

A estética da existência e as figuras femininas do amor e da morte: entrecruzamentos entre Foucault, Vernant e Duras

Cassiana Lopes Stephan¹

1. Introdução

De acordo com Foucault, desde a Antiguidade arcaica o espelho e o cadáver mostram que “nosso corpo não é pura e simples utopia”.² Supomos, com base nisso, que o espelho utilizado por Foucault não nos reenvia aos tradicionais reflexos de Narciso, mas sim à máscara de Medusa que exhibe, àqueles que a encaram, a precariedade da vida. Segundo Vernant, “sobre a máscara de Medusa, como em um espelho de fundo duplo, a estranha beleza da face feminina, brilhante de sedução, e a horrível fascinação da morte se sobrepõem e se interferem.”³ A partir disso, propomos que pensar e viver à vertical do presente depende da experiência que articula o amor à morte e que, desse modo, nos faz comunicar “com o universo do outro.”⁴ Nesse sentido, as investigações desenvolvidas, entre julho e setembro de 2019, no IMEC (*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*) em parceria com o *Centre Michel Foucault* foram motivadas pela seguinte interrogação: conduzir esteticamente a própria vida em direção ao presente consiste em colocá-la face a face com a morte no mundo? Durante nossa residência de pesquisa na *Abbaye d'Ardenne*, nós construímos possíveis relações entre Foucault, Vernant e Duras com o intuito de confrontar, através de uma abordagem contemporânea, a aporia da morte. O ensaio que será apresentado na sequência contém a descrição de alguns destes entrecruzamentos interpretativos que nos permitiram jogar com as figuras do amor, da morte e do espelho por meio de uma perspectiva atípica ou não-tradicional no que se refere aos discursos e análises que normalmente vigoram na História da Filosofia. As pesquisas desenvolvidas entre os arquivos de Foucault, Vernant e Duras nos fizeram perceber que a tematização crítica da aporia da morte pode nos conduzir a uma maneira interessante de compreender as relações trans-históricas⁵ entre a espiritualidade ascética, vinculada ao cuidado de si helenístico-romano, e o

¹ Cassiana Lopes Stephan é, desde 2016, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na área de Ética e Política, sob a orientação do Prof. Dr. André de Macedo Duarte. Entre 2018 e 2019, fez doutorado sanduíche no *Laboratoire Savoirs, Textes, Langage*, na *École Doctorale de Sciences de l'Homme et de la Société* da *Université de Lille*, sob a supervisão do Prof. Dr. Philippe Sabot. Entre julho de 2019 e setembro de 2019, realizou estágio de pesquisa no *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* em parceria com o *Centre Michel Foucault*, em razão da primeira bolsa Michel Foucault. Contato: cassianastephan@yahoo.com.br

² FOUCAULT, M. *O corpo utópico / As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013, p.15.

³ VERNANT, J-P. *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 2011, p.129.

⁴ FOUCAULT, M. Op.cit., 2013, p.12.

⁵ Para o conceito de *trans-historicidade* em Foucault, cf. FOUCAULT, M. *A Coragem da Verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011a, Aula de 29 de fevereiro de 1985 – segunda hora, pp.155-167. Ademais, para uma análise acerca do valor trans-histórico das continuidades estabelecidas por Foucault entre a Antiguidade e a Modernidade, cf. LORENZINI, D. *La politique des conduites: pour une histoire du rapport*

preceito contemporâneo da estética da existência. A fim de indicar esta possibilidade hermenêutica, nós discutiremos, na primeira parte do texto, o caráter contra-utópico do amor atrelado ao espelho de Medusa. Em seguida, esboçaremos os traços que podem ser articulados à beleza medúscica de interface feminina para, finalmente, evocar as hipóteses levantadas durante nosso trabalho de pesquisa junto aos arquivos dos referidos autores.

2. No espelho de medusa

A morte é uma antiga aporia ou, como afirma Sarah Kofman, “a aporia mais temida.”⁶ Foi justamente em razão desta aporia que o encontro entre Foucault, Vernant e Duras se tornou possível. Tais autores foram entrelaçados nos incontornáveis limites da finitude que manifesta a urgência de se estilizar a existência para que possamos, a partir da transformação estética de nossas próprias vidas, criar a experiência do tempo presente. Apaziguar a utopia que nos impede de viver o presente é reunir diferentemente três elementos que sempre fizeram parte da existência e sem os quais nós não seríamos capazes de experimentar o si e o outro. Para contarmos uma história menos convencional acerca do amor, do espelho e da morte, nós precisamos entrecruzar a filosofia com a antropologia e a literatura. Para afastarmos a filosofia de sua tradição utópica, a qual nos ensinou a viver a nostalgia por um passado esquecido⁷ e a esperança em um futuro *post-mortem*⁸, ou seja, para desviarmos a filosofia de suas grades platônicas e cristãs, precisamos vinculá-la aos fatos da cultura através do aporte crítico da história, o qual nos permite desconfiar, como explica Vernant, “de toda a forma de interpretação simbólica que é imediata e universal.”⁹ Dessa maneira, nós nos aproximamos da morte, do espelho e do amor relativamente à cultura do cuidado de si a partir da perspectiva, aberta por Foucault, de que a história pode ser praticada como por ficção e de que a ficção nem sempre é utópica.¹⁰ Mobilizar o amor, o espelho e a morte para reagir à utopia de uma ficção cuja tradição nos prende à espera pela imortalidade é constituir ou reconstituir a dimensão contra-utópica da espiritualidade ascética, compreendida em Foucault como um “trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, uma transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (*askésis*).”¹¹ Assim, no caso de nossa pesquisa, nós tentamos nos distanciar da espiritualidade ascensional historicamente vinculada ao cuidado de si socrático-platônico que articula a morte, o espelho e o amor a partir do *éros*, concebido como um “movimento de ascensão do próprio sujeito; movimento pelo qual (...) a verdade vem até ele e o ilumina.”¹²

entre subjectivation éthique et subjectivité politique. 492fls. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculté de Lettres, Langues et Sciences Humaines. Université Paris-Est Créteil, Créteil. 2014, pp.317-321.

