anunciava nas páginas iniciais, se efetiva. Mas como a Medusa, que fascina e petrifica quem a olha, precisamos *desviar* o olhar como a *seducere*, numa espécie de olhar oblíquo, como na captação escópica da cena de sedução.

*Silêncio. Lentidão. Ambos,  
de olhos fechados, voltam à  
incomparável infância.*

ELA – Mais. Eu lhe imploro, fale-me dela. (*tempo*)

ELE – O barulho do mar entra no quarto, sombrio e lento (*tempo*) Em seu corpo as marcas fotografadas do sol. (*tempo*) Os seios são brancos e sobre o sexo há o desenho do maiô de criança. (*tempo*) A indecência do seu corpo tem a magnificência de Deus. Dir-se-ia que o barulho do mar a cobre com a suavidade de uma onda profunda. (*tempo*) Não vejo nada além disso, que você está ali, feita, e que a noite da qual você é extraída é a noite do amor.

(DURAS, 1981, p. 55).

Ou então, nessa passagem em que o corpo branco é recortado, velado e desvelado pelo olhar:

*Choram. Silêncio. Fecham os  
olhos. Entramos novamente  
no que não pode ser visto.*

ELE – Você vestia um vestido azul naquele dia, um vestido de praia, você o havia jogado no chão ao pé da cama.

ELA – Espere... acho... sim, azul-escuro... Era um vestido de mamãe... velho... com listras brancas... ela me emprestava às vezes. (*tempo*) Você se lembra daquela cor... daquele azul.

ELE – Sim, da mancha azul no chão a partir da qual adivinhei o branco de seu corpo nu.

(DURAS, 1981, p. 43-4).

O corpo branco e nu é adivinhado pela roupa no chão, ele não é olhado diretamente. É com seu traço de escrita que Duras guia nosso olhar, vela e desvela o corpo feminino, recortando-o com as palavras e construindo as bordas que suportam a montagem do gozo. A produção de uma falta, uma rasura, no Outro é a condição que nos permite olhar sem sermos tragados. Como a estratégia do olhar desviante que Perseu utilizou para se safar do olhar medusante da Górgona (ASSOUN, 1999).

Segundo Lacan (1964/1979), o olhar do Outro (a começar pelo materno) captura, fascina e petrifica aquele que o olha diretamente, o que lhe dá a dimensão invasiva de mau-olhado ou olhar maléfico. Por isso, precisamos desembaraçar-nos desse olhar, enganá-lo, desviá-lo, criar um ponto-cego. Para Vivès<sup>1</sup> (2012), isso já se encontrava esboçado em Freud (1905/1988) quando, ao abordar o papel do olhar como fonte principal de excitação libidínica, situa a função da beleza<sup>2</sup> em seu poder de atração e de encantamento do olhar. Também a curiosidade sexual, provocada pelo velamento corporal produz esse efeito de captura do olhar, na medida em que “mantém desperta a curiosidade sexual, que aspira a completar o objeto sexual mediante o desnudamento das partes ocultas” (FREUD, 1905/1988). E ainda acrescenta: a arte promoveria o desvio (“sublimação”) do interesse pelos genitais para dirigi-lo à forma do corpo como um todo, bem como ao conceito de belo. Para Lacan (1964/1979), o artista (referindo-se ao artista plástico) seria uma espécie de domador de mau-olhado, aquele que domina a técnica chamada de *tromper l’oieil* (o engana olho). Utilizando-se da perspectiva, ela cria uma ilusão ótica que dá três dimensões à imagem representada. Assim, ela permite transformar essa representação num quadro tão fiel e perfeito da realidade a ponto de enganar o olho mais perspicaz. Eis aí o efeito alucinatório!

Em *Agatha*, Duras produz esse mesmo efeito de “realidade” com as palavras. É com estas que a autora cria uma imagem (literária) de gozo. Sua escrita produz o objeto olhar no sentido de extração (perda) do objeto olhar do corpo, pois na cena do quarto alucinatório, quem olha? Nesse sentido, *Agatha* é uma miragem de gozo e, ao mesmo tempo, uma obra da perda do objeto de gozo, o olhar.

---

<sup>1</sup> A elaboração de Vivès (2012) acerca do ponto-surdo, desenvolvida a partir da função do ponto-cego abordada aqui, nos permitirá, em outro momento, abordar o efeito de captura e encantamento do apelo “Agatha...Agatha...Agatha...” nesse texto de Duras.

