

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS**

**DE IMPOSSIBILIDADES E LIMITES  
DA REPRESENTAÇÃO  
EM TRÊS TEXTOS DE MARGUERITE DURAS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Pablo Lemos Berned**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2009**

**DE IMPOSSIBILIDADES E LIMITES  
DA REPRESENTAÇÃO  
EM TRÊS TEXTOS DE MARGUERITE DURAS**

**por**

**Pablo Lemos Berned**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

**Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2009**

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

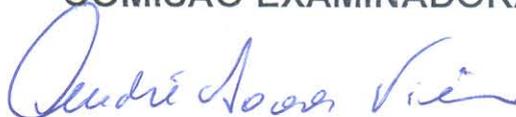
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

DE IMPOSSIBILIDADES E LIMITES  
DA REPRESENTAÇÃO  
EM TRÊS TEXTOS DE MARGUERITE DURAS

elaborada por  
Pablo Lemos Berned

como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



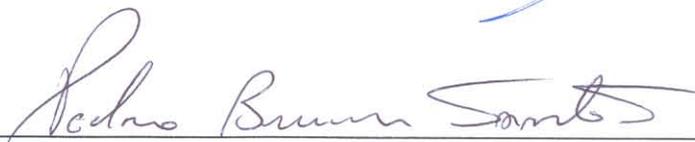
---

André Soares Vieira, Dr. (UFSM)  
(Presidente/Orientador)



---

Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, Dr. (UFMG)



---

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 10 de março de 2009.

A Miguel, que veio,  
e a Josepha, *in memoriam*.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, professor Dr. André Soares Vieira, por ter aceitado os desafios desse projeto; pela participação, compreensão e cumplicidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, no tocante à coordenação, professores e secretários, pelo suporte institucional, oportunidades, respeito, paciência e solicitude.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Em especial à Taise Maria, minha companheira, pela presença constante, pelo apoio incondicional nas alegrias e aflições, pelo seu carinho e pela sua dedicação que sempre me deram forças para o êxito dessa jornada.

À família, mesmo distante, sempre presente, por toda a disposição e confiança nesses anos de muito estudo e muitas ausências.

Por fim, aos amigos, que de uma forma ou outra, muito me ajudaram no processo dessa pesquisa. Próximos ou longe, sempre disponíveis, sempre camaradas, sempre consoladores, é através dos meus amigos que me constituo enquanto sujeito. E, pelos irrestritos votos de sucesso, divido com cada um deles cada conquista minha.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### DE IMPOSSIBILIDADES E LIMITES DA REPRESENTAÇÃO EM TRÊS TEXTOS DE MARGUERITE DURAS

AUTOR: Pablo Lemos Berned  
ORIENTADOR: André Soares Vieira

Este trabalho tem por objetivo verificar as implicações na estética literária de Marguerite Duras ao propor a negação da representação, através de transgressões à narrativa tradicional. A partir de três textos de Duras que dialogam com a linguagem cinematográfica, **Le camion** (1977), **Le Navire Night** (1979) e **La maladie de la mort** (1983), esse trabalho, ao longo de três capítulos, reconhece nesses textos uma escrita de denúncia, em que a própria linguagem se propõe a tirar máscaras e desvelar seus mecanismos. O primeiro capítulo propõe a discussão sobre diferentes conceitos de representação e a busca da escrita de Duras por um possível além da verdade que as palavras ocultam. Num segundo momento, busca-se a reflexão acerca da manifesta impossibilidade da escrita de Duras em exprimir uma visão absoluta do mundo a ser representado, em que o diálogo com outras linguagens é uma tentativa de ultrapassar a condição de descontinuidade, própria da existência. Por fim, no último capítulo, questionam-se possíveis sentidos em uma proposta estética que visa a negar a representação: reconhece-se a escrita de Marguerite Duras enquanto transgressão e recusa ao definitivo. A sinceridade desmistificadora a que a escrita de Marguerite Duras se propõe depara-se com o desmoronamento da racionalidade, restando apenas ruínas da experiência e a dissolução de limites e certezas.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras, representação, negação da representação, transgressão.

## **ABSTRACT**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ABOUT IMPOSSIBILITIES AND LIMITS OF REPRESENTATION IN THREE NOVELS BY MARGUERITE DURAS**

AUTHOR: Pablo Lemos Berned  
ADVISOR: André Soares Vieira

This work aims at verify the implications in Marguerite Duras' literary aesthetic by proposing the denial of representation, through transgression to the traditional narrative. Starting from three texts by Duras which dialogue with the cinematographic language **Le camion** (1977), **Le Navire Night** (1979) and **La maladie de la mort** (1983), this work, throughout three chapters, recognizes in these novels denounce writing, in which the language itself unveils and unmask its mechanisms. The first chapter proposes the discussion about the different concepts of representation and the search of Duras' writing for a possible beyond the truth of what the words hide. At a second moment, I reflect about the impossibility of Duras' writing in express an absolute view about the world to be represented, where the dialogue with other languages is an attempt to overcome the condition of discontinuity appropriate to the existence. Finally, in the last chapter, the possible meanings in an aesthetic answer aiming at denying the representation is sought: Duras' writing is recongnized as transgression and a refusal of the definitive. The demystifying sincerity to which Duras' writing proposes to do, faces the collapse of rationality, with only the experience and limits of dissolution and certainty being left.

**Key-words:** Marguerite Duras, representation, denial of representation, transgression.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>08</b>
<b>1 SOBRE REPRESENTAÇÕES</b>	
<b>1.1 Magia da linguagem.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 Vazio da linguagem.....</b>	<b>23</b>
<b>2 NO LIMITE OU NA ESSÊNCIA</b>	
<b>2.1 Denúncia da linguagem.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2 Escrita em desastre.....</b>	<b>46</b>
<b>3 PROMESSAS DE LIBERDADE</b>	
<b>3.1 Escrita subversiva.....</b>	<b>57</b>
<b>3.2 A presença do utópico.....</b>	<b>70</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>83</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O privilégio à razão, herança do projeto iluminista do século XVIII, é posto em crise pela modernidade: o *progresso* torna-se questionável, e o próprio pensamento “científico” é desvelado como uma percepção finita (situada em coordenadas de espaço, tempo e sociedade), carregando consigo valores de um sistema a serviço de interesses de classe. A eficácia dessa representação “científica” seria configurada pelo que Henri Lefebvre (2006) define como a *ilusão de totalidade realizada*, ou seja, há o enevoamento da fragmentação e da incompletude da experiência através da representação: em oposição às coordenadas espaciais, temporais e sociais, que evidenciam a finitude da percepção, a representação apresenta-se como completa e total, portanto portadora da Verdade. Assim, homogeneíza as percepções e apaga as contradições em prol de um único discurso. Em relação aos valores hegemônicos da modernidade, trata-se da própria classe burguesa desenhando o mundo ao seu modo de percebê-lo.

O romance reage à crise do indivíduo [...] revelando toda a problemática do sujeito individual: de suas ambivalências, suas contradições e sua identidade impossível ou impossível de se encontrar (ZIMA, 2001, p.38-9)

De fato, o que se percebe é que, como assinala Dacanal, “todas as grandes obras romanescas surgidas na Europa depois de 1900 possuem um traço característico que salta aos olhos: a crise e a queda da *síntese burguesa*” (1990, p.12-3). Ou seja, depois de atingir seu apogeu nos séculos XVIII e XIX, esta síntese burguesa é como que dissolvida através de grandes obras como as de Thomas Mann, Virgínia Wolf, Marcel Proust, Henry James e, por fim sepultada pela literatura de James Joyce e Franz Kafka. A anulação do indivíduo, sua despersonalização, ataca por sua vez o elemento central no desenvolvimento do romance enquanto gênero burguês: o sujeito individual. Emerge-se, portanto, a ambivalência radical de todos os valores modernos, evidenciando certo fracasso do projeto iluminista.

“O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao lado”, afirma Júlio Cortázar (1999, p. 133), ao abordar a impureza constitutiva do gênero romanesco. Este gênero que se cristalizou no seio da era

burguesa, porém, cada vez mais se desfigura, tocando os seus limites; ou, pelo contrário, encontra justamente no questionamento dos seus limites a própria essência do romance. O que é questionado, a partir de então, é a própria sobrevivência da narrativa romanesca na Europa. Um modelo de representação de mundo, calcado em sistema de valores relativamente estável está em crise. Repete-se o questionamento de Maurice Blanchot (2005): *a literatura caminha para o seu fim?* Ou, que forma esse monstro tomará após o desastre que culminará com a queda da síntese burguesa?

A escrita de Marguerite Duras parece também contestar esse modelo de representação de mundo que a arte burguesa veicula, calcada, segundo Pierre Zima (2001) no racionalismo, no positivismo, no causalismo e no pensamento sistemático fundado sobre uma subjetividade cartesiana ou hegeliana. A negação dos modelos de representação tradicionais funcionaria, na escrita de Marguerite Duras, como escrita de transgressão, em que se subvertem interditos de tais modelos em nome de uma sinceridade desmistificadora em relação à arte mimética. No percurso entre três textos de Duras que dialogam com a linguagem cinematográfica, **Le camion** (1977), **Le navire night** (1978) e **La maladie de la mort** (1983), reconhece-se uma escrita de denúncia, em que a própria linguagem se propõe a tirar máscaras e desvelar seus mecanismos: a auto-representação apresentar-se-ia como possibilidade de saída ao exterior da linguagem para denúncia da falsidade que a linguagem carrega consigo. Em não querer ser conivente com a dissimulação que a *ilusão referencial* detém, a escrita de Duras propicia o questionamento sobre as transgressões, localizando-as nos limites, ou, pelo contrário, justamente na essência da arte.

Na busca de transcender às representações, **Le camion** apresenta-se enquanto um gênero híbrido, cuja estrutura assemelha-se a de um roteiro de cinema, focado em duas personagens: Marguerite Duras e Gérard Depardieu. Os dois, segundo as indicações do texto, estão em uma sala escura onde lêem a história que poderia vir a ser um filme: a história de uma mulher que embarca de carona num caminhão, e cujo encontro com o motorista sugere uma possibilidade infinita de situações e diálogos entre os dois. A evocação de um filme sem imagens, decorrente da simples leitura do texto, acaba por questionar os interditos que direcionam *a percepção em relação ao mundo realizada através das linguagens*.

Os interditos, para Georges Bataille (1989), seriam as restrições sociais responsáveis pela eliminação dos movimentos de violência, que permitem ao homem vivenciar o mundo do trabalho e da razão. Por sua vez, os interditos de natureza artística, para André Breton (1983), se consolidam a partir da repetição angustiante dos que caem diariamente sob nossos sentidos e nos exigem a considerar como ilusório tudo o que se pudesse ser fora disso. “*La clarté s’est obscurcie*” (DURAS, 1977, p.32)<sup>1</sup>, diz G.D. em **Le camion**. As personagens de Duras apresentam um descondicionamento na escrita de M. Duras, que buscava deslocar o *já-dito*, a insistência do significado, sugerindo que os mitos e experiências cotidianas pareçam “estranhos”, no intuito de extirpar as falsas representações que se faz de si e da sociedade (STAM, 1981, p.161).

Pois é justamente a mediação entre os homens e o mundo através da palavra que se torna o principal ponto questionado pelo enredo de **Le navire night**. Em um primeiro plano, a narrativa situa-se a partir do encontro de uma escritora-cineasta em Atenas, na Grécia, com um amigo. No entremeio dessa moldura narrativa está a história do filme sem imagens, constituído enquanto um diálogo de vozes sem corpo a narrar a história de J.M., um rapaz que manteve um relacionamento amoroso com uma moça, F., por intermédio do telefone: “— *Pendant des nuits et des nuits ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l’un de l’autre*” (DURAS, 1986, p.27)<sup>2</sup>. Assim, todas as relações entre as personagens possuem mediadores que impedem uma aproximação maior com uma possível verdade empírica. Seja através do diálogo com diferentes gêneros artísticos ou meios tecnológicos, ou através de personagens, ou mesmo pela iminência da morte, propõe-se um contínuo distanciamento àqueles que teriam sido a origem do discurso, os portadores da experiência, do vivido revelado.

Surgem, a partir das transgressões às fronteiras genéricas, estruturas híbridas que rejeitam a representação enquanto mistificadora, denunciam-se e subvertem a lógica da representação tradicional: é como se a objetiva da narrativa se deslocasse da representação, do “faz-de-conta”, e mostrasse os bastidores.

---

<sup>1</sup> “A clareza se obscureceu” [as traduções de **Le Camion**, daqui em diante, serão referentes à: DURAS, Marguerite. **O Caminhão**. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1987].

<sup>2</sup> “— *Durante noites e noites vivem com o telefone ligado. Dormem ao telefone. Falam ou calam-se. Gozam-se um e outro*” [as traduções de **Le navire night**, daqui em diante, serão referentes à: DURAS, Marguerite. **O navio night**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2002].

Durante uma filmagem, não se pode excluir, de qualquer que seja o ponto de vista, as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. A exceção se configuraria apenas se a visão do observador coincidissem com a objetiva do aparelho (BENJAMIM, 1994). Porém, nas narrativas de M. Duras, a voz de um “narrador-diretor” exprime a presença dessa *aparelhagem*, deslocada da objetiva da câmera, o que configura um caráter antiilusionista. O próprio texto acaba por explicitar o processo de filmagem, e, por sua vez, pode igualmente denunciar-se enquanto processo de escrita.

Na constituição de **La maladie de la mort**, fundem-se diferentes gêneros: trata-se de um romance? De um filme? De um poema? De um intervalo entre eles? Existem duas *personagens* “presentes em cena”, “vous”[você] e “elle”[ela], mais um “narrador-diretor” que se põe alheio à diegese, mas, todavia, não se oculta: “*Je ne sais pas*”; “*Je ne le crois pas*” (DURAS, 1984, p.15)<sup>3</sup>. A partir da voz desprovida de corporeidade desse sujeito “lírico-narrador-diretor” é que são dadas as orientações às ações dos “atores”, protagonistas da história entre dois amantes que buscam entender a angústia dele enquanto portador da *doença da morte*. Condensam-se as linguagens narrativas, poéticas, fílmicas, ao mesmo tempo em que anunciam o *desastre* da representação.

Nos textos de Marguerite Duras, uma *crise* da representação seria evidenciada pelo poder conferido à palavra. Num movimento que sugere uma evocação à tradição oral dos contadores de histórias, permite-se que a palavra assumira seu papel ilimitado de criação de imagens; pois, ao negar a representação, ou, nesse caso, a *encenação*, o recurso imagético proviria da palavra pronunciada em voz alta, rompendo expectativas do leitor/espectador. Dessa proposta à narrativa oral, que não se sustenta na representação, “faz de sua ausência mesma uma metáfora da anti-representação”, afirma André Vieira (2007, p.128). Assim, as linguagens teatral e cinematográfica, por exemplo, são incorporadas ao longo da narrativa, com o objetivo de desestabilizar o visível, subvertendo a condição do imagético, negando a representação e potencializando o texto, o poder da palavra em propiciar, à atividade do leitor, diferentes possibilidades de imagens.

---

<sup>3</sup> “Não sei”; “Não acredito”. [as traduções de **La Maladie de la Mort**, daqui em diante, foram retiradas da edição bilíngüe publicada no Brasil: DURAS, Marguerite. **A doença da morte**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1984].

Existe, em Duras, um *privilégio* da escrita sobre a imagem. Pois a imagem “pronta” limitaria o imaginário (a participação do público). Caberia, dessa forma, ao escritor deixar em aberto o texto para a contribuição ativa do leitor/espectador na construção das imagens, como um “filme esburacado” (GUIMARÃES, 1997, p. 204). Considerar-se-ia que a narrativa de Duras, na impossibilidade de mostrar a imagem, utiliza-se da palavra; a imagem inerte que, tal como a fotografia, produz a pressão do indizível que quer se dizer (BARTHES, 1984, p. 35).

Assim, embora se pudesse facilmente separar os diferentes gêneros (e mídias) dos quais Marguerite Duras se utilizou para compor seus trabalhos ao longo de cinquenta anos, a permanente reciprocidade da criação literária com o teatro e o cinema (PINTO, 1996, p. 79) impede tal atitude. Justamente nos pontos de contato entre os diferentes gêneros e mídias é que se presume a impossibilidade de total expressão através de um único viés: aparecem, não obstante, gêneros híbridos, na busca de uma completude possível para a narração da história. Esta dissertação insere-se, dessa forma, nos estudos da Literatura Comparada: pois a esta área dos estudos literários permite-se a aproximação da literatura com outros domínios de expressão e conhecimento, a fim de estabelecer relações entre as manifestações da literatura atual e os signos icônicos da modernidade.

A proposta de desenvolvimento dessa pesquisa parte de reflexões acerca de conceitos de representação suscitados pelos próprios textos de Marguerite Duras que compõem o corpus. Desse modo, percebeu-se então a necessidade em se recorrer às origens da discussão sobre a arte das palavras, a partir das postulações de Platão (em **A República**) e de Aristóteles (na **Poética**) sobre a *mimese*. Assim sendo, ao relacionarem-se, na escrita de Marguerite Duras, questões próximas às de Platão e Aristóteles, já se estará construindo subsídios para a proposta posterior, sobre a negação da representação.

Assim, o passo seguinte consistirá em estabelecer problemáticas existentes em relação à *negação da representação*, detendo-se nos três textos de Marguerite Duras que compõem o objeto dessa pesquisa: **Le camion**, **Le navire night** e **La maladie de la mort**. Em comum, esses textos se apresentam enquanto narrativas dentro de narrativas, equivalentes entre dois planos diegéticos (e imagéticos?), como uma possível estratégia (a ser investigada ao longo da pesquisa) de negação da representação. O princípio de auto-representação viria a se manifestar tanto ao

nível do enunciado, seja pela presença de um narrador-escritor, seja por outra figura autoral, ou mesmo através da interpelação de um leitor fictício; quanto ao nível da enunciação, considerando-se, por exemplo, a *mise-en-abyme*, a reduplicação, as metáforas, figurações, intertextualidade e paródias, entre tantos. Ao recorrer à auto-representação, o que é posto em evidência é a reflexão sobre a criação literária. O escritor faz com que seu texto seja um espaço para reflexão sobre o seu papel de escritor, a sua escrita, a sua idéia de literatura.