⁶ KOFMAN, S. *Comment s'en sortir ?* Paris: Galilée, 1983, p.73.

⁷ *Ibidem.*, pp.41-57.

⁸ FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité 4 : Les aveux de la chair*. Paris: Gallimard, 2018, pp.157-159.

⁹ VERNANT, J-P. *La mort dans les yeux : Figures de l'Autre en Grèce ancienne Artémis, Gorgô suivi de Dialogue avec Pierre Kanh*. Paris: Le Grand Livre du Mois, 2000, p.98.

¹⁰ A noção de “ficção” atrelada à história e à filosofia aparece em FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que la critique?* Paris: Vrin, 2015, p.48. Butler também discute a relação da ficção e da crítica em um ensaio dedicado ao referido texto de Foucault, cf. BUTLER, J. *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*. Disponível em: <https://eipcp.net/transversal/0806/butler/en.html>, 2001. Acesso em: 26 de jan. de 2019.

¹¹ FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Salma Tannus Muchail e Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.16.

¹² *Ibidem.*

Parece que para se viver o presente fora de toda utopia – isto é, para se viver o presente como o instante finito que emana da finitude mesma da vida, para vivê-lo efetivamente, praticando-o a partir da transformação de si e da intervenção circunstancial neste mundo que, como nos diz Blanchot, “é nosso por não ser de ninguém”¹³– nós precisamos de um amor outro que aquele significado pelo *Éros* masculino e pelo espelho de Narciso. Conforme Vernant, Narciso representa o homem que teria levado ao pé da letra o amor platônico, pois “fascinado por sua própria imagem, apaixonado por seu fantasma, Narciso cessa de existir; ele define ou desaparece, engolido pelo ilusório simulacro que de si mesmo projetou na superfície transparente da fonte na qual se observava.”¹⁴ Antes que seja o fim, antes que sejamos engolidos pela inoperante vontade de imortalidade que faz do outro um simples duplo ou um simples reflexo de si mesmo, precisamos recorrer a um espelho que não entra na história a partir da tradição ascensional, mas que dela participa pelo viés de uma cultura contra-utópica da espiritualidade. Trata-se de um espelho cujo reflexo manifesta o entrecruzamento do amor com a morte e não com a imortalidade inacabada de Narciso. Como nos explica Vernant, no período arcaico, este instrumento era utilizado sobretudo pelas mulheres. Em geral, a mulher o utilizava para apreender a singularidade de sua fisionomia, para observar a maneira pela qual a figura individualizada de sua própria face era percebida por aqueles que a abordavam de frente.¹⁵ Diferentemente do espelho de Narciso, o espelho de interface feminina figura o *radicalmente outro*, ou seja, figura o olhar que nos acompanha a partir do feixe intransponível da distância. Neste caso, a constituição distintiva de si mesmo se deve às intersecções espontâneas dos olhares que, no intervalo de trocas recíprocas, incitam o si e o outro ao contato físico de seus corpos, os quais se tocam em diversas ocasiões: na ocasião do conflito, da manifestação, da insurreição e do amor, de tal maneira que “sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir”¹⁶ e nós, nós mesmos, passamos a existir diferentemente. O movimento espiritual que faz do outro o espelho a partir do qual o si experiencia a potência polêmica do amor não é ascensional. Ao contrário, este movimento é imanente e depende de um esforço de tipo ascético, pois os vínculos que ele incita não são estáveis, isto é, não têm como objetivo o conforto da estabilidade racional ou da racionalidade que identifica o homem ao divino. A aproximação entre o si e o outro produz simultaneamente suas respectivas transformações e, por consequência, restabelece entre eles o feixe intransponível da distância. Dessa maneira, como nos afirma Vernant, a história do espelho de interface feminina mostra aos olhos de quem o observa “o cruzamento das imagens do combate à morte e do corpo a corpo erótico.”¹⁷

O espelho de Medusa nos reenvia a um amor subterrâneo ou ctônico que não evoca a Beleza luminosa da “realidade verdadeira perpetuamente idêntica a si mesma.”¹⁸ Ao contrário, o espelho de Medusa manifesta a terrível beleza que nos petrificando, petrificando nossos olhos pudicos, arrancanos de nossa condição atual, incessantemente coagulada na brancura de um amor demasiado humano, demasiado normativo, demasiado puro. Petrificando-nos, a máscara não-utópica de Medusa, esta máscara que não esconde nada e nem ninguém, expõe-nos ao movimento à medida que interroga nossos afetos, ou ainda, à medida que coloca em questão a maneira e as razões pelas quais nos aproximamos e nos afastamos dos outros. A máscara de Medusa interpela nossa espiritualidade e, assim, a relação do si com o tempo e com o espaço de uma vida envolvida pela própria morte e

¹³ BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012, p.51.

¹⁴ FRONTSI-DUCROUX, F. ; VERNANT, J-P. *Dans l'œil du miroir*. Paris: Odile Jacob, 1997, p.254.