<sup>2</sup> Freud (1905/1988), sobre o conceito de belo, esclarece que este originariamente indicava o que estimula sexualmente. A palavra alemã *Reiz* significa tanto “estímulo” quanto “encanto”.

## Referências

- COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo**: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- COSTA, Ana **Corpo e escrita**: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. (1950 [1895]) Proyecto de psicología. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 1, p. 323-487.
- FREUD, Sigmund (1950 [1892-99]) Carta 69. Fragmentos de la correspondencia com Fliess. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 1, p. 211-322.
- FREUD, Sigmund (1940) La escisión del yo em lo processo defensivo. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 22, p. 271-278.
- FREUD, Sigmund (1920) Más allá del principio de placer. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 18, p. 1-61.
- FREUD, Sigmund (1919) “Pegan a um niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 17, p.173-199.
- FREUD, Sigmund (1918) De la historia de una neurosis infantil. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 17, p. 1-112.
- FREUD, Sigmund (1916-17) 23ª Conferencia: los caminos de la formación de sintoma. Parte III. Conferencias de introducción al psicoanálisis. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 16, p. 326-343.
- FREUD, Sigmund (1917) Duelo y melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 14, p. 235-258.
- FREUD, Sigmund (1908) Sobre las teorías sexuales infantis. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 9, p. 183-201.
- FREUD, Sigmund (1905) Tres ensayos de teoría sexual. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 7, p. 109-224.
- FREUD, Sigmund (1900a). La interpretación de los sueños. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 5, p. 345-746.

- FREUD, Sigmund (1900b). La interpretación de los sueños. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 4, p. 1-343.
- FREUD, Sigmund (1893-95) Estudios sobre la histeria (Breuer y Freud). In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 2, p. 1-315.
- LACAN, Jacques. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.
- LACAN, Jacques (1964) **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- LACAN, Jacques (1958-1959) **O desejo e sua interpretação**: seminário 6 (Publicação para circulação interna). Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2002.
- NUTO, Isadora Bonfim. Tempos, corpos, vozes e sombras: Agatha fantasma. Uma leitura do filme *Agatha et les lectures ilimitées*, de Marguerite Duras. In: **Diálogos entre a literatura e o cinema**: a poética do olhar e o gesto de arquivar. São Paulo: Todas as musas, 2023. (No prelo)
- PAGÈS-PINDON, Jolles. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In: ALAZET, B. & BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). **Cahiers de l'Herne**. Cahier Marguerite Duras, n.86, p.181-187, 2005.
- POLI, Maria Cristina. Construção da fantasia, constituição do fantasma. In: BACKES, Carmen (Org.). **A clínica psicanalítica na contemporaneidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2012.

---

## ABSTRACT

The article approaches the theme of the construction of the gaze as a lost object through the contributions of Freudian and Lacanian psychoanalysis about hallucination and mourning. It takes the book entitled *Agatha*, by Marguerite Duras, to investigate how the writer produces the extraction of the object gaze through the literary image.

*Keywords*: Look. Image. Hallucination. Psychoanalysis.

## RESUMEN

El artículo aborda el tema de la construcción de la mirada como objeto perdido a través de los aportes del psicoanálisis freudiano y lacaniano sobre la alucinación y el duelo. Se toma el libro titulado *Agatha*, de Marguerite Duras, para indagar cómo la escritora produce la extracción del objeto de la mirada a través de la imagen literaria.

*Palabras clave:* Mirada. Imagen. Alucinación. Psicoanálisis.

## RÉSUMÉ

L'article aborde le thème de la construction du regard comme objet perdu à travers les apports de la psychanalyse freudienne et lacanienne autour de l'hallucination et du deuil. Il prend le livre intitulé *Agathe*, de Marguerite Duras, pour s'interroger sur la façon dont l'écrivain produit l'extraction de l'objet regard à travers l'image littéraire.

*Mots clés:* Regard. Image. Hallucination. Psychanalyse.

---

### VALÉRIA RILHO

Psicanalista.

Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA.

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Psicóloga da Universidade de Brasília – UnB.

valrilho@gmail.com

Orcid: 0000-0003-3713-4646

### DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

Psicanalista.

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq desde 2013.

Membro do GT “Psicanálise, Política e Clínica” na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

dchatelard@gmail.com

Orcid: 0000-0002-7925-573X

Citação:

RILHO, Valéria; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 07.02.2022 / Aceito: 02.11.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