A última etapa da pesquisa visa a contemplar uma possível relação entre estética e política. Com efeito, partindo-se de referências na escrita de Marguerite Duras que carregam críticas explícitas sobre a esquerda francesa, acredita-se poder reconhecer, no próprio projeto estético da autora, uma imbricação do seu modo peculiar de ver o mundo e a arte. São nas referências explícitas em **Le camion** ao Partido Comunista Francês, a Karl Marx, a León Trotsky, além do maio de 68 e a primavera de Praga, que se crê poder identificar as posições políticas a atravessarem, como um todo, a escrita de Duras. Dessa forma, poder cogitar sobre os possíveis sentidos que há em uma estética que almeja negar a representação.

# 1 SOBRE REPRESENTAÇÕES

## 1.1 A Magia da Linguagem

— *L’histoire se creuse de cavernes, s’approfondit.  
Plus son décor grandit, plus elle s’obscurcit.*

(Marguerite Duras, 1986)

O objetivo desse capítulo consiste em reconhecer, na escrita de Marguerite Duras, um desejo nostálgico de retorno a antigos modelos de formas narrativas. Embora evoque modelos ancestrais e repetidos, por vezes anteriores à própria escrita, a aqui almejada linguagem mítica, transparente, dotada de poderes mágicos, acaba por se apresentar como impossível no universo narrativo de Duras.

As antigas tradições das narrativas orais transmitiam, de geração para geração, os mitos que compunham a história de cada comunidade. A palavra era um ritual, dotada de poderes mágicos, em que se encerraria o intuito de manter vivas a história e (intrinsecamente ligadas) a própria comunidade. Sobre a linguagem dada pelo próprio Deus aos homens, era um signo das coisas absolutamente certo e transparente: “Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude” (FOUCAULT, 1995, p.52). Dessa maneira, a relação entre significados e significantes não se dava por uma *simples convenção*: as coisas tinham sua significação porque se assemelhavam às palavras. O processo se daria de maneira *natural*, não *arbitrária*.

Dessa forma, a relação entre linguagem e mundo condensava uma única realidade. Falar sobre o mundo era afirmar o próprio mundo através da fala. E tal deveria ser o poder da *palavra mágica*, permitida apenas aos iniciados dos segredos obscuros, responsável por mediar as relações entre o *visível* e o *invisível*: “Abra-te sésamo”, “Abracadabra”, exemplos de palavras proferidas em situações rituais pelos

iniciados e que permitiam a materialização do desejo evocado, de maneira análoga à transformação do pão e do vinho em carne e sangue do Cristo. Régis Debray lembra que “é na magia primitiva que não há distinções entre a parte e o todo, a imagem e a coisa, o sujeito e o objeto” (1993, p.70). À linguagem se atribuía uma origem divina, desde Adão e a encarnação do Verbo, o que, pela fé, lhe conferia as funções de verdade, transparência, objetividade, equivalência, sendo a própria fé critério de distinção entre a realidade circundante e o irreal.

G.D. :  
C'est un film ?  
M.D. :  
Ç'aurait été un film.  
(*Temps.*)  
C'est un film, oui.  
(*Temps.*) (DURAS, 1977, p.11-2)<sup>4</sup>

No âmbito da fé, não há a necessidade de provas, de veracidade, de lógica, posto que ela só pode ser preservada pelo impossível (BLANCHOT, 1987). De modo análogo, é por isso que, na escrita de Marguerite Duras, o que poderia ser um filme, já é o filme. O uso do verbo no modo condicional refere-se a um tempo lúdico, de caráter especular, que sugere um retorno à linguagem não opaca; age como um convite à imaginação, subentendendo-se a existência de um “*donc*” entre as duas frases: “seria um filme – logo – é um filme” (DURAS, 1979, p.128-9). Trata-se de um convite à história de um filme, mas não um filme projetado numa tela; partindo-se do modelo do que seja um filme, a escrita de Duras convida para a leitura de um filme imaginário a ser projetado na mente de cada leitor, sem mediação de atores, diretores e equipe técnica, onde a própria palavra é encenada.

Remonta-se, portanto, à tradição do conto, à tradição das narrativas populares e míticas, quando no ritual da narrativa, são as vozes dos sacerdotes, dos profetas e dos vates as responsáveis por mediar o mundo sensível do desconhecido, levando aos homens as verdades que lhes são ocultas. As palavras rituais tornam-se presentes e vivas entre os interlocutores, como *se se pudesse presenciar a realidade então representada*. Assim, a escrita de Marguerite Duras, ao

---

<sup>4</sup> “G.D.: É um filme? / M.D.: Poderia ser um filme. / (*Pausa.*) / Sim, é um filme. / (*Pausa.*)” [Tradução de José Sanz].

evocar esse passado ancestral, propõe-se “assistir com religiosidade a encenação que se efetiva no texto, esta produção de uma narrativa” (ALAZET, 1992, p.43).

Afinal, as ações nessas três narrativas de M. Duras são *ações retóricas*: em **Le camion**, lê-se o roteiro do que pode vir a ser um filme; em **Le navire night**, há a leitura do filme cujo texto é construído a partir de um relato pessoal; e em **La maladie de la mort**, há um narrador-diretor que orienta as ações da história a ser encenada. Constituem-se enquanto composições moldurais, histórias dentro de histórias, responsáveis por personificar as figuras do narrador e do narratário, tornando-as presentes no acontecimento narrativo, remontando-se, por fim, aos modelos homéricos (Odiseu que narra sua trajetória aos feácios, narração essa que é a própria história da Odisséia, mas que atinge talvez o maior exemplo com Sherazade nas *Mil e uma noites*).

Os poemas homéricos situam-se nos limites entre as tradições orais e a escrita das suas histórias. Nas culturas orais, não há separação entre os mundos reais do autor e do leitor, onde cantadores e ouvintes compartilham do mesmo universo e vêem-no pelo mesmo prisma (SCHOLES & KELLOGG, 1977). Portanto, não existe necessidade de mediação entre os mundos, pois não há dúvidas e sim cumplicidade entre a comunidade quanto às premissas de veracidade das histórias. É necessário talvez questionar-se em relação às tradições orais de poesia, assim como o fez Paul Zumthor (2000), sobre quais os efeitos exercidos pela oralidade sobre o próprio sentido e, em contrapartida, sobre o alcance social hoje dos textos que são transmitidos pelos manuscritos. Daí seria possível constatar uma busca operada pela escrita de Duras, uma busca nostálgica de formas perdidas, anteriores inclusive à própria escrita.

Se a poética da escrita pode ser econômica, como afirma Zumthor (2000), a da voz, jamais. A voz carregaria consigo, em oposição à impessoalidade do texto escrito, a própria existência de um corpo a falar, um corpo vivo em ação: seus lapsos, interrupções, ruídos. Nesse sentido, é possível reconhecer, por exemplo, em **Le camion**, certos “ruídos” do texto, constitutivos da moldura narrativa que remetem ao processo de leitura do texto.

M.D.:  
Vous voulez une cigarette?  
G.D. :

Ça depend desquelles...

*M.D.* :

Je ne fume que des Gauloises bleues...

*(Temps)*

Et vous?

*G.D.*

Moi, des Stuyvesant (*prononciation à la française*). Remarquez, c'est une question d'habitude...

*M.D.* :

*(Temps.)*

C'est vrai (DURAS, 1977, p.28)<sup>5</sup>.

Os cigarros, a leitura, o cansaço, estão presentes no texto como que buscando uma aproximação entre o texto e o seu leitor, embora não sejam constitutivos do universo que é lido – a história da mulher do caminhão. Em **La maladie de la mort**, essa aproximação se dá através da utilização da segunda pessoa pronominal, ao longo de todo o texto, como que se tratando de indicações cênicas direcionadas ao próprio leitor. Por sua vez, em **Le navire night**, há a história que se passa em Atenas, entre a escritora/cineasta e seu interlocutor, cujas vozes confundem-se e despersonalizam-se ao contarem a outra história, a de Paris, em que a narrativa distingue-se materialmente da moldura pelo uso do itálico, sem que se confundam ambos os planos.

Na escrita de Marguerite Duras essas vozes assumem a própria narração do processo de escrita, como que antecipando e desvelando as intimidades da linguagem em seu aparecimento. As vozes surgem nessa escrita como uma busca pela inocência perdida, quando ela ainda está exposta, é imediata e não pode voltar atrás (BARTHES, 2004a, p.2-3). Há essa entrega inocente que a língua falada oferece, as suas repetições e equívocos, a sua sinceridade, elementos que a escrita tende a querer apagar. No entanto, eis que a teatralidade, o jogo, o peso do corpo da língua falada, espontânea, viva, tal como são os mitos, a escrita pode tentar apreendê-los: o que resulta em limitar-se a uma possibilidade de narrativa, adquirir pontuação, assim suscitar lógicas estranhas ao mito, que concretizam o ritual de *embalsamento da palavra*, um ritual cujo objetivo é mortificar a palavra para torná-la imperecível.

---

<sup>5</sup> “*M.D.*: Quer um cigarro? / *G.D.*: Depende de que marca... / *M.D.*: Só fumo Gauloises azuis... / *(Pausa.)* / E o senhor? / *G.D.*: Stuyvesants (*pronunciando à francesa*)... Olhe, é uma questão de hábito. / *M.D.* *(Pausa.)* É verdade” [Tradução de José Sanz]

Dans le film, quelqu'un aurait dit :

C'est une femme comme ça, tous les soirs elle arrête des autos, des camions. Et puis elle raconte sa vie à qui se trouve là.

Chaque soir, elle raconte sa vie pour la première fois. Elle est plus ou moins écoutée, mais peu lui importe. (DURAS, 1977, p.64)<sup>6</sup>.

Falar para não morrer, falar para continuar existindo: é enquanto ato de fala que as personagens de Duras se constituem. O próprio verbo falar torna-se, então, intransitivo, a partir do momento em que o objeto do discurso não importa mais, mas apenas a necessidade de contar e ouvir histórias. Em **Le camion**, são várias histórias que atravessam a leitura, histórias errantes tais como o próprio caminhão que erra por terras estéreis; ou histórias à deriva, perdidas e contraditórias, como a experiência das personagens de **Le navire night**. Nesses textos, a própria reação de falar de si já caracteriza uma ficcionalização da identidade das personagens e, por essa consciência, há uma perda das possibilidades de apreensão de si mesmo. Já os diálogos travados com “*elle*”, em **La maladie de la mort**, não remetem a um conhecimento exterior ao indivíduo; pelo contrário, há o isolamento dos amantes no quarto, e o vazio de identidades através dos dêiticos pronominais. A cabine, o telefone e o quarto isolam os casais do mundo, onde cada personagem é levada a expor-se ao outro; a trajetória das três narrativas de Duras é uma busca pela descoberta de si mesmo, pelo autoconhecimento.

O isolamento ao qual a narrativa de Marguerite Duras submete suas personagens acaba por constituí-las enquanto puros atos de fala. São, portanto, vozes deslocadas, privadas de corporeidade. Como vozes em *off*, encontram-se dissociadas de uma possível imagem suscitada pelo diálogo desses textos com a linguagem cinematográfica. As vozes tornam-se independentes de um filme imaginário, “ao mesmo tempo em que o ato de fala torna-se por si mesmo imagem sonora autônoma” (DELEUZE, 2005, p.291). Dessa forma, esses filmes retornam a sua matriz, o texto escrito, o roteiro, feito de diálogos e didascálias. E seria justamente a partir desse ponto que seria possível reconhecer semelhanças entre a escrita e os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais: a impessoalidade que tanto a escrita quanto os meios de reprodutibilidade técnica carregam consigo, no que diz

---

<sup>6</sup> “No filme, alguém diria: / É uma mulher assim. Todas as noites ela pára automóveis, caminhões. E depois conta a sua vida a quem estiver neles. / Cada noite, ela conta a sua vida pela primeira vez. Ela é mais ou menos ouvida, mas pouco lhe importa” [Tradução de José Sanz].

respeito à emancipação do corpo e da teatralidade presentes nas tradições da oralidade.

As narrativas orais constituem-se enquanto processo, pois são sempre presentes, precisam refazer-se a cada vez que são contadas; ou seja, a oralidade faz dessas narrativas um corpo vivo, dinâmico. Retomar o que foi dito, de acordo com Barthes (2004b, p.93), é sempre aumentar, dada a impossibilidade de anular, apagar a fala anterior. Assim, em oposição estão a escrita e outros meios capazes de uma projeção ao imperecível através da fixação; pois ao escrever (ou ainda gravar, filmar, fotografar, etc.) a narrativa é como que podada da vivacidade que constitui em potencial cada ato narrativo, ao se narrar a mesma história. Portanto, cristaliza-se uma versão ou um ângulo jamais correspondente a um presente dinâmico, mas sempre a uma imobilidade tranqüila, tornada possível pelo passado.

É assim que se torna possível um olhar nostálgico para as formas perdidas: por ser irrecuperável, o passado pode ser idealizado. Esse passado cristalizado pode ser visto como próprio da narrativa clássica em relação à morte, quando o herói moribundo atinge uma possibilidade de visão plena do todo. É na hora derradeira que o homem torna-se autoridade para narrar a sua experiência concentrada em sua totalidade: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p.207). Narrar para não morrer: viria à mente do moribundo aquilo que valeria a pena não se perder para sempre no esquecimento do fim da existência, e, de alguma forma, através da sua palavra, vencer a morte e permanecer no mundo.

A experiência individual de cada ser, que marca a sua descontinuidade e a sua solidão perante o mundo, é ameaçada pela convivência social que torna possível, de certo modo, a experiência ser intercambiável. Seja contando algo que foi, supostamente, a experiência de um outro, observada pelo narrador ou conhecida por intermediários; ou ainda, narrando a sua própria experiência ou a de seus antepassados: de qualquer modo, a narrativa nos moldes milenares carrega consigo a transmissão de conhecimento. A autoridade do narrador é, portanto, o que pode dar a autenticidade necessária para a narrativa fazer-se ouvida.

Porém, a possibilidade de apreensão de uma totalidade é negada a essas personagens, em que predomina o caráter especulativo das ações, de forma a

abordar o desmoronamento das racionalidades e provocando uma angústia através da impossibilidade de certezas, própria da escrita de Duras. “*Chaque nuit réclame d’en mourir. Demande d’en mourir*” (DURAS, 1986, p. 37)<sup>7</sup>. A própria literatura reivindica a morte, necessita dessa promessa de morte; a morte tida como maior esperança dos homens, visto que ao longo de uma existência ela é esse porvir. Mas, como Blanchot (1997) propõe, há um paradoxo na “hora derradeira”, visto que morrer é também perder a morte, é deixar de ser mortal para estar frente à impossibilidade de morrer.

A escrita é análoga a uma “toalete dos mortos” para Roland Barthes (2004a, p.1), um ritual de embalsamento para fazê-la eterna. Por esse viés, a escrita é tomada enquanto premeditação de um assassinio, mais próxima de um sacrifício: ao ser imolado, o ser deixa de ter a descontinuidade que lhe é própria e “é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade” (BATAILLE, 1987, p.84). As descontinuidades que encerram cada existência são ameaçadas pelo desejo de continuidade que tanto a morte quanto a reprodução contém e são aproximadas por esse caráter:

Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu’aux pieds. Il appelle l’étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles (DURAS, 1984, 21)<sup>8</sup>.

Em comum, o desejo e a violência da morte, o desejo e a violência do ato sexual, o desejo e a violência que constituem a cristalização da palavra em escrita. Em comum, a despersonalização (do cadáver, do amante e da escrita) própria do erotismo, que carrega a tentativa de continuidade pela reprodução ou pela morte.

A ação de contar uma história remonta às antigas tradições quando realizadas por mediadores, não sendo eles próprios origem do discurso. Assim também é a escrita, que se dá a saber pela mediação da palavra, e não pelo autor, origem que se apaga: a morte do autor é contrapartida do processo de escrita (BARTHES, 2004b, p.58). Eis que tanto a escrita quanto o gravador ou as câmeras

<sup>7</sup> “Cada noite reclama morrer desse desejo. Pede para morrer dele” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

<sup>8</sup> “O corpo é sem defesa alguma, é liso desde o rosto até os pés. Ele chama o estrangulamento, a violação, os maus tratos, os insultos, os gritos de ódio, a descarga de paixões inteiras, mortais” [Tradução de Jorge Bastos].

são desumanizadas, por abolirem a presença dos sujeitos das vozes, e por tornarem indefinidamente possível a reiteração idêntica do mesmo até a sua abstração (ZUMTHOR, 2000). Em *Duras*, esse jogo de mediações proposto pela sua escrita reitera essa despersonalização, localizando a fonte do discurso não dentro da própria história, mas fora dela, impessoal, e carregando o ônus que é constitutivo dessa posição, a perda da onisciência do narrador.

Em **Le camion**, a “autora” se despersonaliza dessa categoria e, de fora da história narrada, apresenta o roteiro daquilo que poderá vir a ser um filme. Então, M.D., convertida em personagem, duplo de um narrador, está incumbida de ler o roteiro do filme de ficção. Em **Le navire night**, o sujeito enunciador se manifesta enquanto tal na introdução às narrativas (propriamente ditas) do livro. Manifesta-se enquanto “escritora”, sendo ela mediação entre a história vivida por um outro, J.M., e o texto da versão final, baseado na gravação do relato de J.M. no gravador. A voz do sujeito, gravada, dissocia a voz da pessoa. Na história, a própria relação que se estabelece entre J.M. e F. é intermediada pelo telefone; ou seja, as vozes são despersonalizadas e perdem sua referência a qualquer certeza de identidade. O que permite, inclusive, que as vozes que narram o *Navire Night* se tornem impossíveis de serem atribuídas a alguém (ALAZET, 1992). Já em **La maladie de la mort** a narrativa centra-se em duas personagens, “vous” e “elle”, além de poder reconhece-se a voz de um “narrador-diretor” que, embora se esquive, não se oculta, posto que organiza e direciona as ações dos “protagonistas”. Mas, justamente, nesse sujeito enunciador reconhece-se uma impossibilidade de domínio sobre o texto e sobre as personagens (e, principalmente, sobre o que está atrás das máscaras das personagens, ou seja, o leitor). Assim definem-se as personagens em **La maladie de la mort**: um “eu” despersonalizado e posto como exterior à diegese; um “você” que funcionaria como máscara a qualquer leitor que viesse a participar da *mise-en-scène* da narrativa; e um “elle”, um sujeito de quem se fala, e alheio à possibilidade de compreensão e apreensão: “*Parce que vous ne savez rien d'elle vous diriez qu'elle ne sait rien de vous. Vous vous en tiendriez là*” (DURAS, 1984, p.20)<sup>9</sup>.