¹⁵ VERNANT, J-P. Op.cit., 2011, p.118.

¹⁶ FOUCAULT, M. Op.cit., 2013, p.16.

¹⁷ VERNANT, J-P. Op.cit., 2011, p.139.

¹⁸ KOFMAN, S. Op.cit., 1983, p.90.

pela morte dos outros. De acordo com Giovanni Ferrari, em seu estudo intitulado *Notes on the Myth of Perseus*¹⁹, nós precisamos problematizar a noção de “máscara” no caso de Medusa, justamente porque não há nada sob sua face mascarada. Medusa não dissimula segredo algum: nada a desvelar, a descobrir, a desmascarar. Em outros termos, o enigma atrelado à máscara de Medusa não se deve à ultrapassagem da máscara, mas sim a sua confrontação, a pergunta é: como confrontá-la? Quando encaramos Medusa, não resolvemos a aporia da morte a partir da ascensão filosófica que promete a imortalidade de uma outra vida e de um outro mundo. Medusa engaja o trabalho de si na finitude e, dessa maneira, ela o desvia da reserva fastidiosa do mesmo, do absoluto e do necessário. Medusa não excita a utopia – pelo contrário, a petrificação do olhar incita a ação neste mundo, ou melhor, incita a criação do tempo presente que toca e retoca o real, como as mãos do amante tocam e retocam o corpo daquele que é amado, deslocando-o no aqui e no agora. Assim, Foucault nos remete a um antigo conto japonês em que: “Seikichi, com todo amor, queria embelezar com seu desenho a pele viçosa da jovem. Aplicou-lhe então a ponta de seus pincéis coloridos que segurava entre o polegar, o anular e o pequeno dedo da mão esquerda e, na medida em que as linhas eram desenhadas, picava-as com a agulha que segurava na mão direita.”²⁰ A morbidez de Medusa, que nos expõe à finitude – que nos mostra que para além deste limite não há nada a ser vivido, convida-nos a um movimento de intervenção que é, ao mesmo tempo, um movimento de criação.

Talvez a mortífera potência de Medusa recaia sobre o Baudelaire de Foucault através da chave trans-histórica da ética e da estética do si²¹, dado que “aos olhos de Baudelaire, o pintor moderno por excelência, na hora em que o mundo adormece, começa a nele trabalhar e a transfigurá-lo. Transfiguração que não é anulação do real, mas jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da liberdade.”²² Nesse sentido, a criação do tempo presente dispensa a projeção utópica do espelho que quer nos liberar da morte a partir de uma espiritualidade sublime demais. A espiritualidade do artista moderno, bem como aquela do amante japonês ou a do guerreiro arcaico, é tão sombria quanto a noite desenhada com nanquim. O espelho de Medusa detém um aspecto tenebroso e, por isso mesmo, causa medo em todos aqueles que insistem nos bons costumes em nome do princípio de imortalidade, o qual justifica a heterossexualidade pelos impulsos reprodutivos e a purificação repressiva das almas corrompidas pela crença no sacrifício que conduziria ao reino dos fins. O labor que corresponde à espiritualidade ascética é imundo, pois ele não é constituído pela monotonia contemplativa ou erudita que protege o indivíduo de tudo o que existe como um “lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão.”²³ Quando utilizamos o espelho de Medusa para enfrentar a morte, abstermo-nos da busca asséptica por pureza. Assim, enquanto todos sonham com o despertar da vida eterna, o artista faz do mundo o ateliê no qual propaga, através da transfiguração de si mesmo, a estranheza de tipo medúscica. O artista, ao trabalhar na calada da noite, interrompe o sono dos outros e, petrificando-os, reconhece a sua própria diferença. Dito de outro modo, ao se enxergar no olhar daqueles que acordam assombrados, o pintor moderno por excelência se dá conta de sua peculiaridade neste

¹⁹ A referida análise de Giovanni Ferrari foi pesquisada no Fundo Jean-Pierre Vernant no IMEC, arquivo 380 VRN 19.3, onde nós encontramos as notas de trabalho de Vernant sobre as Górgonas. Giovanni Ferrari enviou seu estudo a Vernant para que eles pudessem discuti-lo. Ferrari desenvolve uma interpretação muito interessante de Medusa, pois ele nos mostra que a deusa é responsável, tanto no mito de *Perseu* quanto na *Odisséia*, pela ruptura do contrato do casamento e pela entrada dos amantes no mundo dos mortos.

²⁰ FOUCAULT, M. Op.cit., 2013, p.13.

²¹ Idem. Op.cit., 2010, p.224.

²² Idem. *Dits et écrits* II. 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, n°339, p.1389.

²³ Idem. Op.cit., 2011a, p.165.

mundo. Da mesma maneira, Medusa teria percebido no reflexo do olhar dos homens que petrificara o caráter de sua monstruosidade distintiva.²⁴

O indivíduo que figura o espelho de Medusa participa do mundo de maneira caótica. Ele interrompe, a partir da experiência imanente da comunidade, a busca utópica por uma ordem natural, segundo a qual a multidão é idealizada tal que um corpo “liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão.”²⁵ A diversidade se instala na realidade de modo a romper subterraneamente a bolha de sabão. É desde a parte mais baixa desta bolha idealizada que os sujeitos medúsicos a deformam com suas mãos e com seus corpos, considerados ainda extremamente vulgares pelos olhos herdados de Narciso. A transfiguração ética e estética de si e do mundo passa pela desfiguração da Beleza transcendental. À medida que os sujeitos medúsicos se apropriam de suas próprias capacidades de petrificar, radicalizando e afirmando a monstruosidade que caracteriza a criatividade de seus modos de vida, eles confrontam os poderes e saberes que nos governam do interior da bolha de sabão. Como nos diz Paul B. Preciado, as diferenças que constituem e que são constituídas no decorrer da vida de tais indivíduos “não são ‘representáveis’ porque ‘monstruosas’ e é justamente por isso que elas recolocam em questão tanto os regimes de representação política, quanto os sistemas de produção de saber científico dos ‘normais’.”²⁶ A diferença nos interpela – a nós, os mesmos – e nos move, lembrando-nos de que ela está aqui e de que com ela nós podemos nos transformar e nos tornar aquilo que jamais fomos. A diferença nos instiga a agitar a multidão, a embarçá-la, a bagunçá-la, a complexificar suas grupalidades, a tocar o corpo, a cutucar a bolha de sabão como uma criança astuciosa que não deixa de viver o tempo presente. Ao desfigurarmos a Beleza utopista do real também criamos, a partir deste real, uma outra maneira de embelezá-lo. Para embelezá-lo diferentemente, o que nós devemos fazer? É simples, nós precisamos nos apaixonar pela diferença que é agora, em parceria com a morte, a única certeza da vida. O amor – talvez possamos afirmar – é uma questão de gosto, mas quando o gosto é parametrizado, sem crítica, por um símbolo universal e absoluto, os efeitos sociais são catastróficos. Nós já vivemos alguns desses efeitos, contudo, a passagem do tempo – e estamos de acordo – não pode ser catastrófica, tendo em vista que dispomos apenas de uma vida e de que ela só pode ser vivida de uma única vez. Com efeito, para que o tempo passe e para que o presente seja praticado, nós precisamos participar cada vez mais da sociabilização antissocial dos amores medúsicos, de maneira a nos desviarmos laboriosamente da frágil estrutura normativa. Embora a normatividade sempre opere de forma peremptória na bolha de sabão, ela nunca é efetivamente consumada. Como nos diz Butler, “a parte cômica desse drama aparece quando acabamos por compreender que a identidade é em todos os casos um ideal impossível de se atingir.”²⁷

3. A estética do desconforto

A espiritualidade ascético-estética consiste em um trabalho a realizar sobre a superfície imanente do mundo, que de tão imanente chega a ser subterrânea, ctônica. Trabalhar o si no mundo é elaborá-lo fora e dentro de nossas casas, na rua, na propriedade que não nos é própria e que constitui o lugar no qual nos instalamos. O espelho de Medusa é retomado pela literatura de Duras

²⁴ VERNANT, J-P. Op.cit., 2000, p.82.

²⁵ FOUCAULT, M. Op.cit., 2013, p.9.

²⁶ PRECIADO, P. B. « Multitude queer : notes pour une politique des ‘anormaux’ ». In : BOUTANG, Y. M. (coord.), *Politiques des multitudes : démocratie, intelligence collective & puissance de la vie à l’heure du capitalisme cognitif*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007, p.264.

²⁷ BUTLER, J. *Gender Trouble: feminism and subversion of identity*. London, Taylor & Francis e-Library, 2002, p.72.

como um instrumento que faz parte destes espaços em que o amor “não se segue nem da Afrodite urânica e nem da Afrodite terrestre (as duas únicas Afrodites conhecidas por Pausânias), mas da terceira Afrodite, a Subterrânea, que se faz um com a morte.”²⁸ Como nos indica Blanchot, no que concerne à comunidade dos amantes em Duras, paradoxalmente o ideal urânico e terrestre da imortalidade mata a possibilidade de se viver o amor no instante presente. O amor não pode ser reduzido aos limites das funções que estruturam o desejo de amar, impedindo-nos de praticá-lo diferentemente. Segundo Duras, a potência ao mesmo tempo destrutiva e criativa do amor se deve ao desejo que recai sobre a ação de amar com o outro a vida em sua finitude. Os amantes respondem à exigência comunitária na medida em que se expõem “um ao outro à dispersão da morte.”²⁹ Dispersar a morte corresponde a disseminá-la, a propagá-la e a compartilhá-la como a experiência que une o si ao outro, pois se abandonar ao outro, mediante a presença contra-utópica do amor, é morrer para a sua própria transformação e conjuntamente para a mortífera transformação do outro. Sendo assim, a partir da figura ctônica do amor, o espelho de Medusa caracteriza os personagens durassianos, concedendo-os o poder de morte que incita tanto a destruição das identidades idênticas a si mesmas, quanto a criação da diferença no que tange à maneira pela qual nos vinculamos a nós mesmos e aos outros na vida cotidiana. O cotidiano é cenicamente representado por Duras através do espaço difuso da cama e do quarto que, quando ocupados pela estranha beleza dos indivíduos medúsicos, manifestam a fragilidade da intimidade fundada na norma. De acordo com Sylvie Loignon, no livro intitulado *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, “os textos durassianos são percorridos de personagens medusados ou de personagens medúsicos. De fato, Medusa, cujos dois traços distintivos conforme Jean-Pierre Vernant são a beleza e a monstruosidade, incarna a proibição que pesa sobre o olhar que se conduz face a face (...). Igualmente, Medusa incarna, em vários textos de Duras, a transformação dos amantes (...).”³⁰ O que está em jogo na literatura de Duras é a fascinação em relação à diferença, à diferença de si mesmo perante o outro e à diferença do outro perante o si que já não é mais o mesmo. Desejar o ato de amar é querer enfrentar a diferença que destrói a intimidade estagnante, constituída pelo afastamento solitário, celular e privado de uns em relação aos outros. Nesse sentido, desejar amar a diferença nada mais é do que buscar o movimento em direção ao tempo presente, pois “é em razão deste gesto que fascina que o movimento (re) começa.”³¹