A escrita pode ser considerada como a projeção de uma imagem ao futuro. É assim que, conforme Blanchot (1987, p. 226), a imagem continua afirmando as

---

<sup>9</sup> “Porque você não sabe nada dela você diria que ela não sabe nada de você. Você permaneceria aí” [Tradução de Jorge Bastos].

coisas em seu desaparecimento. O mundo, ao ser nomeado, mergulha em sua própria imagem, dissolve-se na linguagem tornando-se sombra. A magia da linguagem é, portanto, almejada pela escrita de Marguerite Duras, devido a sua transparência; no entanto, essa busca é fadada ao fracasso, pois à palavra revela-se o abismo intransponível entre a palavra e o referente empírico. Dessa forma, a representação caracteriza-se pela impossibilidade de se recuperar o mesmo que se perdeu, cuja presença resta como ruína do que é inatingível.

## 1.2 Vazio da linguagem

Elle vous regarde, elle répète: C'est curieux un mort.

(Marguerite Duras, 1984)

Pensar sobre representação é, de alguma forma, pensar sobre a opacidade da linguagem. Considerando-se a busca de um além da verdade que as palavras ocultam, esse capítulo tem por objetivo a discussão sobre conceituações acerca da representação. Assim, recorreu-se às origens da discussão sobre a arte das palavras, partindo-se das postulações de Platão (em **A República**) e de Aristóteles (na **Poética**) sobre a *mimese*. As aproximações que podem ser feitas entre a tragédia grega que é lida hoje e o roteiro de cinema, é que ambos corresponderiam à versão escrita de uma arte que é cênica. Equivalência que facilitará o paralelo proposto sobre **Le camion**, **Le navire night** e **La maladie de la mort**, de Marguerite Duras, e as observações à tragédia.

Em **A República**, acerca dos modos *imitativos*, Platão aponta que um poeta, para se referir aos acontecimentos, serve-se “[ou] de simples narrativa, [ou] por intermédio da imitação, ou por meio de ambas” (PLATÃO, 1997, p.84). A narrativa por meio da imitação (*mimese*) permite ao poeta assemelhar-se com o objeto passível de ser imitado: “Aproximar-se de alguém na voz e na aparência não significa imitar aquela pessoa com quem queremos nos assemelhar?” (*ibidem*). Por sua vez, a simples narrativa (*diegese*) proposta por Platão estaria fundamentada pela narração de acontecimentos sem a intervenção de discursos diretos, ou seja, sem “simulação” da voz de outro.

Para Aristóteles haverá, tanto quanto para Platão, a distinção entre os dois *modos* de imitação referentes à poesia. Sobre essa distinção, afirma-se na **Poética**: “Com efeito, um poeta pode, pelos mesmos meios, imitar os mesmos objetos, seja narrando-os – como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la –, seja permitindo que as personagens ajam elas mesmas” (ARISTÓTELES, 1999, p.39). Uma que adota a narração, de forma que se pode identificar o uso do discurso indireto para exprimir a fala de personagens, construindo-se a figura de uma

entidade organizadora desse discurso (o narrador); e outra que faz uso da encenação, a imitação propriamente dita, de forma que as próprias vozes das personagens (ou seja, através do uso do discurso direto) encarregam-se de organizar as ações.

Reconhece-se que ambos os sistemas, tanto o de Platão como o de Aristóteles, concordam no essencial, tal como aponta Gérard Genette (1971): ambos os sistemas reconhecem uma distinção entre o dramático e o narrativo. Entre narrar e mostrar se colocaria a questão de gêneros para Platão: consistiriam, como exemplos, a tragédia e a comédia como narração inteiramente imitativa, o ditirambo como narrativa pela voz própria do poeta, e a epopéia como narrativa mista, por utilizar-se de ambos os modos (observa-se que, já em Platão, são consideradas tênues as fronteiras entre a simples narração e a pura imitação).

Ao final da **Poética**, ao comparar a tragédia e a epopéia – a mimese para Platão em oposição à narrativa –, Aristóteles aponta que mesmo sem a encenação do texto, “bastaria fazer-lhe a leitura para que se lhe destacassem as qualidades” (1999, p.74). A leitura carregaria consigo esse poder imagético, que possibilita a criação mental das imagens a partir da organização dos signos lingüísticos. Mas, se Aristóteles visa a esse processo para o poeta compor a encenação, Marguerite Duras estaria, pelo contrário, visualizando uma não-encenação do filme enquanto finalidade em si. Seus textos híbridos diferenciam-se do roteiro “tradicional” principalmente pela perda de sua funcionalidade. Se o roteiro é um gênero dependente/submisso ao cinema, utilizado como ferramenta pela equipe de produção, os textos de Duras emancipam-se: sua leitura desvencilha-se do filme e assume sua própria carga poética.

O próprio texto dramático já carrega consigo uma caracterização formal da sua possibilidade de encenação, sendo o modo de enunciação o responsável pela distribuição do “eu” entre as personagens: dessa maneira, “paradoxalmente, o texto dramático não tem necessidade de atores para existir como representação e como drama” (DUPONT-ROC; LALLOT, 1980, p.162). Seja **Le camion**, que assume a estrutura de roteiro de cinema, no qual M.D. e G.D. lêem a história de um filme; seja **Le navire night**, cujos diálogos preenchem o espaço noturno e seus silêncios com as vozes que narram a história de um filme; seja **La maladie de la mort**, em que

vozes comandadas por um “narrador-diretor” movimentam-se por um espaço cênico: as próprias vozes se encarregam então de narrar a encenação de cada texto.

Os limites entre a encenação e a narração situam-se de maneira ainda mais tênue: assim como ambos reconhecem que as falas das personagens estão incorporadas na epopéia, as artes cênicas, por sua vez, utilizam-se do ato narrativo no interior da montagem dramática (de certa forma, em oposição aos postulados aristotélicos, para quem a representação trágica realizar-se-ia com atores atuando e não narrando). Em **Édipo Rei**, de Sófocles, por exemplo, qual é a ação que se realiza em cena, senão a reconstituição de testemunhos desencontrados (ou seja, narrativas) para que Édipo reconheça a verdade?

Quase sempre, não nos é exibida simples “ação” (no sentido bruto, como Édipo arrancando os próprios olhos ou Clitemnestra assassinando seu marido na sala de banho), mas o relato dessa ação. Assim, as ações usuais das quais vemos a mimesis são alguém falando e alguém ouvindo [...] Em todas as peças que chegaram até nós, a “ação” principal é uma apresentação de atitudes, ou num monólogo (lírico ou retórico), ou numa rápida conversa em *staccato*. Muitas peças [...] consistem quase inteiramente de tais apresentações, explorando cada nuance filosófica e emocional dos personagens e sua situação; a ação física é mínima (McLEISH, 2000, p.19-20).

Como o espectador toma conhecimento das ações que se passam fora de cena, sejam ações passadas ou simultâneas à encenação? Como se saberá da consumação do *patético* (considerando a tragédia grega), a não ser pela narração do acontecido através de alguma outra personagem em cena? Desconsidera-se que monólogos e solilóquios também contam histórias, por exemplo, se forem reduzidas a zero as funções narrativas que podem vir a permear o drama.

Ao privilegiar os diálogos nesses textos, apaga-se toda a narrativa, o que restaria da narrativa mista (em relação ao tratamento de Platão), e a escrita de Duras torna-se “qualquer coisa que pareça muito a uma peça de teatro ou se aproxime de um filme (BORGOMANO, 1985, p.28)”. Assim posto, diante dos três textos de Marguerite Duras abordados por esse trabalho, coloca-se em questão as suas definições genéricas. São romances? Filmes? Peças teatrais? Poemas? Ou intervalos entre os gêneros? Afinal, Paul Ricoeur (1994) lembra que a oposição entre diegese e mimese é atenuada por Aristóteles, visto que não afeta o objeto da imitação, ou seja, a tessitura da intriga. Tal oposição refere-se apenas ao modo – se

encenado ou narrado –, o que não interfere na qualidade do trabalho de criação dos poetas.

Vous la regardez.  
 Elle est très mince, presque gracile, ses jambes sont d'une beauté qui ne participe pas à celle du corps. Elles sont sans implantation véritable dans le reste du corps.  
 Vous lui dites : Vous devez être très belle.  
 Elle dit : Je suis là, regardez, je suis devant vous.  
 Vous dites : Je ne vois rien.  
 Elle dit : Essayez de voir, c'est compris dans le prix que vous avez payé.  
 Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.  
 Vous abandonnez.  
 Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps (DURAS, 1984, p.21-2)<sup>10</sup>.

As vozes dos textos de Marguerite Duras se situam entre narrar ou mostrar. Assim, num primeiro momento, narrar implicaria mediar a visão daquele que narra para com o seu interlocutor; enquanto que, ao mostrar, evita-se a mediação da linguagem. Desse modo, Genette (1971) defende que uma obra constituída por falas não é rigorosamente representativa, limitando-se a reproduzir um diálogo real ou fictício. Isso porque o discurso direto, não sendo da ordem do “narrar”, constitui-se, portanto, na ordem do “mostrar”. Ao passo que narrar seria privar as personagens de voz própria, as falas cumpririam um papel de citação, de objetividade: deixariam de ser mediação, para serem o próprio objeto.

Genette, para seu argumento, baseia-se no fato de que, das artes das palavras já conhecidas no mundo grego, Aristóteles exclui justamente aquelas em que o poeta mantém um discurso em seu próprio nome, como os poemas de Arquíloco, Safo e Píndaro: “o poeta deve falar o menos possível em seu nome, pois não é nesse sentido que é um imitador” (ARISTÓTELES, 1988, p.47). Aristóteles adota uma conceituação abrangente, em que a epopéia, o poema de cunho trágico, o ditirambo e, na maior parte, a arte de quem toca a flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações.

---

<sup>10</sup> “Você a olha. / Ela é muito magra, quase grácil, suas pernas são duma beleza que não participa à do corpo. Elas não têm uma implantação verdadeira no restante do corpo. / Você lhe diz: você deve ser belíssima. / Ela diz: Eu estou aqui, olhe, estou na sua frente. / Você diz: Não vejo nada. / Ela diz: Tente ver, está incluído no preço que você pagou. / Você pega o corpo, você olha os seus diferentes espaços, você o revira, revira-o ainda, você o olha, olha-o ainda. / Você abandona. / Você abandona. Você pára de tocar o corpo” [Tradução de Jorge Bastos].

Em contrapartida, Platão concebe a mimese a partir de uma idéia de dramatização, de imitação de ações semelhante às realizadas por atores. Em **A República**, afirma-se que, “se o poeta jamais se ocultasse, seus versos e suas narrativas seriam criados sem imitações” (PLATÃO, 1999, p.85). Ou seja, Platão concebe a mimese – diria-se, um fingimento – a partir do momento em que o poeta, assumindo a voz de alguém como se fosse a sua, abre mão de um compromisso com a verdade do enunciador. O enunciado marcando a sua enunciação a partir da própria voz do narrador, sem que se passe um outro, seria essa a busca de uma pretensa sinceridade que se evidencia na perspectiva de Platão.

A realidade não seria a materialidade empírica, sendo essa “mera imitação” da realidade abstrata criada por Deus; e a poesia seria considerada imitação da realidade em terceiro grau pelo poeta. As representações não estariam ocupadas em representar as coisas como são, mas como se parecem, caracterizando-se pela ordem da aparência: “os poetas criam fantasmas, e não seres reais”, afirma Platão (1999, p.326). É desse processo de representação que decorre a condenação aos poetas, que deveriam ser expulsos da cidade ideal por sugerirem as fraquezas humanas em deuses e heróis. Afastada três graus da verdade, e podendo se modelar a todos os objetos, as imitações seriam falaciosas, apenas sombras da existência.

Justamente nesse ponto é possível cogitar sobre uma possível diferenciação da *mimese* clássica e o conceito de representação, mais atual. Talvez se possa conceber o êxito da representação, então, muito mais próximo de um estilo realista, “verossímil” em relação à percepção da realidade (ocidental, contemporânea). O pressuposto básico da arte mimética, para Robert Stam (1981), consiste na existência de uma realidade anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada. O que se apresenta como problemático, a partir dessa afirmação, é a própria percepção do *real*. A verossimilhança, pelo menos até a Idade Média, não se propunha referencial, “mas abertamente discursiva” (BARTHES, 2004b, p.185). Dessa forma, é a partir da analogia entre o *signo* e a existência prévia do sujeito que a *representação* estabelece um sentido; embora considerando essa existência prévia em um plano mais amplo de concepção da realidade, mais próximo não de uma dita realidade empírica, mas da reiteração de modelos de representação. Dessa forma é que a *mimese* clássica estaria calcada nos modelos estabelecidos

pelas tradições que constituíam, por sua vez, a verossimilhança, e não o real empírico. Sobre a mimese aristotélica, Kenneth McLeish assinala:

O conceito de mimesis é o cerne da análise da estética de Aristóteles, não simplesmente no drama, mas de todas as artes. Previsivelmente, a palavra é um desafio à tradução exata. Ela significa pôr na mente de alguém, por um ato de apresentação artística idéias que levarão essa pessoa a associar o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia (McLEISH, 2000, p.18).

Dessa forma, seria possível apreender a *mimese* enquanto analogia entre uma presença e uma ausência, uma mediação responsável pelo processo de presentificação do não presente. Por exemplo, deve-se lembrar que Aristóteles, de antemão, imaginava *ridícula* uma tentativa de encenação da perseguição de Heitor, exemplo retirado da *Ilíada*. Todavia, a narrativa abarcaria de forma mais adequada o *maravilhoso*; “o irracional, origem do maravilhoso, é plausível na epopéia, porque não se vê o ator” (ARISTÓTELES, 1999, p.69). Recorrendo às ausências que a palavra abarca, em oposição às imagens, verifica-se ser na imaginação do espectador ou do leitor que a história narrada consolida-se em coerência, refutando vazios e imperfeições: a própria ilusão referencial provém de um processo de racionalização do texto (SPAVIN, 2006) que provoca a sensação de uma apreensão de sentido e, por vezes, a própria impressão de se alcançar a suspensão da subjetividade do texto, no sentido de neutralidade da linguagem.

De modo contrário à leitura de McLeish, que enfatiza na mimese aristotélica a analogia do ausente com o presente, Paul Ricoeur (1994) restringe essa leitura à mimese platônica, mas não a estende à aristotélica. Isso se dá em função dos diferentes graus que intermedeiam a obra de arte com o seu modelo ideal, na concepção de Platão; ao passo que, para Aristóteles, a mimese tem apenas um espaço de desenvolvimento, o fazer humano. Dessa forma, a mimese deixa de ter a acepção de imitação, mais próxima da leitura platônica: a não ser se entendida como uma imitação criadora, independente na necessidade de um real preexistente. A poesia é um fazer:

E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por essa palavra, alguma duplicação da presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase coisas, inventa o como se. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimese* é o emblema

dessa conexão que, para empregarmos o vocabulário que hoje é o nosso, instaura a literariedade da obra literária. (RICOEUR, 1994, p.76).

A representação, por essa leitura, é responsável pela cisão nos eixos espacial e temporal do real empírico. O espaço de ficção trata, sobretudo, de um tempo suspenso, pode-se dizer *irreal*, como o tempo condicional que rege as narrativas durasianas que se denunciam enquanto ficção mesmo. Em meio a essas diferentes leituras sobre a mimese aristotélica, coloca-se em jogo o seu entendimento como uma analogia sombria ou como um fazer poético, uma ação no mundo. Não é a cor dos olhos dela que se coloca como uma fronteira intransponível entre os amantes de **La maladie de la mort**: “*non, pas la couleur, non, mais le regard. / Le regard*” (DURAS, p. 1984, p.25)<sup>11</sup>. A cor, que vai ao encontro da metáfora de Platão sobre o terceiro grau da mimese, é situada ao oposto da *práxis*, pelo verbo substantivado. A *práxis*, como Paul Ricoeur (1994) faz referência, pertence tanto ao campo do real, ético, quanto do imaginário, poético, assumindo um caráter não apenas de ruptura, mas de ligação: a ligação entre qualificações éticas que antecedem a obra (que Ricoeur chamará de *Mimese I*), através da ação propriamente dita, de criação (a função pivô, chamada *Mimese II*), para com o dinamismo da recepção, com o seu poder de refiguração (*Mimese III*). Assim, é pela ética que se articulariam as relações entre o que é interior e o que é exterior à obra. A realidade perpassada pela linguagem se configura, dessa forma, não necessariamente pela História, mas pelos valores veiculados através da significação que o texto carrega consigo.

Paradoxalmente, o ápice do estilo “realista” coincide, no século XIX, com a dissociação entre a linguagem e a verdade. Naquele momento, Nietzsche questionaria a própria condição da Verdade enquanto propriedade metafísica da linguagem, ou seja, levantam-se os questionamentos sobre os elementos que seriam responsáveis por atestar a veracidade. “Tanto a verdade quanto a mentira nascem da linguagem, como uso social das palavras. Se a linguagem tem alguma função, é em primeiro lugar a dissimulação” (LEFEBVRE, 2006, p.51). Assim sendo, o sentido da linguagem não se constitui apenas pela concatenação de signos e significações, o que não basta para explicar o discurso: “Nele intervém outros elementos que fazem o sentido, a saber, os valores em normas admitidas em tal ou

---

<sup>11</sup> “Não, não a cor, você sabe que esta cairia entre o verde e o cinza, não, não a cor, não, o olhar / O olhar” [Tradução de Jorge Bastos].

qual sociedade, incorporados [...] em representações” (*idem*, p.52). Dessa forma, a aparente neutralidade da linguagem, seu aspecto insidiosamente imparcial, por vezes esconde os interesses que possam existir ao parecer servir sempre à verdade. Nesse sentido, não se pode conceber as representações como verdadeiras ou falsas. Vivemos em um mundo de representações; como buscar uma verdade (ou mesmo uma mentira), se tudo for representação?