Na literatura de Duras, tais movimentos são como as ondas do mar que envolvem o quarto à medida que se misturam à escuridão da noite. Eles são incessantes, não evolutivos e não progressivos. Geralmente, em Duras os indivíduos medúsicos têm os cabelos negros como a Noite e os olhos azuis como o Mar, de maneira que “os cabelos negros tornam os olhos de um azul índigo.”³² No contexto da adaptação teatral de *La maladie de la mort*, a saber, *Les yeux bleus cheveux noirs*, tanto a mulher que abandona as convenções do casamento e da maternidade – isto é, *La pute de la côte Normande*³³ –, quanto o homem que não se submete aos códigos heterossexuais possuem a cabeça de Medusa e os dois fazem uso do espelho que reflete tal aparência: “Ele acha que eles se parecem. Ele diz a ela. Ela também acha, como ele, que eles têm o mesmo tamanho, os olhos da mesma cor azul,

²⁸ KOFMAN, S. Op.cit., 1983, p.94.

²⁹ BLANCHOT, M. Op.cit., 2012, p.77. É importante dizer que Blanchot cita *Comment s'en sortir?* de Sarah Kofman para desenvolver, no capítulo “La communauté des amants” (Ibidem., pp.50-93), sua própria interpretação do récit intitulado *La maladie de la mort de Marguerite Duras*.

³⁰ LOIGNON, S. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : circulez, y'a rien à voir*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 293.

³¹ Ibidem.

³² DURAS, M. *Les yeux bleus cheveux noirs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, p.19.

³³ Idem. *La pute de la côte normande*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

os cabelos negros. Eles sorriem.”³⁴ O Mar e a Noite envolvem o quarto dos amantes, espaço que sempre permanece aberto à entrada do mundo. O mundo invade o quarto como o mar aliado à noite invade a casa, destruindo as estruturas que foram construídas por e para a utopia. A invasão da vida privada pela vida pública, do interior pelo exterior, expõe o si ao outro e à diversidade do mundo que nunca será completamente apreendida, porque ela não constitui um Todo universal e absoluto. Assim, a invasão da vida privada pela vida pública expõe o si ao desconhecido e nos mostra que a Razão não é universal. Em *La maladie de la mort*, o Mar e a Noite figuram a ruptura das fronteiras entre a vida privada e a vida pública, bem como a destruição da introspecção que é concebida como um espaço interno à parte dos acontecimentos sociais e políticos:

Você escuta o barulho do mar que começa a subir (...). você retorna à varanda em frente ao mar (...). Cai uma chuva fina, o mar ainda está negro sob o céu descolorido de luz. Você ouve o barulho dele. A água negra continua a subir, ela se reaproxima. Ela se move. Ela não para de se mover. Longas lâminas brancas a atravessam, um longo vagalhão que quebra num estrondo de brancura. O mar negro está forte. Há uma tempestade ao longe, é frequente, à noite.³⁵

³⁴ Idem. Op.cit., 1987, p.45. Ao analisarmos os diferentes esboços de *La maladie de la mort*, que na primeira versão aparece com o título *L'Héliotrope et le Cédrat*, particularmente os arquivos 76 DRS 22.1-22.5 disponíveis no IMEC, nós pudemos perceber que a problemática da relação amorosa entre o homem gay e a mulher heterossexual estava ainda mais latente do que em sua versão definitiva e que o caráter autobiográfico do *récit* era mais evidente nos primeiros esboços do texto. De fato, Marguerite Duras nos conta em *La pute de la côte normande*, onde relata o processo de adaptação para o teatro de *La maladie de la mort*, o qual resultou em *Les yeux bleus cheveux noirs*, que a história que perpassa tanto o *récit* quanto a peça faz alusão a sua própria experiência com Yann Andréa, seu último companheiro. A história se refere, portanto, à experiência de uma mulher que ama um homem que odeia o desejo e o corpo desta que o quer e que, ao mesmo tempo, detesta o fato de odiá-los. (Idem. Op.cit., 1986, pp.11-17) Além disso, em uma entrevista concedida, em 1987, a Leopoldina Pallota della Torre, Duras afirma que sua relação com Yann estava implicada na construção dos referidos textos. (DURAS, M.; TORRE, L. P. *Marguerite Duras: La Passion Suspendue*. Paris: Seuil, 2013, p.60) Aqui, vale abrir um parêntesis para dizer que não nos aproximamos de *La maladie de la mort* e de *Les yeux bleus cheveux noirs* a partir da interrogação que questiona a possível homofobia de Marguerite Duras. Concebemos, com base nas interpretações de Blanchot sobre a comunidade dos amantes, que Duras não teria atribuído a doença da morte aos homossexuais e à homossexualidade, mas sim ao fato do amor não se abrir à diferença, isto é, à dificuldade de se vivenciar a diferença mediante a instituição e o contrato amoroso. Assim, a doença da morte atinge a existência daquela que forçosamente aceita as cláusulas do contrato que estabelece a paradoxal experiência de um amor misógino, vivido na relação com aquele que a esposa ou a frequenta, mas também atinge a existência daquele que, mesmo amando outros homens, é forçado a contratar o amor de uma mulher. (BLANCHOT, M. Op.cit., 2012, p.84) Portanto, em nossas pesquisas doutorais, o que nos interessa em *La maladie de la mort*, bem como em *Les yeux bleus cheveux noirs*, é (1) a semelhança medúsica entre o homem gay e a mulher subversiva, (2) o fato de que esta semelhança, que se dá pelas suas respectivas diferenças em relação às normas e à normalidade, afasta-os da utopia social e, finalmente, refletindo a partir da interpretação butleriana da melancolia gay e da melancolia feminina, (3) a atitude melancólica dos indivíduos medúsicos que transgridem os limites do Falo, visto que conforme Duras nós não poderíamos levar esta categoria tão a sério. (DURAS, M. ; TORRES, L.P. Op.cit, 2013, p. 139)

³⁵ Idem. *La maladie de la mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010, pp.30-32. Em Duras, a casa da família e o quarto dos amantes podem ser igualmente envolvidos pela Floresta e pela Noite, é o caso de *Détruire dit-elle* (Idem, *Détruire dit-elle*. Paris : Les éditions de minuit, 1987), e pelo Lago e pela Noite, é o caso de *Nathalie Granger* (*Nathalie Granger*. Direção e roteiro: Marguerite Duras. Produção: Luc Moullet e Jean-Michel Carré. Elenco: Lucia Bosé, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Luce Garcia-Ville, Valerie Mascolo e Nathalie Burgeois. França: c.1972. 1DVD [83 min]) A floresta e o lago possuem a mesma tonalidade sombria que o

Hesíodo nos conta que Medusa morava onde o ilustre Oceano fazia fronteira com a Noite, ou seja, ela habitava a extensão do horizonte que abrangia o lugar de nascimento de Afrodite, a qual se formara junto à espuma que desemboca na praia. Parece que Medusa, justamente por ser a única mortal entre as Górgones, tornara-se responsável pela passagem da vida à morte. Trabalhando ao lado de Afrodite, ela confrontava os amantes à transformação de suas vidas finitas.³⁶ Além disso, o nascimento de Afrodite, como nos explica Vernant, “precede imediatamente o catálogo dos filhos da Noite, cujos primeiros a nascer dizem a morte sob três nomes: odioso Destino (*Móros*), negra *Kère*, *Thánatos*.”³⁷ Como nós podemos perceber, na *Teogonia*, o amor está envolvido genealógica e geograficamente pela morte. Esta composição é ressignificada por Duras a partir da constante presença cênica do Mar e da Noite e a partir da mistura de cores com a quais a autora toca e retoca o real. Em Duras, o movimento de transformação dos amantes que intervêm no mundo é caracterizado pelo movimento do Mar e pela chegada da Noite. Esta se articula à genealogia de Afrodite através da morte, como nos mostrou Vernant, mas também através do caos e da anarquia, dado que na *Teogonia* a Noite é filha do primeiro e avó da segunda: “Do Caos (*Cháeos*) nasceram a Escuridão (*Érebós*) e a negra Noite (*Núx*). (...) E ela, a Noite, deu nascimento ainda à Luta (*Érin*) de coração violento. E a odiosa Luta, ela, deu nascimento à Anarquia (*Dusnomíen*) e à Desordem (*Aáten*), que andam juntas.”³⁸ A anarquia está vinculada, no caso dos personagens durassianos, à estranha beleza de interface feminina que liga o amor à morte de maneira a instaurar o caos no mundo. Mais precisamente, o amor que transgride a norma, intervindo de modo anômico no mundo, desorganiza a ordem utópica do real e incita o caos pela experiência da diferença.³⁹ A noite corresponde ao instante em que os amantes abandonam a utopia em virtude da distinção de seus modos de amar e de viver a vida para a morte. Portanto, por um lado, a Afrodite de Duras é ctônica porque o amor é medusado e medúsico; por outro lado, a Medusa de Duras é afrodisíaca porque este espelho de interface feminina responde à exigência comunitária que faz de toda a existência uma coexistência. Como nos diz Blanchot a propósito do amor durassiano: “a Afrodite ctônica ou subterrânea pertence à morte e a isto conduz os que são por ela próprios escolhidos ou os que se deixam escolher, unindo, como vemos aqui, o mar do qual nasce (e não cessa de nascer), a noite que designa o sono perpétuo e a injunção silenciosa endereçada à ‘comunidade dos amantes’.”⁴⁰

mar, pois eles se misturam à noite e, como o mar, eles representam a invasão do interior pelo exterior e a relação do si com o desconhecido e com a morte. No Fundo Marguerite Duras, no IMEC, nós podemos encontrar o roteiro de *Détruire dit-elle* (1967-1970), arquivo 76 DRS 11.7, e o de *Nathalie Granger* (1972-1974), arquivo 76 DRS 26.1 – 26.23.

³⁶ HESIODE. *Théogonie*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 2018, §190-200 e §270-280.

³⁷ VERNANT, J-P. Op.cit., 2011, p.134. Cf. também HÉSIODE. Op.cit., 2018, §200-230.

³⁸ HÉSIODE. Op.cit., 2018, §123 e §220-230.

³⁹ O interesse de Duras pelo caos pode ser atestado por uma série de fragmentos de ensaios sobre esta temática que estão disponíveis no Fundo Marguerite Duras no IMEC, arquivo 76 DRS 43.15. Neste documento, deparamo-nos com resumos de ensaios, provavelmente reunidos pela autora, que abordam o caos a partir de diferentes perspectivas e domínios do conhecimento, a saber, a partir das artes, da literatura, da filosofia, da história e da matemática. Entre alguns dos títulos, encontramos *L’art et le chaos*, de Christine Buci-Glucksmann, *Perturbation, ma sœur : défaire et faire*, de Gilbert Lascault, *La forme grecque dans la turbulence cosmopolitique*, de Patrice Loraux e *Du concept philosophique de chaos*, de Gilles Chatelet.