Para Emmanuel Lévinas, a função elementar da arte, que se encontra em suas manifestações primitivas, consiste em fornecer uma imagem do objeto em lugar do próprio objeto: “essa maneira de interpor entre nós e a coisa uma imagem da coisa tem por efeito arrancar a coisa da perspectiva do mundo” (LÉVINAS, 1998, p. 61). A representação tende a passar-se pelo objeto, a colocar-se como o próprio objeto: almeja ser a realidade do objeto, através de seu *efeito de ilusionismo*. Mas a própria representação já se afasta do referente, já lhe traz uma *modificação essencial*, que lhe é inerente e constitutiva. No que condiz à representação tradicional em literatura, o processo imaginativo que parte da palavra para chegar à imagem visiva forma-se a partir de um *cinema mental* ativado por cada leitor: o *significante* (saussuriano) remeteria ao *significado* indissociável. Enquanto a escrita seria a responsável pelo desenrolar da narrativa, a imaginação visual decorreria da expressão verbal:

lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como esta de desenrolasse diante de nossos olhos, senão toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 2006, p. 99).

Se do indistinto provém a imagem, é do indistinto que se alçaria a realidade das coisas segundo Platão, em reflexão sobre a oposição entre aparência e realidade. O invisível, porém, não implica a sua inexistência; mas, por fugir à apreensão dos sentidos, abre-se para o ilimitado: “os homens recuaram da parte obscura de si mesmos” (BLANCHOT, 1987, p.125). O que se percebe é uma trajetória através da História que consistiu em rejeitar o inapreensível, cujo ápice encontra-se no racionalismo europeu, reivindicador do cientificismo, do materialismo e da lógica em uma busca da Verdade.

As experiências que são chamadas de “fenômenos”, todo o suposto “mundo dos espíritos”, a morte, todas essas coisas tão familiares para nós foram tão excluídas da vida, por meio de uma atitude defensiva, que os sentidos com os quais poderíamos apreendê-las se atrofiaram. Sem falar em Deus. (RILKE, 2007, p.78)

Evita-se, foge-se do que não se pode explicar, ou buscam-se explicações para o inexplicável; assim evidencia-se a relação intrínseca que a arte sempre teve com a morte. As origens da representação teatral remontam ao culto aos mortos, assim como se almeja a permanência além da morte, uma busca pela continuidade dos seres descontínuos, através da fixação da imagem e da palavra. “É somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira a uma continuidade; mas é também porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis e indelévels” (FOUCAULT, 2001, p.48). A escrita seria uma tentativa de permanência após a morte, no sentido de um monumento. A linguagem, no entanto, jamais poderá recuperar o vivido. A representação, em geral, jamais poderá exprimir uma experiência vivida, a ser vivida novamente. A representação – no caso, a escrita – já é o *atestado de óbito* do vivido.

A representação, dessa forma, passa a ser tomada como uma presença cadavérica: “O cadáver [...] já traz em si seu próprio fantasma, anuncia seu retorno” (LÉVINAS, 1998, p.72). Ou seja, retoma-se o *signo* saussureano, em que o *significante*, presença em si mesmo vazia, carrega consigo apenas o intransponível acesso ao referente, o *significado*, conceito abstrato de um referente dissolvido pelas subjetividades que compartilham a mesma língua. A representação abre um abismo que separa o representado do seu representante – a morte, seu fascínio e seu desejo. “A própria escritura [...] é violenta. É mesmo o que há de violência na escritura que a separa da fala, revela-lhe a força da inscrição, o peso de uma marca irreversível” (BARTHES, 2004b, p.197). Apresenta-se o domínio da violência, da violação, no sentido de uma dissolução das formas constituídas, como característico ao erotismo; assim, reconhece-se, na escrita, o desejo de dissolução dos seus elementos constitutivos, o apagamento dos sujeitos, da descontinuidade, num mergulho à noite, à escuridão e à morte que essa proposta convida.

Elle dit: L’envie d’être au bord de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre tous

les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue? (DURAS, 1984, p.45)<sup>12</sup>.

"A violência do desejo torna impossível o que é desejado", lembra Blanchot (2005, p.232). Diante da impossibilidade de recuperação do referente, evidencia-se o vazio dessa presença; revela-se que, por trás do simulacro, não há nada, há o vazio. "As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é o seu espaço próprio" (FOUCAULT, 2001, p.47). Muito embora, reitera-se, o alvo do discurso permaneça na impossibilidade de ser atingido. A materialidade significativa possibilita a criação mental das imagens a partir da organização dos signos lingüísticos, atribui sentido ao sujeito através da língua, tanto pelo uso social das convenções lingüísticas, quanto pela memória individual e coletiva: o signo só pode ser interpretado em virtude da sujeição às regras, convenções pré-estabelecidas. O que se encontra no extremo oposto da palavra, o que se situa como seu contrário é, portanto, a própria imagem da morte.

"*L'histoire que relate Le navire Night m'a été racontée en décembre 77 par celui qui l'avait vécue, J.M. l'homme jeune de Gobelins*" (DURAS, 1986, p.7)<sup>13</sup>. Ao iniciar **Le navire night** com tal afirmação, a narradora dessa apresentação – uma escritora – busca salientar que a história que seguirá não é simples invenção. Cabe à narradora a função de reivindicar a veracidade da história, apresentando-a como realmente vivida e contada para si pelo homem que a viveu: assume então como determinante para sua narrativa os artifícios de afirmação da história enquanto verdade. Mas mesmo a experiência do vivido não dá a J.M. a segurança de apreensão da verdade, posto que qualquer realidade que venha a ser narrada se torna produto da linguagem, sujeita aos seus arbítrios – equívocos, lapsos e esquecimento. A palavra, de qualquer forma, jamais poderá recuperar o vivido. A representação, em geral, jamais poderá exprimir uma experiência vivida, a ser vivida novamente. A representação – no caso, a escrita – já é o *atestado de óbito* do

---

<sup>12</sup> "Ela diz: A vontade de estar prestes a matar um amante, guardá-lo para si, para si apenas, tomá-lo, roubá-lo contra todas as leis, contra todos os impérios da moral, você não conhece-a nunca, jamais conheceu-a?" [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>13</sup> "A história que O Navio Night relata foi-me contada em Dezembro de 77 por aquele que a vivera, J.M., o homem jovem dos Gobelins" [Tradução Miguel Serras Pereira].

vivido. Marguerite Duras inclusive retoma círculos temáticos<sup>14</sup> (alguns de cunho autobiográfico) em vários livros, embora em nenhum possa recuperar a *Verdade*.

Pelo contrário, a linguagem dissocia o *significado* do *significante*, e torna-se *imago mundi*; a linguagem passa a *re-presentar* o mundo, no sentido de *mediar* as relações entre o *representante* e o *representado*. Hegel já teria feito referência às representações enquanto *mediações*. O próprio cristianismo se definiria pela multiplicação de representações, de intermediários (no mesmo sentido da representatividade política), já que, por exemplo, para judeus e muçulmanos não há mediações entre Deus e os homens; tampouco para o budismo, que não tem como representar nada, pois tudo é divino, tudo o que existe. Porém, através da Arte, o cristianismo *construiu* a sua visão do mundo, e considerando o artista simples instrumento da manifestação divina. A própria santidade da Bíblia se justificaria pela inspiração do Espírito Santo; de maneira análoga, no mundo grego, o poeta – o *vate* – nada afirmava em seu nome, afirmando ser mero intermediário inspirado pelas Musas.

Por ironia, talvez, em **Le navire night** a narradora assume seu caráter de intermediário entre o *gravador* e a escrita. A narração da história, então gravada, adquire uma independência do enunciador – e sua história é como que destruída, para o aparecimento da escrita da história, mediada pela gravação que, de certa forma, cristaliza uma outra possibilidade de história. “*Après avoir lu ce devenir – écrit par un autre – de sa propre aventure J.M. est resté silencieux mais comme s’il avait été à chaque instant au bord de parler*” (DURAS, 1986, p.8)<sup>15</sup>. A narradora propõe um distanciamento àquele que teria sido a origem do discurso, o portador da experiência, do vivido revelado; e este não o reconhece mais.

As mediações pelas quais a história é atravessada, a partir da sua própria versão sobre os acontecimentos, levariam a história à *modificação essencial*, da qual fala Lévinas (1998). A história do texto final, entregue à J.M. para a leitura, não mais lhe pertence, mas se perde na sucessão de mediações: não mais *re-presenta* a sua história (ou uma *verdade*), mas se coloca enquanto representação da gravação.

---

<sup>14</sup> É possível reconhecer certos ciclos de reescritura na produção de Marguerite Duras. Tratam-se de textos que recuperam universos narrativos de outros textos da mesma autora, por vezes recontando a mesma história por enfoques diferentes (cf. PARAÍSO, 2002).

<sup>15</sup> “depois de ter lido esse devir – escrito por outro – da sua própria aventura, J.M. ficou silencioso mas como se estivesse a cada instante prestes a falar” [Tradução de Miguel Serras Pereira]

O vivido é destruído pela linguagem, tornando-se o vazio que a linguagem traz consigo.

Liberta de uma “realidade” já morta, a palavra emerge como uma nova realidade, projeção do *referente* já abandonado. “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p.312). A palavra já traz consigo a morte: a ausência do objeto “real” potencializa os sentidos, nos remete a um *impossível abstrato, ideal*. Haveria, desse modo, uma possibilidade de semelhança cadavérica com a imagem. Pois o cadáver não é nem o vivo em pessoa e não é o mesmo que estava em vida. “A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma”, como coloca Blanchot (1987, p.258). O que já foi torna-se inacessível, emerge no lado obscuro da vida. O vazio da linguagem corresponde à liberdade de possibilidades que se estabelece para a subjetividade a partir do jogo cadavérico de significantes; torna-se impossível iluminar essa escuridão, o que faz do lado obscuro da vida espaço hipotético.

## 2 NO LIMITE OU NA ESSÊNCIA

### 2.1 Denúncia da linguagem

*Il ne la voit plus contenir cette légende de la seule  
héritière au nom inconnu, leucémique et bâtarde.  
Celle de son désir.*

(Marguerite Duras, 1986)

No anseio de superar as representações, a literatura de Marguerite Duras volta-se para si mesma, para o seu próprio processo de escrita. Dessa forma, a partir dos três textos de Duras que compõem o *corpus* dessa pesquisa, o objetivo desse capítulo consiste em relacionar a escrita de Duras com uma busca por uma possível verdade decorrente do uso das palavras.

Os poetas são acusados por Platão, na **República**, de serem simples imitadores das aparências da virtude e de quaisquer assuntos sobre os quais versem. Por estar a três graus distantes da Verdade, diz Platão que “o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita” (PLATÃO, 1997, p.330) e, portanto, ao poeta não haveria respaldo para falar sobre coisas das quais não tem domínio. Visto falar de muitas coisas, em nenhuma o poeta teria excelente conhecimento para delas ter propriedade para falar. Dessa forma, os poetas são considerados por Platão apenas como criadores de sombras, presos às ilusões da aparência e muito distantes da essência das coisas, alheios à realidade. Talvez se possa reconhecer, nesse ponto, uma das ambições da literatura moderna: ao buscar uma possível realidade por trás das palavras, a literatura volta-se para a própria literatura.

O uso da linguagem faz com que haja um distanciamento da Verdade, como acusa Platão. Entre o significante e o significado, o referente e a referência, entre o que está presente e o que está ausente, projeta-se um abismo que se apresenta como intransponível: o que é passível de apreensão é apenas o lado iluminado da existência, sendo o âmbito noturno oculto, inacessível à racionalidade. A noite opõe-se ao dia, quando “podemos, com efeito, falar de visão e de luz a propósito de toda

apreensão sensível ou inteligível. [...] Que ela emane do sol sensível ou do sol inteligível, a luz, desde Platão, condiciona todo o ser” (LÉVINAS, 1998, p.53). Frente à escritura de Marguerite Duras, submerge-se, então, no incógnito, no obscuro, nos infinitos desconhecidos; seja a noite, o sono, o sonho, a morte, a doença da morte, o fim, o mar, a mulher, o corpo da mulher:

Vous dites pour dormir sur le sexe étale, là où vous le connaissez pas.  
 Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à cet endroit-là du monde.  
 Elle sourit, elle demande : Vous voudriez aussi de moi?  
 Vous dites: Oui. Je ne connais pas encore, je voudrais pénétrer là aussi. Et aussi violemment que j'ai l'habitude. On dit que ça résiste plus encore, que c'est un velours qui résiste plus encore que le vide (DURAS, 1984, p.9)<sup>16</sup>.

Penetra-se nesse desconhecido, onde as formas das coisas são dissolvidas na noite, diluídas no infinito. A representação, no que se refere à presentificação do não-presente, torna-se a recuperação do irrecuperável, perdida em vaguidão. Apenas metáfora sem referente, significante cujo significado se perdeu. “Na noite, quando estamos presos a ela, não lidamos com coisa alguma. [...] No entanto, essa ausência é, por sua vez, uma presença absolutamente inevitável” (LÉVINAS, 1998, p.68). Há uma presença, e é justamente o enfoque nessa presença (já desprovida de ausência) que permite falar-se de uma apresentação, antes que de uma representação.

Almeja-se apresentar aquilo que tende a ser ocultado, o próprio significado, o referido; para transpor o abismo, a linguagem volta para si mesma e evidencia os próprios bastidores do processo de escrita. “*Elle aurait parlé le temps du parcours, de temps en temps, voyez*” (DURAS, 1977, p.40)<sup>17</sup>. As narrativas de Marguerite Duras suscitam o questionamento sobre a própria possibilidade de se narrar uma história, visto que as ações que desencadeiam a diegese, nesse caso, seriam puros atos de fala, constituir-se-iam como o relato do relato. Em **Le camion**, o texto do que poderia ser um roteiro de cinema é lido por Marguerite Duras e Gérard Depardieu; em **Le navire night**, há o encontro entre a escritora/diretora e Jacquot Benoit na

---

<sup>16</sup> “Você diz que para dormir sobre o sexo distendido, ali onde você não conhece. Você diz que você quer experimentar, chorar ali, nesse lugar ali do mundo. Ela sorri, ela pergunta: Você quer também a mim? Você diz: Sim. Eu não conheço ainda, eu queria penetrar também ali. E tão violentamente quanto costume. Dizem que isso resiste ainda mais, que é um veludo que resiste ainda mais que o vazio” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>17</sup> “Ela falaria do período do percurso, de vez em quando, sabe?” [Tradução de José Sanz].

Grécia, entrecortado pelo texto que é transcrito a partir de uma gravação, para a realização de um filme, em que J.M. conta a sua história de amor. Já em **La maladie de la mort**, há um narrador-diretor responsável por orientar as ações da história a ser “encenada”.

“A linguagem é, por natureza, ficcional”, afirma Barthes, (1984, p. 128). A maneira que a escrita de M. Duras encontra para transgredir essa natureza da linguagem é subverter os interditos de modelos convencionais em nome de uma sinceridade desmistificadora em relação à arte mimética. O percurso empreendido pelos textos de Marguerite Duras tende a mostrar o seu próprio processo de escrita. Desejando não ser conivente com convenções ditas “realistas”, a escrita de Duras assume uma postura auto-reflexiva, engajando-se para a desmistificação da arte e assim voltando-se para a linguagem, com o objetivo de transcender às representações.

Elle demande: Vous pleurez pourquoi? Vous dites que c’est à elle de dire pourquoi vous pleurez, que c’est elle qui devrait de savoir.  
Elle répond tout bas, dans la douceur: Parce que vous n’aimez pas. Vous répondez que c’est ça.  
Elle vous demande de le lui dire clairement. Vous le lui dites: Je n’aime pas.  
Elle dit: Jamais?  
Vous dites: Jamais (DURAS, 1984, p. 44-5)<sup>18</sup>.

“*Il dit*” e “*elle dit*”, construções recorrentes nos textos de Duras, despersonalizam o “eu” e os sujeita à sua dissolução: os discursos são atribuídos a outrem, não à unidade de um narrador. Roland Barthes (1974) lembra que a terceira pessoa é uma não-pessoa, trata-se de um grau negativo de pessoa; e Michel Foucault (2001) refere-se ao fato de que o “falar do outro”, sobre ele, é ausentá-lo, mortificá-lo. Nesses textos de Duras, a voz dada ao outro – “Ele diz”, “Ela diz” – seria suporte de um discurso alheio ao sujeito narrador: na auto-representação haveria um descentramento, uma saída ao exterior da linguagem, uma suspensão da subjetividade da língua, para uma maior proximidade ao espaço neutro. “O saber é essencialmente uma maneira de o ser estar aquém. [...] O sujeito é o poder do recuo infinito, o poder de achar-se sempre atrás do que nos acontece” (LÉVINAS, 1998,

---

<sup>18</sup> “Ela pergunta: você chora por quê? Você diz que cabe a ela dizer porque você chora, que ela é que deveria sabê-lo. / Ela responde baixinho, meiga: Porque você não ama. Você responde que é isto. / Ela pede que lhe diga claramente. Você lhe diz: Eu não amo. / Ela diz: Jamais? / Você diz: Jamais” [Tradução de Jorge Bastos]

p.55). Esse distanciamento seria posto como necessário para a apreensão do todo: daí que a linguagem necessita se exteriorizar para poder apreender-se e buscar a sua verdade.

Quando se pronuncia o enunciado “Eu falo”, é como se fosse a única possibilidade de *sinceridade* da linguagem; pois ao dizer “eu falo”, nada mais digo além de dizer que falo. Tal postulação seria análoga à afirmação de Godard, para quem “o filme honesto deveria mostrar a câmera filmando-se a si própria diante de um espelho” (STAM, 1983, p.31). Esse raciocínio aponta essa construção verbal como o suporte de um discurso *em que o discurso falta*. Foucault trata esse vazio da linguagem como “possibilidade de abertura absoluta por onde a linguagem possa se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o ‘eu’ que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu” (2001, p.220). Assim é **Le camion**, de Duras, cuja ação se estabelece pelo diálogo em que se conta uma história, assim como também é **Le navire night** e **La maladie de la mort**, ao remontarem ao próprio processo de escrita e *mise-en-scène*; nos termos de Jean Ricardou (1971), é como se a narrativa deixasse de ser a escrita de uma aventura, para se tornar a aventura de uma escrita. Assim, as histórias apresentam-se não como percurso de heróis, mas como o percurso de narrativas, que ao se auto-evidenciarem, desmistificam-se.