⁴⁰ BLANCHOT, M. Op.cit., 2011, pp.76-77.

4. Antes que seja o fim

A noite e o sono nos reenviam ao cenário do artista moderno do qual fala Foucault ao discutir Baudelaire. Foucault nos diz que o artista moderno é aquele que trabalha durante à noite, quando o mundo inteiro está dormindo.⁴¹ Para transfigurar, para desfigurar a realidade utópica que encapsula o mundo no fantasma da bolha de sabão, parece que o artista moderno faz uso do mesmo espelho instrumentalizado pelos amantes de Duras e da mesma palheta de cores escuras que marcam os olhos e cabelos dos indivíduos medúsicos. A partir desta constatação, nós podemos nos perguntar: o que isso quer dizer? Nós podemos até mesmo pensar que tais entrecruzamentos figurativos não atestam efetivamente nada, pois as relações entre Foucault, Vernant e Duras foram construídas de modo interpretativo ao invés de serem recuperadas ou desveladas analiticamente. Por certo, estes vínculos não fazem parte das articulações bibliográficas mais evidentes em Foucault. Faz-se necessário dizer também que a intenção de nossa pesquisa não é a de provar que tais diálogos possuem uma dimensão biográfica. Não se trata de demonstrar as influências intelectuais de um autor sobre o outro, mas de contar diferentemente, como dizíamos no início de nosso ensaio, a história do espelho, do amor e da morte. No que concerne à filosofia de Foucault, sem a qual nossa problemática não existiria, estes enleios figurativos, que misturam a experiência óptica do amor e da morte na Grécia arcaica com a escrita fotográfica de Duras, permitem-nos delinear a interface e a tonalidade da espiritualidade ascética. Em outras palavras, a partir da transposição ficcional e crítica entre o passado e o presente, nós tentamos mostrar – e se trata verdadeiramente de uma tentativa, de um ensaio – a dimensão estética da espiritualidade ascética e a dimensão espiritual da estética da existência. Aparentemente, estetizar a própria vida é se confrontar à finitude por meio da criação asceticamente espiritual da estranha beleza de interface feminina. O desenvolvimento desta pressuposição depende da confirmação de que uma das práticas mais características das filosofias helenístico-romanas, a saber, a meditação da morte, não está inscrita na tradição platônica dos exercícios espirituais e de que a idade de ouro da cultura de si retoma certas vias arcaicas quando concebe a importância do enfrentamento da precariedade da vida, e não a de sua negação, para a transformação ética do indivíduo. Além disso, a comprovação de nossa suspeita se fará por meio da elaboração de uma outra conjectura – menos filológica, mas ainda histórica e sobretudo política. Nós gostaríamos de desenvolver a hipótese segundo a qual o preceito contemporâneo da estética da existência poderia ser atrelado – ou talvez deva ser atrelado – trans-historicamente, à espiritualidade ascética.

Segundo Foucault, a ascese helenístico-romana constitui “uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ela proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber.”⁴² Tais relações interindividuais, diferentes daquelas ligadas à espiritualidade ascensional, não nos arrancam deste mundo e desta vida em nome da promessa erótica da imortalidade propagada pelos raios solares da Beleza divina. Pelo contrário, elas nos reenviam os cantos mais obscuros e subterrâneos do mundo, os quais nos permitem compreender a grandeza do universo – grandeza esta que não se deve à unidade substancial, mas sim à complexidade das múltiplas diferenças. Como nos conta Foucault, Sêneca se questionava sempre: “O que há de grande aqui embaixo?”⁴³ Segundo os estoicos, os vínculos sociais mais imanentes são aqueles que nos permitem percorrer e penetrar o mundo. Foucault explica que, nesse sentido, o amor ascético é contra-utópico justamente porque ele nos dá “a medida de nossa

⁴¹ FOUCAULT, M. Op.cit., 2001, n°339, p.1389.

⁴² Idem. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2011b, p.50.

⁴³ Idem. Op.cit., 2010, p.237.

existência – dessa existência que é apenas um ponto, um ponto no espaço e um ponto no tempo -, [a medida] de nossa pequenez.”⁴⁴ Com base nisso, não podemos negar que o espelho de Medusa aí está, entre as mãos destes filósofos pouco tradicionais, e que ele reapareceu e ainda reaparece, entre as mãos dos artistas e dos amantes, na forma da paleta de cores escuras com as quais os sujeitos medúsicos embelezam o mundo, ou seja, com as quais eles rompem a ordem que se outorga natural. É claro que a imagem do espelho de Medusa, bem como a espiritualidade ascética assumem diferentes papéis no decorrer da história dos saberes e dos poderes. No presente texto, nós tentamos apresentar mais as continuidades do que as descontinuidades entre as figuras históricas do amor medúsico, pois nossa intenção foi a de traçar de forma bastante geral, e jamais restritiva, alguns dos contornos estilísticos da estética da existência.