Escrever sem “escrita”, levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é o “grau zero da escrita”, a neutralidade que todo o escritor busca, deliberadamente sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio (BLANCHOT, 2005, p.303).

Eis que o paradoxo emerge da escrita de desmistificação ao privilegiar a *apresentação* em detrimento da *representação*, uma vez que ela se coloca como mais “realista” que a própria estética realista, denunciando a fragilidade da sua pretensa objetividade. “A literatura é então a preocupação com a realidade das coisas, com sua existência desconhecida, livre e silenciosa; é a sua inocência e sua presença proibida, o ser que se revolta diante da revelação” (BLANCHOT, 1998, p. 318). As rupturas que se operam dessacralizam as convenções miméticas, ao revelarem-se enquanto construção. Elas querem negar a representação, mas, efetivamente, negam modelos de representação já existentes, emergindo em uma ruptura no universo através do próprio movimento do *trabalho* (BLANCHOT, 1997),

que transformaria um desejo em realidade. Trata-se do movimento dinâmico que faz de uma idéia mais um texto, uma outra possibilidade de representação, uma nova materialidade que pode alterar a ordem e a percepção do conceito de literatura.

Em **Outside**, explica Marguerite Duras: “Digo *Le camion* tal como ouço a escrita ao fazer-se. Pois é possível ouvi-la, antes de a inscrevermos na página”, (1983, p.145). Assim, através da mostra do processo, seus textos acabam adotando uma postura auto-reflexiva que desestrutura as convenções. Esses textos – não apenas **Le camion**, mas também **Le navire night** e **La maladie de la mort** – remontam ao próprio processo de escrita; e, ainda, ao propor o diálogo com outras artes e diferentes domínios de expressão e conhecimento, estendem seu questionamento ao próprio mundo, constituído de imagens e palavras, denunciando a sua existência enquanto um mundo de representações.

A literatura auto-reflexiva age como um espelho, e o que vê? Nos três textos de Duras, existe uma posição de diálogo entre a mulher e o homem, existe aquele que fala e aquele que escuta, duplos do escritor e do leitor, engajados em cumprir uma função de repetição e equivalência, embora reitere o *mesmo diferente*. “Uma repetição não religiosa, sem regresso nem nostalgia, retorno não desejado; o desastre não seria então repetição, afirmação da singularidade ao extremo? O desastre ou o inverificável, o impróprio” (BLANCHOT, 1980, p.14-5). Assumindo um papel que lhe é próprio, de organizador da narrativa, o narrador carrega ao mesmo tempo essa função de diretor, a partir do momento em que ele cessa de dirigir-se a terceiros. Ao dirigir-se a “vous”, tem-se acesso às indicações que tendiam a ser veladas para o “grande público”. Aos espectadores (e aqui talvez coubesse o termo leitores-espectadores) destina-se a história pronta, fechada, ilusionista. Nesse sentido, no entanto, a escrita de Duras assume o trágico desejo de Prometeu, que levou aos homens o conhecimento que lhes era ocultado (como que *proibido*). Em vez de referir-se a um terceiro, o narrador dirige-se ao seu próprio narratário, *G. D.*, *J. M.*, e mesmo “vous”, os duplos do leitor-espectador, convidados a participarem efetivamente da *mise-en-scène* do texto.

No caso, as fronteiras dessa dicotomia narração/encenação são rompidas com **Le camion**, bem como em **Le navire night** e **La maladie de la mort**. Embora se proponha um filme, que se constituiria a partir da *mise-en-scène*, sua natureza cênica é contestada. Afirma a própria Marguerite Duras, em entrevista: “Le camion

não se baseia unicamente na fala; existe alguém que lê, alguém que escuta. [...] Em geral, um texto se estuda, se monta e se representa. Ali ele é lido. E esta é a incerteza. A representação foi eliminada” (DURAS, 1979, p. 111). No romance cuja estrutura assemelha-se com um roteiro, caso de **Le camion**, tem-se a ausência de personagens representados por atores em cena, tal como se imagina que seja na montagem de um espetáculo teatral ou na produção de um filme. Constata-se, através de sua leitura e das indicações cênicas, que **Le camion** não é “dramatizado”, mas lido pelos duplos da própria autora, Marguerite Duras (M.D.), e do ator Gérard Depardieu (G.D.). O texto alterna-se em dois planos: a câmara escura, onde o texto é lido, e a imagem do caminhão percorrendo os subúrbios de Paris, onde uma mulher viajaria na carona de um caminhão, e que falaria sobre os mais variados assuntos ao motorista.

G.D.: [...]

Quand elle monte dans le camion, le principal est donc atteint?

M.D.:

Oui. Du fait qu'ils se trouvent enfermés dans un même lieu, pendant un certain temps, incarcérés, voyez, verrouillés, dans un même lieu, un certain temps, le principal est atteint. Ils voient le même paysage. En même temps. A partir du même espace (DURAS, 1977, p.39-40)<sup>19</sup>.

Ressalta-se, inicialmente, a possibilidade de que dispõe o cinema, através da sua técnica, de permitir a reprodutibilidade infinita de uma mesma imagem (no sentido de uma espécie de armazenagem de fragmentos do tempo). Assim, o “filmado” reproduz-se, infinitamente, porém referindo-se a uma “cena primordial”: aquilo que é filmado – independente das suas condições de produção, dos sentidos em jogo – é captado, tolhido, posto à parte pela película da câmera. Esse domínio tecnológico acaba por permitir que se negue o tempo e propõe a destruição da representação. Tanto no cinema quanto na literatura, o tempo suspenso, negado, subvertido denuncia a sua representação: “*Ils n'auraient pu exister qu'en raison l'un de l'autre. / L'histoire est donc arrêtée*” (DURAS, 1977, p.67)<sup>20</sup>. No tempo de uma

---

<sup>19</sup> “G.D.: [...] Então, quando ela sobe no caminhão, o principal foi conseguido? / M.D.: Sim. O fato de eles se encontrarem fechados num mesmo lugar, durante um certo tempo, encarcerados, sabe, aferrolhados, num mesmo lugar, durante um certo tempo, o principal é conseguido. Eles vêem a mesma paisagem. Ao mesmo tempo. A partir do mesmo espaço” [Tradução de José Sanz].

<sup>20</sup> “Eles só poderiam existir um em razão do outro / A história fica então suspensa” [Tradução de José Sanz].

viagem que a leitura na câmara escura apresenta, o caminhão atravessa as estações, e, finda a viagem, acaba a leitura. Nada há no passado de M.D., ou de G.D., da mulher ou do motorista, nem nada que indique o seu futuro: as duplicações são representações estéreis, que se representam uma à outra eternamente e sem possibilidade de escapar.

Também as reduplicações aparecem em **La maladie de la mort**: o leitor empírico e “vous”; “vous” e “elle”, o casal e o mar: “*L'idée vous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit*” (DURAS, 1984, p.32)<sup>21</sup>. O texto desnuda o “leitor-protagonista” frente à câmera e frente ao seu duplo, por excelência o *feminino*: “vous” e “elle”, um face ao outro, um duplo do outro. A nudez do casal e o sexo expõem o desapossamento dos órgãos que há nessa busca pela continuidade para além de si mesmo. A fusão dos corpos, a troca de fluidos, essa perda dos limites entre os seres encontra seu paralelo no mar negro, ameaçador, que se move num exterior inalcançado, “semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra” (BATAILLE, 1987, p.17). Por fim, o diálogo travado com “elle” não remete a um conhecimento exterior ao indivíduo; pelo contrário, leva o “leitor-protagonista” a uma busca pelo *auto-conhecimento*. “Vous” não sabe, “elle” mesmo não sabe, jamais se poderá saber o seu *ponto de vista*: a aventura, em **La maladie de la mort**, é o sujeito penetrando em um universo obscuro a fim de descobrir-se.

Representação da representação, as reduplicações se confundem e se perdem em abismo; já não representam mais algo, mas se auto-representam. “A reduplicação é uma repetição bloqueada. Enquanto o repetido se dispersa no tempo, a reduplicação está fora do tempo. É uma reverberação do espaço, um jogo de espelhos sem perspectiva, sem duração” (KRISTEVA, 1989, p.220-221). Que tempo e que espaços são esses, reduplicados, confundidos, repetidos entre si, num movimento até o infinito? “*Le temps ne passe plus*” (DURAS, 1984, p.30)<sup>22</sup>: não seria o caso de um tempo absoluto, suspenso, especular, vazio, irrepresentável?

— *Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.*

---

<sup>21</sup> “A idéia que vem de que o mar negro se move no lugar de outra coisa, de você e daquela forma sombria na cama” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>22</sup> “O tempo não passa mais” [Tradução de Jorge Bastos].

*Par amour pour toi, je quitterais ma famille, la maison de Neuilly.  
Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie.  
Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre. Quitter à cause  
de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien.  
Inventer cette fidélité à notre amour\** (DURAS, 1986, p.31-2)<sup>23</sup>.

A repetição é uma destruição do presente. Em **Le navire Night** há uma repetição de texto em seqüência, diferenciado pelo itálico que marca a separação da história com a da moldura narrativa. Essa repetição é marcada, nas duas vezes, por nota de rodapé a diferenciar o “texto dito” [*Texte dit*] e o texto “lido num quadro negro” [*Texte lu sur un tableau noir*]. Além disso, as vozes pronominais se modificam: primeiro, em itálico, há a predominância da primeira e segunda pessoas; ao passo que, na voz distante de quem narra a história, predomina a terceira pessoa:

Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.  
Par amour pour lui, elle quitterait sa famille, la maison de Neuilly.  
Mais qu'il n'est pas nécessaire pour autant qu'il se voient.  
Elle pourrait tout quitter pour lui sans pour autant le rejoindre.  
Quitter à cause de lui, pour lui, et justement ne rejoindre rien.  
Inventer cette fidélité à leur histoire \*\* (DURAS, 1986, p.32)<sup>24</sup>.

Aqui, a repetição revela um desejo de se apropriar das diferentes possibilidades de se contar uma história. A imagem do duplo, para Janet Paterson (1982), leva à confrontação de lacunas, de buracos e de incompletudes, ao mesmo tempo em que leva à descoberta de novas direções e de relações insuspeitas. O princípio de auto-representação vem a se manifestar ao nível do enunciado, seja pela presença de um narrador-escritor, seja outra figura autoral, ou mesmo através da interpelação de um leitor fictício. Poderia manifestar-se ao nível da enunciação, considerando-se, por exemplo, a *mise-en-abyme*, a reduplicação, as metáforas, as figurações, a intertextualidade e a paródia. O que é posto em evidência, na atividade

---

<sup>23</sup> “— Diz que o ama até a loucura. Que está louca de amor por ele. Que está pronta a deixar tudo por ele. / Por amor de ti, deixaria a minha família, a casa de Neuilly. / Mas nem por isso é necessário que nos vejamos. / Eu poderia deixar tudo por ti sem que isso fosse ter contigo. / Deixar tudo por tua causa, por ti, e justamente não ir ter com nada. / Inventar essa fidelidade do nosso amor” [Tradução de Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico].

<sup>24</sup> “— Ela diz que o ama até a loucura. Que está louca de amor por ele. Que está pronta a deixar tudo por ele. / Por amor por ele, deixaria a família, a casa de Neuilly. / Mas que isso não torna necessário que se vejam. / Poderia deixar tudo por ele sem ter de por isso ir ter com ele. / Deixar tudo por causa dele, por ele, e justamente não ir ter com nada. / Inventar essa fidelidade à história de ambos” [Tradução de Miguel Serras Pereira]

da auto-representação, é a reflexão sobre a criação literária. Desdobrando-se em elemento ficcional, o autor faz do seu texto literário um espaço para reflexão sobre o seu papel de escritor, a sua escrita, a sua idéia de literatura.

A não-representação na escrita de Marguerite Duras, dessa forma, viria a ser uma estratégia que busca uma poética que *aproxime o autor de seu interlocutor*. Por este viés o sentido de representação explorado por Duras iria ao encontro do que propôs Platão. Se for alargado o conceito platônico de *mimese*, ou seja, imitação da realidade em terceiro grau pelo poeta, a representação por atores e diretores, tal como aponta Duras, apenas aumenta a distância entre escritor e (a realidade empírica do) público.

De fato, ao longo do texto, com esse dispositivo de criação de imagens apenas com a narração no tempo condicional, **Le camion** propõe-se a bloquear “aquilo que é tomado como a maior virtude do cinema: a sua força de representação, seu poder propriamente imagético – e libera-se o potencial do texto” (GUIMARÃES, 1997, p.72). Na medida em que se privilegia o potencial das histórias, a auto-representação revela a sua impotência de apreensão de qualquer possibilidade de totalidade: revela a sua condenação à incompletude e à fragmentação. Assim, a escrita de Marguerite Duras, através das relações disjuntas que proliferam imagens através da palavra, dos vazios, silêncios e ausência de imagens, acaba por conferir “uma nova potência ao cinema e à literatura” (*ibidem*). Nessa perspectiva, destaca-se a busca pela subversão da *ilusão de realidade*, provocada pela representação.

Em **La maladie de la mort**, a idéia de representação, referente ao caráter imagético das narrativas, também é subvertido. As indicações descritivas não permitem o desenvolvimento desse cinema mental; ao contrário, apontam para um desastre da escritura: “*Ensuite c’est presque l’aube. Ensuite il fait dans la chambre une sombre clarté de couleur indécise*” (DURAS, 1984, p.28-29)<sup>25</sup>. O *presque* [“quase”] reitera a idéia de *aube* [“aurora”], que por si só já é um “quase”, um estado de indeterminação entre o que não é mais noite, mas ainda não é dia. A expressão *sombre clarté* [“sombria claridade”] encerra em si um oxímoro, cuja complementação *couleur indécise* [“cor indecisa”] colabora para a disjunção da imagem, impossibilita o êxito de uma leitura “objetiva”. “*Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus*

---

<sup>25</sup> “Depois é quase aurora. Depois faz-se no quarto uma sombria claridade de cor indecisa. Depois você acende as lâmpadas para vê-la” [Tradução de Jorge Bastos].

*évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissé par la vie, que ne le serait celle de la mort*” (DURAS, 1984, p.31)<sup>26</sup>. Os contrastes *blancheur/sombre* [“brancura/sombria”], *vie/mort* [“vida/morte”], apontam para essa percepção às vezes contrastiva, às vezes contraditória. As indicações temporais/espaciais são insuficientes; não correspondem ao ideal de objetividade e aos detalhes descritivos do romance tradicional do século XIX. O leitor não é situado; ao contrário, é desnortado: “*Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l’abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale*” (DURAS, 1984, p.31)<sup>27</sup>. Contrastes que se fundem, *en même temps* [“ao mesmo tempo”], cuja fragmentação da imagem aponta para a impossibilidade de representar: *force invincible/faiblesse sans égale* [“força invencível/fraqueza sem igual”].

Como afirma Bataille, “o mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, ela nunca é sem limites” (BATAILLE, 1987, p.37). Seria justamente no privilégio a esses intervalos dos interditos que reconheceria uma postura contra-hegemônica e escrita de denúncia, em que a própria linguagem se propõe a tirar máscaras e desvelar seus mecanismos? Assim sendo, a auto-representação apresentar-se-ia como possibilidade de saída ao exterior da linguagem para denúncia da falsidade que a linguagem carrega consigo. Essas narrativas abdicariam de uma tentativa de ilusão referencial - dum efeito de real barthesiano – para converterem-se em um ato de fala puro que não representa nada (GUIMARÃES, 1997), visto que a realidade representada passa a valer por si mesma, alheia à coerência do mundo.

O deserto circunda toda a possibilidade de linguagem, afirma Foucault (2001, p.220). Da mesma forma, o caminhão roda por cenários desérticos e terras estéreis, o navio *Night* atravessa o território noturno e insone de Paris ou a cidade de Atenas, vazia durante a hora da sesta, cujo silêncio em pleno dia é como o da noite, tal como a praia exterior ao quarto dos dois amantes. A auto-representação seria a impossibilidade da dissimulação, que ocultaria o *verdadeiro sentido*, a essência da metáfora. Auto-representar-se seria como evidenciar o vazio dessa presença; seria

---

<sup>26</sup> “Essa brancura torna sua forma mais sombria, mais evidente do que seria uma forma animal bruscamente deixada pela vida, do que seria a da morte” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>27</sup> “Você olha essa forma, você descobre ao mesmo tempo o seu poderio infernal, a abominável fragilidade, a fraqueza, a força invencível da fraqueza sem igual” [Tradução de Jorge Bastos].

revelar que, por trás do simulacro, não há nada, há o vazio. A narrativa dentro da narrativa – a *mise-en-abyme* – sugere a desestabilização do mundo; seria justamente como estar no abismo, onde não há certezas nem orientação. As vozes que narram os textos de Marguerite Duras são como vozes que ecoam no deserto, embora não deixem de ecoar. “O interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p.64). Trata-se de uma promessa de liberdade que a transgressão almeja; mas uma promessa que já prevê o seu fracasso, pois “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (idem, p.59). Em outras palavras, a transgressão de categorias artísticas não nega o *já posto*, mas o suplementa, enriquece-o, amplia seus limites.

“A literatura aprende que não pode ultrapassar-se em direção ao seu próprio fim: ela se esquiva e não se trai”, diz Blanchot (1997, p.316). Isso decorria da impotência da literatura em atingir uma visão objetiva: ela “desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Ela diz: Não represento mais, sou; não signífico, apresento” (ibidem). A negação da representação não deixa de ser uma representação; a narrativa que subverte categorias narrativas não deixa de ser uma narrativa porque, ainda assim, ela mantém certos traços narrativos. As mudanças que se colocam são as de uma revolução no interior do campo: propõem-se mudanças nas regras do jogo, mas não se deseja abandonar o jogo. A literatura permitiria o seu esgotamento, para renovar-se. “Assim, ao centro da literatura, a escrita é a própria contestação” (RICARDOU, 1971, p.32).

## 2.2 Escrita em desastre

Voix off M.D. :  
 Elle aurait parlé une dernière fois.  
 Elle aurait dit s'être trompé durant toute sa vie :  
 avoir pleuré quand il fallait rire...  
 rire quand il fallait pleurer...  
 pleurer quand il fallait pleurer...  
 Elle dit encore :  
 Que le monde aille à sa perte.  
 Qu'il aille à sa perte.  
*Musique jusqu'à la fin.*  
 (Marguerite Duras, 1977)

Esse capítulo tem por objetivo reconhecer na escrita de Marguerite Duras a sua aproximação com o *desastre*: uma escrita de ruínas das formas repetidas e milenares de narrativa, em que as certezas esvaem-se, os limites apagam-se, e a apreensão da totalidade torna-se impossível. Diante da impossibilidade de exprimir uma visão absoluta do mundo a ser representado, a escrita de Duras dialoga com outras linguagens em uma tentativa de ultrapassar a condição de descontinuidade, própria da existência.

O que narrar, o que escrever quando a experiência de mundo falta? As vozes que provém da escrita de Marguerite Duras encaram a impossibilidade de apreensão do inesquecível que aflora no momento derradeiro, ao passo que, em alguns casos, parece ser a própria experiência que falta às personagens. “O desastre inexperimentado, isso que se subtrai a toda a possibilidade de experiência – limite da escrita. Precisa-se repetir: o desastre *des-creve*” (BLANCHOT, 1980, p.17). É nesse instante-limite que o escritor deixaria de recorrer à sua experiência para interrogar a sua própria pena, indagar a própria linguagem.

As vozes narrativas do universo de M. Duras, privadas de corporeidade, estariam da mesma forma privadas de experiência própria. “— *L’histoire est arrivée? / — Quelqu’un dit l’avoir vécue en réalité, oui*” (DURAS, 1986, p.25)<sup>28</sup>. Mas as palavras estão distanciadas da realidade, o que invalida a autoridade que dá

---

<sup>28</sup> “— A história aconteceu? / — Há alguém que diz tê-la vivido na realidade, sim” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

veracidade à narrativa. Em **Le navire night**, os primeiros diálogos travados pelos amantes, através do telefone, implicam uma auto-descrição para o outro: projeta-se, portanto, uma imagem de si, mas alheia a qualquer compromisso com a “verdade”. “— *Il doute brutalement de l’un des termes donnés par F., la maladie. Il lui dit que là, c’est trop. Il parle de stratègème. Il lui dit qu’elle ment. / Que là, elle ment*” (DURAS, 1986, p.40-1)<sup>29</sup>. Apenas através do discurso, alheio à sua corporeidade pelo fio telefônico, não se poderá desmentir as descrições. As mediações que se colocam entre o sujeito e a realidade por trás das palavras tornam-se abismais e intransponíveis.

Em **Le camion**, apenas as referências a um exterior da diegese podem sugerir uma corporeidade à leitora e ao seu interlocutor, visto que às personagens são atribuídos os nomes de Marguerite Duras, a própria autora, e Gérard Depardieu. São nomes que carregam consigo a sua significação, e que, portanto, poderiam remeter à *leitura biográfica*; no entanto, no texto, as existências evocadas pelos seus nomes apenas lêem, em uma sala fechada ao exterior, o texto que seria o roteiro do que poderia vir a ser um filme. E, mesmo à caroneira da história lida, duplo da escritora que lê o texto, é impossível atribuí-la uma história anterior à diegese ou uma imagem: “*elle est entrée dans un processus de disparition d’identité. Non seulement elle ne sait pas qui elle est mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être*” (DURAS, 1977, p.80)<sup>30</sup>. Dessa forma, narrar é abrir mão da própria subjetividade, e se auto-representar é evidenciar que tais personagens são apenas seres de papel.

Já no início de **La maladie de la mort**, evoca-se um “vous”, o que exige a participação do leitor, inserindo-o no interior da narrativa. É o leitor evocado que deve preencher esse vazio do *déitico* pronominal, significante vazio de significado. Logicamente, “vous” corresponde, no interior da diegese, a uma personagem; mas, justamente por evocar a segunda pessoa pronominal, o “narrador” convida o leitor empírico a participar da narrativa, a representar o seu papel, a vestir uma máscara. Embora a máscara a ser vestida seja a sua própria. Não se trata de *representar*,

---

<sup>29</sup> “— Duvida brutalmente de um dos termos dados por F., a doença. Diz-lhe que isso é demais. Fala de estratagema. Diz-lhe que ela está a mentir. / Que nisso, ela está a mentir” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

<sup>30</sup> “ela entrou num processo de desaparecimento de identidade. Não apenas não sabe quem é, mas procura em todos os sentidos quem poderia ser” (*Quatrième project*) [Tradução de José Sanz].

como no teatro: “o ator cinematográfico típico só representa a si mesmo”, segundo Walter Benjamin (1994, p.182). O leitor imerge na narrativa, na filmagem, mas não deixa de ser ele mesmo: é um ator a representar-se, a se auto-representar.

Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci. Quel que soit le nombre de siècles qui recouvrait l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir. (DURAS, 1984, p.19-20)<sup>31</sup>.

O texto nega ao leitor o domínio sobre o texto, sobre si, sobre seu duplo, sobre aquela voz. Dessa forma, a narrativa de Marguerite Duras rompe com o não-comprometimento da ficção “tradicional”, no qual o leitor se coloca em um ponto de vista privilegiado, externo ao universo diegético. Em **La maladie de la mort**, é necessário imergir nesse campo de possibilidades e atuar. O ponto de vista, fragmentado, não tem domínio sobre a totalidade da história: “vous” é apenas guiado pela voz responsável por essa participação do leitor enquanto ator. Essa voz vinda de um exterior é atribuída a um “narrador-diretor” que indica as ações (através do imperativo), porém não interage com “vous” e “elle”. É uma presença ausente, enquanto ação no interior da diegese; ou seja, essa voz apenas dirige a cena e, mesmo quando se revela através de uma forma pronominal, trata-se de uma não-presença: “*Peut-être prenez vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas*” (DURAS, 1984, p.15)<sup>32</sup>. A apreensão da totalidade não é permitida ao “leitor-protagonista”, uma vez que tampouco o “narrador-diretor” tem esse domínio.

Além de dirigir a cena, que faz essa voz? “Vous” não estaria diante apenas de uma câmera objetiva desumanizada, incapaz de ter um domínio análogo ao do narrador heterodiegético do romance tradicional? A escrita do desastre não traz consigo qualquer experiência de apropriação de um saber; trata-se da própria subtração de possibilidade da escrita, onde ela encontra o seu próprio limite (BLANCHOT, 1980, p.13). Dessa forma, as personagens do universo ficcional de M. Duras são levadas à despersonalização e à dissolução. Nesses três textos de Marguerite Duras, o que se pode verificar é um processo de dissolução da figura do

---

<sup>31</sup> “Jamais você saberá, nada, nem você nem ninguém, do que ela pensa de você, desta história. Qualquer que seja o número de séculos que encubra o esquecimento das suas existências, ninguém o saberá. Ela, ela não sabe sabê-lo” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>32</sup> “Talvez você tire dela um prazer até então desconhecido pra você, eu não sei” [Tradução de Jorge Bastos].

narrador na sua possibilidade perdida de onisciência da narrativa, na sua visão da totalidade da existência. “*Parce que vous ne savez rien d’elle vous diriez qu’elle ne sait rien de vous. Vous vous en tiendriez là*” (DURAS, 1984, p.20)<sup>33</sup>. Essa incapacidade de conhecer o *outro*, e sendo o outro um *duplo* de si, poderia remeter a um auto-questionamento: seria possível ao sujeito auto-conhecer-se?

Em **Le camion**, apesar da referência inicial aos nomes de *Marguerite Duras* e *Gérard Depardieu*, ao longo do texto predominam as indicações apenas com as iniciais: *M.D.*, *G.D.* Em **Le navire night**, as referências às personagens principais são dadas apenas pelas iniciais J.M e F. Por fim, em **La maladie de la mort**, as personagens são referidas apenas pelo pronome. Essa dissolução poderia vir a se exprimir, inclusive, no próprio desmembramento da voz narrativa em outras vozes, que podem, através do diálogo com o outro, buscar a completude que lhes falta na sua unidade. “— *Un cloisonnement est franchi*” (DURAS, 1986, p.47)<sup>34</sup> : ou antes, o que as narrativas de Marguerite Duras apresentam são transgressões que desafiam a ordem estabelecida e sugerem um efeito de arrancar o homem da sua vida cotidiana. Em **La maladie de la mort**, essa busca pelo rompimento da solidão constitutiva da existência, pela continuidade do ser, se dá de maneira obstinada através da relação sexual, que revela a tênue relação entre o ato sexual e a morte. Essa possibilidade de continuidade do ser, sua libertação através da dissolução com o amante, é constitutiva da categoria de *erotismo* abordada por Georges Bataille (1987): o erotismo abre-se para a morte que é, por sua vez, a dissolução das formas constituídas, dos limites, dos interditos sociais, do indivíduo.

O erotismo [...] é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante (BATAILLE, 1987, p.29).

A escrita durasiana, carregada de elementos característicos do erotismo, exprime uma certa abdicação à unidade própria do sujeito que, ao se despersonalizar voluntariamente, busca na comunhão com o outro superar a

---

<sup>33</sup> “Porque você não sabe nada dela você diria que ela não sabe nada de você. Você permaneceria aí” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>34</sup> “— Uma vedação foi atravessada” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

condição da solidão inerente à existência. Em **Le navire night**, a própria relação entre J.M. e F., através das madrugadas, exprime essa tentativa de “consolo de solidão”, termo que Walter Benjamin (1995, p.80) utiliza para referir-se ao telefone. Ou seja, essas personagens do universo ficcional de Marguerite Duras buscam estratégias de fusão e dissolução do outro em busca de uma completude que lhes é impossível. No caso da relação sexual, expressa entre os amantes de **La maladie de la mort**, propicia-se uma tal fusão entre os seres, que, por instantes se pode dar à existência uma sensação de eternidade, ao mesmo tempo que a efemeridade dessa sensação mostra quão mortal é a condição humana (WEI, 2002). Dessa aproximação entre a relação sexual e a morte, o que as torna mais próximas é a violência que ambas carregam consigo: uma violência que abala os interditos, as condições sociais, as formas previamente constituídas.

A fusão dos descontínuos, própria do erotismo, atravessa a escritura de Marguerite Duras. Os próprios gêneros literários fundem-se nessa escrita, interrompem suas limitações e abrem-se para a possibilidade de continuidade; a poesia, o romance, o teatro, o cinema, enfim, deixam de coexistir nesses textos de Duras para constituírem-se enquanto narrativas híbridas. “O cinema vem suprir esse exagero silencioso ou precioso da palavra, sua fraqueza esticada em corda bamba com o sofrimento”, assinala Julia Kristeva (1989, p.205). São nos pontos de contato entre os diferentes gêneros e mídias que se presume a impossibilidade de total expressão através de um único viés: aparecem, não obstante, gêneros híbridos, na busca de uma completude possível para a narração da história.

— *Les dates se brouillent.*  
*Le journal n'est plus tenu aussi régulièrement.*  
*La chronologie n'est plus assurée* (DURAS, 1986, p.42)<sup>35</sup>.

As personagens, longe de sobreporem-se a uma condição de enevoamento, são envoltas por essa bruma: o desastre, desse modo, se manifesta como sendo o contrário do absoluto, o que desorienta essa possibilidade de apreensão de uma totalidade; o desastre priva o refúgio do ser que é o pensamento de morte (BLANCHOT, 1980, p.10). Estar no desastre é estar após o perigo, mas continuar sobre constante ameaça: as histórias de amor, a transfusão, as penetrações, as

---

<sup>35</sup> “— *As datas confundem-se. / O diário deixa de ser mantido com tanta regularidade. / A cronologia deixa de ser segura.*” [Tradução de Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico].

*mise-en-abyme*, a mistura de gêneros. Trata-se de uma ameaça silenciosa, imemorial, em que a escuridão falta sem que a luz ilumine: “*pendant un certain moment, la chose est sans ombre aucune*” (DURAS, 1986, p.52)<sup>36</sup>. Não sendo a escuridão, resta a iminência do desastre, em que não há mais futuro (nem passado), mas a contínua repetição estéril, pois resta apenas a suspensão do tempo em seu contínuo retorno à própria linguagem.

O ato de escrever carrega em si um perigo, pois, de acordo com Jean-Claude Carrière, o escrito, em oposição à voz, é tomado pelo documental, pela verdade, como se fosse da natureza da escrita essa sinceridade. A esse respeito, é como se a escrita carregasse consigo “um tipo de prestígio venerável que é, com freqüência, sua única justificativa” (CARRIÈRE, 2006, p.138). Porém, esse refúgio é ameaçado pela escrita durasiana: “*Ces propos n’auraient jamais relevé d’une connaissance précise du problème abordé. Elle aurait des erreurs – parfois énormes*” (DURAS, 1977, p.22)<sup>37</sup>. O texto de **Le camion**, por exemplo, diferencia-se do roteiro cinematográfico “tradicional” principalmente pela perda de sua funcionalidade<sup>38</sup>. Se o roteiro é um gênero dependente/submisso ao cinema, utilizado como ferramenta pela equipe de produção, o texto de Duras emancipa-se: sua leitura desvencilha-se do filme e assume sua própria carga poética. A partir das *didascálias* que dão indicações acerca de cenário, sonoplastia, iluminação e posição de câmera, o que se sugere ao leitor, convertido em leitor-espectador, é justamente a projeção de imagens num cinema imaginário.

— *Il lui demande plusieurs fois de lui donner le numéro de téléphone de sa fille. Elle ne refuse pas.*

— *Elle donne chaque fois un numéro de téléphone. Dit chaque fois que celui-ci est le vrai, le bon. Il téléphone.*

*Il tombe sur des cinémas* (DURAS, 1986, p.55)<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> “durante um certo momento, a coisa fica sem nenhuma sombra” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

<sup>37</sup> “Essas conversas jamais se destacam por um conhecimento exato do problema abordado. Ela cometeria erros, às vezes enormes” [Tradução de José Sanz].

<sup>38</sup> **Le camion** foi publicado após o lançamento do filme de mesmo nome, no mesmo ano (1977), tendo sido produzidos pela própria autora. Na edição do livro acompanham “quatro projetos” do filme e uma entrevista à Michelle Porte sobre o filme.

<sup>39</sup> “*Ele pede-lhe várias vezes que lhe dê o número de telefone da filha. Ela não recusa. / Dá-lhe uma e outra vez um número de telefone. Diz uma e outra vez que esse é o verdadeiro, o bom. Ele telefona. / Respondem-lhe de salas de cinema*” [Tradução de Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico. Fragmento do original em itálico].

Em **Le navire night**, trava-se o diálogo dos amantes pelo telefone: “*C’est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés*” (1986, p. 27)<sup>40</sup>. A paisagem noturna de Paris, insone, é o mar de tinta negra por onde avança cego o *Night*, o *navio Night*, o filme sem imagens. Os olhos fechados são recorrentes nesses textos como fonte de prazer, de renovação, de fantasia. É pelo fechar de olhos que se assume um processo de abandono do mundo empírico e se deixa levar pela imaginação, para além do esquecimento e da rotina, e o indivíduo imerge em si mesmo, em seus pensamentos, seus medos e seus desejos. Há um paroxismo em **La maladie de la mort**, posto que o texto conduz à atuação de uma personagem como se fosse num palco – justamente “*vous*”: como aponta Carrière (2006), a imaginação é um palco em que o ator em seu centro é o próprio sujeito, exercendo, ao mesmo tempo, o papel de protagonista e público. No entanto “*vous*”, aquele que está tomado pela doença da morte, olha aquela que está nua no quarto e descreve-a, passa as noites a observá-la:

Vous lui dites: Vous devriez être très belle.  
 Elle dit: Je suis là, regardez, je suis devant vous.  
 Vous dites : Je ne vois rien.  
 Elle dit: Essayez de voir, c’est compris dans le prix que vous avez payé.  
 Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.  
 Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps. (DURAS, 1984, p.21-2)<sup>41</sup>.

“*Vous*” olha, mas não a vê; busca de todas as maneiras apreendê-la através dos sentidos, da realidade e da materialidade do corpo dela – “*La machine de chair est prodigieusement exacte*” (DURAS, 1984, p.38)<sup>42</sup> – embora se mostre, em função desse excesso de objetividade, ineficaz. “*Vous*”, na sua fixação, parece não compreender que apenas a realidade é insuficiente, e o imaginário precisa complementar a existência. É nesse sentido que se concebe a dissociação da palavra, o narrado, em relação à imagem do filme: a imagem deixa de se perceber

<sup>40</sup> “É um orgasmo negro. Sem tacto recíproco. Nem rosto. Com os olhos fechados” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

<sup>41</sup> “Você lhe diz: Você deve ser belíssima. / Ela diz: Eu estou aqui, olhe, estou na sua frente. / Você diz: Não vejo nada. / Ela diz: Tente ver, está incluído no preço que você pagou. / Você pega o corpo, você olha os seus diferentes espaços, você o revira, revira-o ainda, você o olha, olha-o ainda. / Você abandona. / Você abandona. Você para de tocar o corpo” [Tradução Jorge Bastos].

<sup>42</sup> “A máquina de carne é prodigiosamente exata” [Tradução Jorge Bastos].

objetiva em relação ao mundo – ela fala menos da coisa e mais de nós, segundo Blanchot (1987) – para se converter na visão singular de cada indivíduo. “*Le cinéma n’arrive plus à répondre à la soif grandissante de connaissance de son spectateur. Ce que le cinéma ne sait pas c’est que ce qui se passe au-dehors du cinéma rejoint ce qui passe au-dedans du cinéma*” (DURAS, 1977, p. 76)<sup>43</sup>. O desastre do filme é justamente a realização das hipóteses do filme; eis a impossibilidade de realizá-lo enquanto filme, posto que a imagem abdicaria, nesses textos de Duras, de atores representando, aparelhagem, cenário, etc. O desastre do filme é a sua não-encenação, o seu limite ao texto que, ao mesmo tempo, abre-se para o ilimitado. É pelo texto que o filme se torna virtualidade, posto que as possíveis imagens a serem projetadas não são mais dependentes de uma aparelhagem técnica, mas se realizam na mente de cada leitor.