Nós nos inspiramos nas falas e conversas de Foucault em Berkeley sobre a estética da existência e na entrevista *Du sujet au sujet moral* que constitui a versão integral daquela publicada com o título “Le retour de la morale”. Nestas peças de arquivos, encontramos reflexões sobre a beleza ético-política do dandismo, do anarquismo, da insurreição e até mesmo do movimento punk. Ademais, nós nos inspiramos em Foucault e em seu *gay savoir*, tal como ele o discute com Jean le Bitoux em 1978. Nessa ocasião, Foucault evoca as intersecções possíveis entre o movimento gay e o movimento feminista, apresentando-as como uma estratégia capaz de afrontar a cultura falocrática na qual nos inscrevemos.⁴⁵ Sem dúvida, esses documentos nos mostram que a estética da existência é uma estética do desconforto e que ela tem uma interface feminina, ou ainda feminista, que influencia os estudos de gênero e que foi influenciada, muito provavelmente, pela dimensão ascética da espiritualidade antiga. Diz-se que Foucault não desenvolveu de modo exaustivo as relações entre o cuidado de si e a feminilidade, sobretudo porque as filosofias antigas teriam, em geral, um caráter viril. No entanto, supomos que é possível problematizar essa articulação para além da tematização da virgindade e da purificação, se analisamos a figuração feminina do amor e da morte na Grécia antiga. Mas, independentemente das hipóteses que foram aqui levantadas, concluímos, com base nos autores e nos arquivos pesquisados na biblioteca do IMEC, que o amor pode ser mais subterrâneo do que imaginávamos e que vivê-lo desta maneira é, até o momento, a alternativa mais potente. Não há muito tempo para sentirmos medo de amar e de abandonar a utopia que nos promete a salvação e a imortalidade. Precisamos desconfiar dos lampejos político-religiosos que asseveram o esplendor social de alguns poucos bons cidadãos, daqueles que são iluminados pela luz de Deus, do Estado e de sua Razão. A luminosidade nos cega, ela nos ofusca e incendeia nossas florestas, nossas casas, nossos pontos de espaço e nossos pontos de tempo, a presença do presente. Contudo, não podemos negar que ainda existem amores suficientemente medúsicos, ctônicos e obscuros capazes de enfrentar a fulguração desta violência, capazes de enfrentá-la antes que seja o fim.

⁴⁴ Ibidem., p.248.

⁴⁵ Os documentos estudados foram respectivamente: (1) *Entretien de Berkeley sur l'esthétique de l'existence* (1983), arquivo FCL 16 D 250 11r, e (2) *The third thing is that : entretien et libre conversation à Berkeley* (1983), arquivo FCL D 250 10 r - a maioria desses dois materiais foi publicada com o título “À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours” (FOUCAULT, M. Op.cit., 2001, n°326) ; (3) *Du sujet au sujet moral* (1984), arquivo FCL 2.10, a maioria da entrevista foi publicada com o título “Le retour de la morale” (Ibidem., n° 354) ; e (4) *Interview Michel Foucault : entretien avec Jean le Bitoux* (1978), arquivo FCL 2.5, discussão publicada no livro organizado por Jean le Bitoux, *Entretiens sur la question gay*, com o título “Le gay savoir” (LE BITOUX, J. *Entretiens sur la question gay*. Béziers: H&O, 2005, pp. 45-72).

Referências

- BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: feminism and subversion of identity*. London, Taylor & Francis e-Library, 2002.
- BUTLER, J. *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*. Disponível em: <https://eipcp.net/transversal/0806/butler/en.html>, 2001. Acesso em: 26 de jan. de 2019.
- DURAS, M. *La maladie de la mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- DURAS, M. *La pute de la côte normande*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- DURAS, M. *Les yeux bleus cheveux noirs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.
- DURAS, M. *Détruire dit-elle*. Paris : Les éditions de minuit, 1987.
- DURAS, M. ; della Torre, L. P. *Marguerite Duras: La Passion Suspendue*. Paris: Seuil, 2013.
- Nathalie Granger*. Direção e roteiro: Marguerite Duras. Produção: Luc Moullet e Jean-Michel Carré. Elenco: Lucia Bosé, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Luce Garcia-Ville, Valerie Mascolo e Nathalie Burgeois. França: c.1972. 1DVD (83 min).
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Salma Tannus Muchail e Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. *A Coragem da Verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001b.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2011b.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité 4 : Les aveux de la chair*. Paris: Gallimard, 2018.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias / Le corps utopique, les hétérotopies*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que la critique ?* Paris: Vrin, 2015.
- FRONTSI-DUCROUX, F. ; VERNANT, J-P. *Dans l'œil du miroir*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- HÉSIODE. *Théogonie*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 2018.
- KOFMAN, S. *Comment s'en sortir ?* Paris : Galilée, 1983.
- LE BITOUX, J. *Entretiens sur la question gay*. Béziers: H&O, 2005.
- LOIGON, S. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : circulez, y'a rien à voir*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Lorenzini, D. *La politique des conduites: pour une histoire du rapport entre subjectivation éthique et subjectivité politique*. 492fls. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculté de Lettres, Langues et Sciences Humaines. Université Paris-Est Créteil, Créteil. 2014, pp.317-321.
- PRECIADO, P. B. *Multitude queer : notes pour une politique des « anormaux »*. In : BOUTANG, Y. M. (coord.), *Politiques des multitudes : démocratie, intelligence collective & puissance de la vie à l'heure du capitalisme cognitif*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007, pp.259-269.
- VERNANT, J-P. *La mort dans les yeux : Figures de l'Autre en Grèce ancienne Artémis, Gorgô suivi de Dialogue avec Pierre Kanh*. Paris: Le Grand Livre du Mois, 2000.
- VERNANT, J-P. *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 2011.