G.D.:

Ç’aurait été un film sur... l’amour ?

M.D.:

Oui. Sur tout.

Ç’aurait un film sur tout.

Sur tout à la fois:

Sur l’amour. (DURAS, 1977, p.41)<sup>44</sup>

As narrativas de M. Duras suscitam o desejo de abarcar o todo: e o todo só é possível onde não há nada. Nesse jogo de supressão de existência, resta o texto, uma presença que resiste na ausência. Com efeito, a representação, longe de se apropriar do designado, assume sua posição na sua ausência. Ou antes, seguindo ainda o pensamento de Blanchot, a representação exige a morte do designado, pois o evocado jamais será o próprio ser, mas mero simulacro, destituído desde o princípio da coisa em si, tornando-se independente, embora vazio. “O ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer. [...] Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada a dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas” (BLANCHOT, 1997, p.312-3). E a escrita de Duras, ao tentar superar as representações, evidencia justamente o vazio dessa presença; e, em havendo apenas o vazio, esse espaço permite-se abarcar o todo.

<sup>43</sup> “O cinema jamais chega a corresponder à sede crescente do conhecimento do seu espectador. O que o cinema não sabe é que o que acontece fora do cinema junta-se ao que se passa no interior do cinema” (*Deuxième project*) [Tradução de José Sanz].

<sup>44</sup> “G.D.: Seria um filme sobre... o amor? / M.D.: Sim, sobre tudo. / Seria um filme sobre tudo. / Sobre tudo ao mesmo tempo: / Sobre o amor” [Tradução de José Sanz].

Se do vazio, da escuridão que abarca ao mesmo tempo o todo, remete-se novamente à constituição do signo lingüístico – o significante proposto, o significado interpretado –, há a proposta de que vale a pena participar, criar a sua própria imagem a partir da sugestão suscitada pela palavra. Através do que César Guimarães (1998) chama de *filme esburacado*, têm-se imagens compreendidas dentro de processos subjetivos e históricos, necessitando serem continuamente re-significadas pelos sujeitos. Essa contínua invocação do leitor possibilitaria um encontro de si mesmo com a sua própria consciência: “um encontro que tende menos a uma falsa impressão do real que a uma impressão real da tensão existente entre o mundo material e o mundo imaginário das obras de arte” (SPAVIN, 2006).

Na falta da experiência do narrador para se transmitir as histórias, é como se ele buscasse essa experiência no leitor: ao preencher os vazios do texto, ao vestir as máscaras e embarcar num texto que não aponta o seu itinerário – senão o próprio texto –, o leitor é arremessado à deriva e exposto aos seus próprios terrores e abismos. O desastre da escrita se manifesta, em Duras, entre outras maneiras, ao privilegiar o leitor: segundo Janet Paterson (1982), é com o foco no local da interpretação que as fronteiras esvaem-se, a atividade de leitura é abolida, e leitor e narratário chegariam a se confundir. A atividade solitária de leitura assume uma dinâmica mais ativa no texto, de participação do leitor empírico no próprio jogo ficcional. “A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito” (BLANCHOT, 2005, p.137). Esse *não-estar* no mundo que é a errância, próprio do desastre, abre vazios, vacilos, fissuras ao longo do texto; e, como o protagonismo do jogo ficcional é lançado no local da interpretação, se reforça o caráter plural de inúmeras possibilidades de leitura. A busca por negar as representações teria em vista a potencialidade que o vazio oferece, por abarcar o todo: a ilimitada possibilidade do vazio.

Le soir de son départ, dans un bar, vous racontez l'histoire. D'abord vous la racontez comme s'il était possible de le faire, et puis vous abandonnez. Ensuite vous la racontez en riant comme s'il était impossible qu'elle ait eu lieu ou comme s'il était possible que vous l'ayez inventée (DURAS, 1984, p.54-5)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> “Na noite da partida, num bar você conta a história. Primeiro você conta como se fosse possível fazê-lo, e depois você abandona em seguida você conta rindo como se fosse impossível que ela tivesse acontecido ou como se fosse possível que você a tivesse inventado” [Tradução de Jorge Bastos].

O desastre da escrita situa-se pela iminência dos limites da representação; vê-se que, ante a impossibilidade de *representação* da história “vívda”, em **La maladie de la mort**, “vous” (re)nega-a. O silêncio que se estabelece pela voz da personagem ao final do texto revela que a história vívida não lhe propiciou uma experiência, um aprendizado, que lhe desse a autoridade de narrar sua própria história. “O desconhecido da linguagem permanece desconhecido” (BLANCHOT, 1980, p.66), e restam ao final a passividade, o vazio, o esquecimento e o espedaçamento da unidade do sujeito: como em **Le navire night**, “*l’explication est perdue*” (DURAS, 1986, p.60)<sup>46</sup>; e em **Le camion**, “*il y aurait eu plusieurs explications*” ou “*Rien. Le désœuvrement*” (DURAS, 1977, p.39)<sup>47</sup>. Trata-se do desastre da escrita, tendo-se em vista que a *recuperação* torna-se *irrecuperável*; a narrativa torna-se impossível; a representação torna-se irrepresentável.

Nesses textos, o tempo limita-se às próprias narrativas: ao se separarem os casais, um face ao outro, um duplo do outro – por excelência o *feminino* –, suas existências esfacelam-se e apagam-se por não terem um futuro para existirem. A mulher do caminhão só pode existir pela sua voz, que narra para não morrer; bem como o motorista, análogo ao leitor, cujo porvir será seguir o seu caminho, percorrer outras histórias. A história de amor entre F. e J.M. é ameaçada durante todo o tempo pela iminência da morte dela; sua relação cega busca um amor além do convívio empírico e a comunhão dos corpos. “— *C’est là qu’il refuse l’histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général*” (DURAS, 1986, p.67)<sup>48</sup>. F. comenta em poder fugir, abandonar tudo por amor a ele, porém não procurá-lo, assim como ele próprio recusa a se virar para vê-la, resistir como não resistiu Orfeu. Dessa forma, ao ser apagada da história, F., de quem apenas se imagina a sua morte, a própria história de amor esvai-se, consumindo de igual modo J.M. Assim sendo, não há razão para a existência de um porvir.

A escrita de Marguerite Duras busca apagar a representação, negá-la, porém restam-lhe as ruínas da representação. “A literatura, fazendo-se impotente para

---

<sup>46</sup> “A explicação perdeu-se” [Tradução de Miguel Serras Pereira].

<sup>47</sup> “As explicações seriam muitas [...] Nada. A ociosidade” [Tradução de José Sanz].

<sup>48</sup> É então que recusa a história mortal para permanecer na do abismo geral [Tradução de Miguel Serras Pereira].

revelar, desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Ela diz: Não represento mais, sou; não significo, apresento” (BLANCHOT, 1997, p.316). A literatura que descarta a distância entre o *representante* e o *representado* não se quer enquanto *mediação* entre “alguma coisa” a ser contada e “alguém”. A representação em essência é vazia, pois seu significado, sua presença, está em um *inapreensível*. O desastre de certo tipo de escrita, denunciado pelo universo durasiano, seria a explicitação de que a presença foi perdida, e cuja escrita é apenas ausência. Ausência da mulher do caminhão, de F. e de “*elle*”, que condiciona a ausência das outras personagens. Na escrita de Marguerite Duras, a impossibilidade das vozes de narrar estaria, possivelmente, na própria impossibilidade de fazerem-se distantes do que poderia fazer parte das suas experiências. Mas a própria natureza denunciada das personagens e de seu universo impediria esse distanciamento.

### 3. Promessas de liberdade

#### 3.1 Escrita subversiva

Vous lui demandez : En quoi La maladie de la mort est-elle mortelle ? Elle répond : En ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie.

(Marguerite Duras, **La maladie de la mort**, 1984)

Procura-se, a partir dessa reflexão, reconhecer a escrita de Marguerite Duras enquanto uma escrita de transgressão, enquanto resistência a valores hegemônicos no seio da sociedade burguesa. Sua escrita de transgressão iria em direção à negação de modelos tradicionais de representação, a fim de denunciar a falsidade que a linguagem carrega consigo. Assim, a escrita de Duras se auto-representa, evidencia seu processo no sentido de desmistificar a arte, buscando sinceridade para com o público. No entanto, que sentidos há em uma estética que se propõe a negar a representação?

O conceito de literatura, *daquilo* que podemos entender hoje como tal, segundo Williams (1980), teria surgido no século XVIII e passado por um processo de seletividade e autodeterminação. De um conceito mais abrangente de leitura de textos impressos, o conceito de literatura cada vez mais foi adotando elementos valorativos – *gosto, sensibilidade, saber* – decorrentes de determinadas posições privilegiadas no processo de formação do campo literário. Assim, tem-se a necessidade de conceber a literatura não à luz de valores eternos e universais, mas como produto histórico de uma sociedade e ligada às relações de classes sociais. Ou seja, a literatura só foi definida enquanto instituição concomitante à ascensão da sociedade burguesa:

A era burguesa e industrial obtém então as condições de aparecimento de um novo sistema da literatura: divisão do trabalho, produção massiva de bens, desenvolvimento do ensino, acesso de um público novo e anônimo ao consumo cultural. A literatura torna-se o feito de grupos de literatos independentes e especializados que se dão a eles mesmos seu próprio código, suas regras de trabalho e seu funcionamento (DUBOIS, 2005, p.42-3).

As obras literárias, de qualquer forma, não são inocentes, não passam incólumes às ideologias em disputa na sociedade: as representações, constituídas a partir de linguagens, são vinculadas a valores não apenas estéticos, mas também extra-estéticos. Dessa forma, conforme Jan Mukarovsky (1977), os julgamentos de valor, positivos ou negativos, embora possam se basear em elementos estéticos, teriam sempre uma referência externa conforme as diferentes maneiras de encarar a realidade. Assim sendo, “tudo na nossa vida cotidiana é tributário da representação que a burguesia criou *para ela e para nós*, das relações entre ela e o mundo”, afirma Roland Barthes (1989, p.161). Apesar disso, a sociedade burguesa engendra as suas contradições em diferentes posições ideológicas, cada qual a produzir a sua própria maneira de representar o mundo.

A burguesia, em sua ascensão, logrou êxito em desmistificar as relações feudais, patriarcais e idílicas: “no lugar da exploração encoberta por ilusões religiosas e políticas ela colocou uma exploração aberta, desavergonhada, direta e seca”, revelam Marx e Engels (1998, p.10). Mas, ao mesmo tempo, uma vez consolidada como classe dominante, tratou de criar seus próprios *mitos*. Roland Barthes (1989) aborda essa problemática dos mitos da sociedade burguesa e as suas conseqüências: trata-se, principalmente, do processo de inocentar a linguagem, fazer parecer natural a História, as suas motivações e as suas intenções; despolitiza a linguagem de acordo com as suas intenções.

**Le camion** é um texto explicitamente político. Seu lançamento se dá dez anos após o afastamento de Marguerite Duras do Partido Comunista Francês, tratando-se, portanto, da primeira manifestação da escritora sobre o assunto. Tendo-se em vista o texto literário como um fazer ao mesmo tempo *ético* e *estético* (RICOEUR, 1994), este capítulo pretende conceber o texto literário enquanto produção de sentidos. Partindo-se disso, acredita-se que a partir de **Le camion** seria possível buscar a visão do mundo que se manifesta na escrita de Duras: assim, busca-se verificar no conjunto dos seus três textos selecionados nessa pesquisa,

essa relação entre uma visão política expressa nos textos e a busca estética pela negação da representação.

*M.D.* :  
 Elle parle : elle dit au chauffeur :  
 Vous êtes du parti communiste français.  
*G.D.* :  
 Il lui dit : ça ne vous regarde pas.  
*M.D.* :  
 C'est ça.  
 Elle lui dit : vous savez, Karl Marx, c'est fini.  
 Elle dit toujours les prénoms : Marcel Proust. Pierre Corneille. León Trotsky.  
 Karl Marx...  
 ... une manie...  
*Silence.* (DURAS, 1977, p.47)<sup>49</sup>.

Eis que a escrita de Duras aspira contestar toda a forma de poder, e elege em **Le camion** as figuras de *León Trotsky*, do *Maio de 68* e da *primavera de Praga* como avatares históricos de promessas de liberdade (interessa aqui, não necessariamente as minúcias históricas ou os diferentes pontos de vista sobre a História, mas o privilégio que Marguerite Duras dá a esses elementos da História da esquerda no século XX). Em comum, esses três elementos situam-se a partir do tempo hipotético que os circunda, que os torna possibilidades negadas, História em potencial, tornando-as idealizadas e, portanto, permitindo leituras ilimitadas do que poderia ter sido e não foi. Exemplo é o caso de Léon Trotsky, figura emblemática na história da esquerda do século XX, que é considerado por muitos aquele que seria o conseqüente sucessor de Lênin<sup>50</sup>. No entanto, ao passo que Joseph Stálin cada vez mais ganhava poder e tornava-se líder da URSS, Trotsky foi gradativamente perdendo espaço no governo soviético, até ser perseguido e, enfim, assassinado no exílio.

Foi justamente através socialismo soviético de orientação stalinista que se reprimiu violentamente a *primavera de Praga*, quando em 1968 a Tchecoslováquia promove um movimento reformista liderado por intelectuais do Partido Comunista Tcheco. Seu objetivo consistia em remover vestígios da política de Stálin (falecido

---

<sup>49</sup> “*M.D.*: Ela fala: ela diz ao motorista: / O senhor é do Partido Comunista Francês. / *G.D.*: Ele responde: isso não lhe interessa. / *M.D.*: Exatamente. / Ela diz-lhe: sabe, Karl Marx acabou-se. / Ela diz sempre os nomes de batismo: Marcel Proust. Pierre Corneille. Léon Trotsky. Karl Marx... / ... uma mania... / *Silêncio* [Tradução de José Sanz].

<sup>50</sup> Tal afirmação baseia-se no “testamento político” de Lênin, no qual estaria implícita uma preferência por Trotsky para a liderança do Partido (cf. *Carta ao congresso*, 1922-3).

em 1953), tida como despótica e autoritária, para buscar um *socialismo mais humano*. De modo resumido, os anseios da primavera de Praga eram na direção de uma conciliação de ampla liberdade democrática e uma economia coletiva. No entanto, essa liberalização proposta por Alexander Dubcek (primeiro secretário do PC Tcheco) constituía-se aos olhos do *Pacto de Varsóvia* – aliança militar formada pelos países socialistas do leste europeu e URSS – uma ameaça ao bloco socialista por possibilitar a criação de uma nação capitalista no leste europeu. Restou, portanto, apenas a idealização do que poderia ter sido e não foi...

Et puis, un jour, elle a vu.  
C'était l'été.  
Les pierrots, sur les chars, qui entraient à Prague.  
(*Temps.*)  
Vous vous souvenez peut-être ?  
Ces hommes enfarinés, souriants, gentiment décervelés.  
Ces nouveaux tueurs.  
Ce résultat obtenu par la collusion entre le capitalisme et le socialisme.  
(*Pause.*)  
Depuis longtemps elle regardait sans voir.  
Et puis, ce jour-là, elle a vu.  
*Silence* (DURAS, 1977, p.45)<sup>51</sup>.

Estabelece-se uma leitura de equivalência pela ótica da escrita de Duras, em que se igualariam o patronato e o proletariado, o capitalismo e o socialismo: “*Leur peur identique. / Leur but identique. / Leur même politique : retarder à l’infini toute révolution libre*” (DURAS, 1977, p.44)<sup>52</sup>. Inclusive a mulher do caminhão, em alguns momentos, insinua o fim de Marx: possivelmente expressa, não em virtude de uma desilusão com o teórico, mas com os comunistas de então, o PCF, os proletários. Eles teriam perdido justamente aquilo que seria admirado na escrita de Marx pela escrita durasiana: a possibilidade de vislumbrar um *além* da realidade, imaginar um porvir, uma mudança, acreditar na Revolução, na dissolução das classes sociais, no socialismo seguido pelo comunismo...

---

<sup>51</sup> “E depois, um dia, ela viu. / Foi no verão. / Os homens nos carros de combate que entravam em Praga. / (*Pausa.*) / Você se lembra, talvez? / Aqueles homens encasquetados, sorridentes, sem cérebro. / Os novos assassinos. / Esse o resultado obtido pelo conluio entre o capitalismo e o socialismo. / Resultado do qual estavam orgulhosos. / (*Pausa.*) / Havia muito tempo que ela olhava sem ver. / E depois, naquele dia, ela viu. / *Silêncio*” [Tradução José Sanz]

<sup>52</sup> “Seu medo idêntico. / Seu fim idêntico. / Sua mesma política: retardar até o infinito toda revolução livre” [Tradução José Sanz]

O ponto de vista que a escrita de Marguerite Duras assume ao incidir sobre a memória e a História – *Trotsky, maio de 68, primavera de Praga* – provoca um corte na linha do tempo que abre um espaço de ficção. Efetivamente, o que se percebe, é menos uma preocupação com os *atos acontecidos*, mas com os que *poderiam ter acontecido*, divisão esta já reconhecida por Aristóteles ao diferenciar as narrativas históricas das poéticas. A escrita de Duras, portanto, propõe a possibilidade de imaginar diferentes sentidos para o curso da História, vendo nos silêncios e nos apagamentos que a luta de classes produziu ao longo do tempo (a prevalência e a permanência do discurso do vencedor) a própria riqueza da História. “Não tenho em mim a lápide do pensamento totalitário, quero dizer: definitivo. Evitei essa chaga”, escreve Duras (1989, p.7), em **A vida material**: esse modo de relativizar a História é, pela perspectiva da escrita de Duras, à *esquerda*, o que alimentaria os sonhos e permitiria resgatar as vozes irrecuperáveis pelo passado.

Estes textos de Marguerite Duras carregam vozes que se chocam, entram em conflito e, por conta disso, seu diálogo – como sugere Blanchot (2005) – é raro, nem fácil e nem feliz. Essas vozes em oposição falam, mas não se entendem, não há síntese ou harmonia: elas falam, buscam no acaso do encontro apenas a possibilidade de serem ouvidas. A disjunção está presente entre a mulher do caminhão e o motorista; entre “*elle*” e “*vous*”; e entre o casal protagonista do *Navire Night* e a família dela. A luta de classes – essa visivelmente marcada – é transcendida, na escrita de Duras, pela tensão entre o que está posto e o desejo de mudança, o limitado e o ilimitado, a tentativa de apreender o real e a imersão no mistério... Dessa forma, seria possível traçar, dentre as personagens desses três textos de Marguerite Duras, aquelas que impediriam uma dissolução das formas constituídas: seja através do desejo de conservar um poder, seja através do desejo de apreensão da realidade pelo que lhe é empírico, ou ainda, através do desejo de auto-legitimação uma superioridade em relação ao outro.

— *Le père.*

*Le père, lui, ne téléphone jamais. Il menace par l'intermédiaire des femmes de la maison de Neuilly. Il faut que l'histoire ne s'étend pas au-delà des coups de téléphone (DURAS, 1986, p.57-8)<sup>53</sup>.*

---

<sup>53</sup> “– O pai. / O pai, pelo seu lado, nunca telefona. Ameaça por intermédio das mulheres da casa de Neuilly. É preciso que a história não vá para lá dos telefonemas” [Tradução Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico].

A personagem do pai de F. em **Le navire night** apresenta-se como ameaçadora à qualquer tentativa de subversão à *ordem* estabelecida. Ora, a *Ordem* carrega consigo sentidos repressivos, como assinala Barthes (1989): pois trata-se de uma função policial a que desempenha essa figura paterna, homem público, importante, *temível* e *venerado* (DURAS, 1986, p.57). Apesar da distância à história, ninguém que seja ligado ao pai ousa desobedecer a suas ordens, limitando-se, no máximo, às pequenas concessões transgressoras (os telefonemas, os passeios de carro) que não ameaçam a *Ordem*. Inclusive essa história de amor do *Navire Night*, tal como se desenrola, é possível – contraditoriamente – em virtude do capital *ilimitado* do pai que permite as ligações telefônicas, o motorista de F., os presentes e o dinheiro que ela manda para J. M. Embora deixe de ser contraditório a partir do momento que se reconheça que as subversões abalem o *status quo*, mas não o transformem contundentemente.

Os limites à manutenção da *Ordem* jamais são ultrapassados, embora sejam ameaçados a todo o momento por F. e J.M. Além do pai, opõem-se aos telefonemas a mãe de criação e o futuro marido. E, diferente do pai, que se mantém como que à sombra dos acontecimentos, tanto a mãe ilegítima quanto o futuro marido entram em contato com o jovem J.M., ora suplicando-lhe, ora exigindo-lhe que acabe o relacionamento. Apesar de o casal protagonista atingir a plenitude da sua relação pelo telefone, ainda assim a linhagem familiar, a herança e a doença – bens materiais e imateriais – são os motivos – explícitos ou implícitos – para que se impeça a história de ir além. “— *Pour la première fois le mot est prononcé : folie*” (DURAS, 1986, p.77)<sup>54</sup>, quando do contato do *homem que se diz o futuro marido de F.* com J.M. A *loucura*, em princípio diametralmente oposta ao mundo da razão, é tida como a síntese desse relacionamento. Talvez por isso, ainda com todas as restrições, a história de F. e J.M. não toma conhecimento dos limites impostos pela família dela: a falta de imagens, peculiar ao relacionamento de ambos, que mais tarde carregará uma condenação à morte, abre-se por fim a um amor ilimitado além de qualquer materialidade.

Por outro lado, em **Le camion**, além do motorista há o marido da suposta filha da mulher do caminhão: “*Il est du parti communiste français, son mari, ce qui vous*

---

<sup>54</sup> “Pela primeira vez é pronunciada a palavra: loucura” [Tradução Miguel Serras Pereira].

*explique*” (DURAS, 1977, p.54)<sup>55</sup>. Tanto o motorista quanto o marido, eles precisam da explicação, de entender a realidade e apreendê-la, dicotomicamente. “*Un militant, c’est quelqu’un qui ne doute pas*” (DURAS, 1977, p.42)<sup>56</sup>, expõe G.D. Em **Le camion**, a escrita de Duras busca endossar que, pelo seu ponto de vista, tanto burgueses quanto proletários têm o mesmo modo de ver o mundo. O motorista do caminhão é tida como uma personagem incapaz de *ver além*. Mesmo sendo filiado ao PCF – o que deveria possibilitar ao proletário comunista uma visão questionadora em relação ao mundo que lhe é circundante e assumir-lhe a direção – sua *alienação* é clara:

*Voix off M.D. :*

Elle parle encore. Elle dit:

Vous transportez quoi?

*Voix off G.D. :*

*(Temps.)*

Je sais pas. Des colis tout faits.

*(Temps.)*

C’est pour être embarqué.

*Voix off M.D. :*

Pour où ?

*Voix off G.D. :*

*(Temps.)*

Je ne sais pas. (DURAS, 1977, p.38)<sup>57</sup>.

A escrita de Duras se utiliza da personagem motorista para equiparar a mesma hierarquia de sociedade/família burguesa (como em **Le navire night**) com a hierarquia do PCF e sua orientação stalinista. Não há como apagar a historicidade do Maio de 68 da crítica presente na escrita de Duras. Teria sido por determinação vinda de Moscou que o PCF orienta a finalização da greve, embora muitas das bases de trabalhadores estivessem determinadas a manter a greve. Os sentidos que a leitura dos fatos provoca, pela ótica da escrita de Marguerite Duras, concluem que o socialismo (o que ele se tornou na prática soviética que lhe foi contemporânea) deixou seu projeto de alternativa ao capitalismo para equivaler-se a ele, utilizar os mesmos meios e a mesma lógica de dominação.

---

<sup>55</sup> “Ele é do Partido Comunista Francês, o marido, o que esclarece as coisas” [Tradução José Sanz].

<sup>56</sup> “Um militante é alguém que não duvida” [Tradução de José Sanz].

<sup>57</sup> “ *Voz em off de M.D.:* / Ela ainda fala. Pergunta: / O senhor transporta o quê? / *Voz em off de G.D.:* / *(Pausa.)* / Não sei. Fardos prontos. / *(Pausa.)* / É para ser embarcado. / *Voz em off de M.D.:* / Para onde? . / *Voz em off de G.D.:* / *(Pausa.)* / Não sei” [Tradução de José Sanz].

Pelo discurso do motorista do caminhão não é possível perceber qualquer anseio de mudança, ou de modo mais contundente, uma Revolução. O militante comunista do texto de Duras ainda está imerso em uma visão hegemônica da burguesia. A escrita de Duras expõe o anseio material como única busca do PCF: “*L’angoisse est celle de la classe ouvrière. / Seule, cette angoisse-là d’ordre matériel, est digne d’être prise en considération*” (DURAS, 1977, p.45)<sup>58</sup>; mas *ideologicamente*, apenas isso não se diferencia das representações propagadas pelo capitalismo. O acesso aos bens de consumo permitiria a manutenção da ordem e do sistema que uniriam interesses dos burgueses e dos proletários, adiando sempre qualquer possibilidade de Revolução...

A necessidade de controle da *Ordem* também está presente na relação entre os dois amantes de **La maladie de la mort**. A doença dele, a “doença da morte”, parece consistir justamente em querer dominar os sentidos, buscar sempre uma explicação calcada na pretensa racionalidade. Esse domínio hierárquico tenta se dar, tanto em **Le navire night** quanto em **La maladie de la mort**, por intermédio do pagamento *impessoal e insensível em dinheiro*, atitude que, como assinalam Marx e Engels, é própria da era da burguesia. Em **Le camion**, ao contrário, não existe um *interesse* entre o motorista e a mulher, como nos outros dois textos: a relação entre o pai e a mãe legítima de F. – “*Que la femme aimée par le père, la seule, avait été celle-là*” (DURAS, 1986, p.49)<sup>59</sup> – se resumirá à relação de patrão e empregada, por *bondade* para ela não ficar longe da filha. A relação entre F. e J.M. é igualmente compensada financeiramente: “*Elle le paye de lui donner tant de désir*” (DURAS, 1986, p.51)<sup>60</sup>. E assim como *Elle* e *vous* mantêm um contrato, ao qual ela deve subjugar-se a ele, mediante pagamento:

Elle demande : Quelles seraient les autres conditions ?

Vous dites qu’elle devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres, ce plier complètement à vous, à votre vouloir, vous être soumise entièrement comme les paysannes dans les granges après les moissons lorsque éreintées elles laissaient venir à elles les hommes, en dormant – cela afin que vous puissiez vous habituer peu à peu à cette forme qui épouserait la vôtre, qui serait à votre merci comme les femmes de religion le sont à Dieu –

<sup>58</sup> “A angústia é a da classe operária. / Esta angústia de ordem material é a única digna de ser levada em consideração” [Tradução de José Sanz].

<sup>59</sup> “Que a mulher amada pelo pai, a única, fora aquela” [Tradução Miguel Serras Pereira].

<sup>60</sup> “Ela paga-o por lhe dar tanto desejo” [Tradução Miguel Serras Pereira].

cela aussi, afin que petit à petit, avec le jour grandissant, vous ayez moins peur de ne pas savoir où poser votre corps ni vers quel vide aimer.

Elle vous regarde. Et puis elle ne vous regarde plus, elle regard ailleurs. Et puis elle répond.

Elle dit que dans ce cas c'est encore plus cher. Elle dit le chiffre du paiement.

Vous acceptez. (DURAS, 1984, p.10-1)<sup>61</sup>.

Aqui a submissão feminina, histórica, seja para com o marido ou para com uma figura de devoção religiosa, deixa de ser parte de uma “superioridade natural”, para evidenciar uma outra forma de dominação, orientada pela posse de capital. O silêncio imposto à jovem de **La maladie de la mort** evidencia um desejo dele de retorno a um tempo *mítico*, no sentido de que as relações hierárquicas da sociedade não eram questionadas: “Há séculos as mulheres são informadas a respeito delas próprias pelo homem, que lhes ensina que são inferiores a ele”, afirma Duras (1989, p.41) em **A vida material**. É através da repetição que o discurso torna-se natural, os hábitos culturais mitificam-se, e o domínio sobre o outro pode ser justificado: eis a responsabilidade e o perigo das representações, ao intermediar os valores do universo *ético*.

É por resistência ao hábito, aos interditos sociais, que se pode almejar a negação da representação: para a busca de uma verdade além linguagem, em que se pretenda superar os valores e os hábitos sedimentados ao longo da história, é preciso recorrer ao caráter ilimitado da imaginação. Jean-Claude Carrière (2006) exalta o poder da imaginação, que permite que se escape do laço monótono das coisas já vistas e ouvidas: é através da imaginação que se pode conceber tudo, reis virando mendigos e vice-versa, o passado, o apocalipse ou o nada. Ao mesmo tempo, essa possibilidade de imaginação de um outro universo, uma outra versão da história, outros valores pode ser vista como ameaçadora à *Ordem*, sendo muitas vezes tolhidas pelo tédio e pelo medo.

---

<sup>61</sup> “Ela pergunta: Quais seriam as outras condições? / Você diz que ela deverá se calar como as mulheres dos seus ancestrais, se curvar completamente a você, ao seu querer, ser-lhe completamente submissa como as camponesas nas granjas após as colheitas, quando exaustas deixam vir a elas os homens, dormindo – isso para que você possa se habituar pouco a pouco com essa forma que desposará a sua, que estará à sua mercê como as mulheres de religião estão para Deus – isso pouco a pouco, com o dia crescente, você tenha menos medo de não saber onde colocar o seu corpo nem qual vazio amar. / Ela o olha. E depois ela não o olha mais, olha além. Depois ela responde. / Diz que nesse caso é ainda mais caro. Ela pergunta a quantia do pagamento. / Você aceita” [Tradução Jorge Bastos].

O tédio, essa sensação de vazio e impotência em relação ao tempo que não passa, essa falta de interesse no jogo, é pautado pela *monotonia*, a repetição contínua do mesmo, que provoca sono. Em **La maladie de la mort**, “*elle dort, le sourire aux lèvres, à la tuer*” (DURAS, 1977, p.43)<sup>62</sup>: o sono é, segundo Blanchot (1987), a capacidade de se retirar do ruído cotidiano, da preocupação cotidiana, de si próprio, das coisas e do nada. Ou seja, o sono acaba por negar os sentidos e o mundo ao redor, e transformar a *noite* em possibilidades. O amante, “*vous*”, ignora essas possibilidades que lhe estão além dos sentidos e da razão, ao passo que ela imerge voluntariamente nos mistérios do inexplicável. É a maneira de ela repousar da *fatigue immémoriale* herdada de suas ancestrais; “*Ça se passait il y a des années. Dans des temps anciens*” (DURAS, 1977, p.68), diz M.D. Essas personagens femininas dos textos de Duras repousam da História, da história da intolerância, buscam libertarem-se dos interditos que, segundo Bataille (1987), estão atrelados ao surgimento da vida social humana.

C'est là que ce cette peur arrive.  
Pas celle de la nuit, non, mais comme une peur de la nuit dans la clarté... le silence de la nuit en plein soleil... le soleil au zénith et le silence de la nuit...  
La peur... (DURAS, 1986, p.52)<sup>63</sup>.

Evoca-se esse medo que não é o medo da escuridão, do mistério, do inapreensível; pelo contrário, é um medo de reconhecer que na própria razão existem limites. A luz plena, privada de toda a sombra, é a experiência que o amante de **La maladie de la mort** julga possível. No entanto, revela-se a esterilidade do pensamento ao se apagar a face obscura da existência. “*Ça va être la fin, n'ayez pas peur* (DURAS, 1984, p.25)<sup>64</sup>, a moça diz ao amante: o medo é essa ameaça do inapreensível que está por vir, além dos limites da razão, onde atinge o ilimitado possível do pensamento (BATAILLE, 1960). Já em **Le camion**, M.D. e G.D. parecem estar ameaçados pela luz que pode invadir a boléia do caminhão e a câmara escura, “*La peur de la catastrophe : L'intelligence politique*” (DURAS, 1977, p.42)<sup>65</sup>. A

---

<sup>62</sup> “Ela dorme, com o sorriso nos lábios, a se matar” [Tradução Miguel Serras Pereira].

<sup>63</sup> “É então esse medo que chega. / não o da noite, não, mas como que um medo da noite na claridade... o silêncio da noite em pleno sol... o sol no zénite e o silêncio da noite... / O medo” [Tradução Miguel Serras Pereira].

<sup>64</sup> “Isso vai ser o fim, não tenha medo” [Tradução de Jorge Bastos].

<sup>65</sup> “O medo da catástrofe: o conhecimento político” [Tradução de José Sanz].

clareza proveniente da desmistificação é uma ameaça à *Ordem* e à rotina: no mito da caverna de Platão, aquele que teve acesso à superfície seria morto ao tentar conduzir outro acorrentado à luz do Sol. Ou seja, a escrita de Marguerite Duras expõe o medo da verdade que implica uma mudança em conceber o mundo; esse seria o medo do motorista do caminhão e também de “vous”, o medo de inseri-los em uma realidade para além dos limites da razão, do seu conhecimento ou do ceticismo de cada um. Por sua vez, em **Le navire night**, na casa de Neuilly, é sempre à noite que os amantes conversam pelo telefone. A família de F. tem medo, e ela própria também, visto que, ao ligar, ela logo se anuncia: “*C’est moi F. j’ai peur*” (DURAS, 1986, p.25)<sup>66</sup>; esse medo dela existe, mas o desejo é superior ao medo. É o desejo de penetrar no desconhecido, de se dissolver na escuridão, de poder cerrar os olhos e imaginar...

— *Elle est surveillée.*

*Autour d’elle on se inquiète de ces coups de téléphone si longs, la nuit, parce qu’ils la fatiguent beaucoup.*

*Des ordres sont donnés par le père pour que les dégâts de l’histoire sur la santé de F. se limitent à ses coups de téléphone.*

— *Pour que rien d’autre n’ait lieu. Rien en dehors de ses coups de téléphone* (DURAS, 1986, p.39-40)<sup>67</sup>.

A transgressão aos interditos não se caracteriza pela negação do que está posto, mas se situa mais próxima de uma concessão necessária; trata-se de uma outra face aos interditos para a perpetuação da *Ordem*. Assim como o tédio, o medo está no limiar do interesse no jogo: pois o interesse implica transgredir essas barreiras da *Ordem*. Uma mudança de fato – a negação – implicaria uma Revolução que promova a construção de uma nova *Ordem*, a inversão de valores, ou ainda a abolição da *Ordem*. A escrita de Marguerite Duras insere-se na busca por explorar os possíveis de cada história, evidenciando assim o percurso do processo de criação textual. Com efeito, ao denunciar-se enquanto texto ficcional, expõe a negação a determinados modelos de representação, como se as destruísse para transformá-las, assim constituindo uma nova existência que não é mais o que era.

---

<sup>66</sup> “«Sou F. tenho medo.»” [Tradução Miguel Serras Pereira].

<sup>67</sup> “ — Ela é vigiada. / À volta dela as pessoas inquietam-se com esses telefonemas tão longos, à noite, porque a fatigam muito. / São dadas ordens pelo pai a fim de que os estragos da história sobre a saúde de F. se limitem a esses telefonemas. / — Para que nada mais tenha lugar. Nada exceto esses telefonemas” [Tradução de Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico].

De forma geral, em relação à escrita moderna, Roland Barthes aponta a existência de uma dupla postulação:

Há o movimento de ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de toda uma situação revolucionária, cuja ambigüidade fundamental é que a Revolução deve tirar daquilo que quer destruir a própria imagem do que quer destruir (BARTHES, 1974, p.167).

Essa dupla postulação engendraria a própria relação da linguagem entre as palavras e as coisas, posto que a linguagem – assim como a Revolução – seria ancorada através de movimentos de negação: no âmbito da linguagem, nega-se a existência do ser para o advento da palavra. A própria atividade do escritor, para Blanchot (1997), contempla as ações de negação e transformação pelo trabalho; pois, o que era irreal, apenas um desejo, um ideal vazio, transforma-se em verdade através de uma ação concreta no mundo. Decorre daí, portanto, o potencial da ação de escrever como possibilidade de Revolução: o texto, então escrito, afirmaria no mundo a presença de algo que não estava ali, e o afirmaria negando o que antes ali se encontrava; através da transformação pelo trabalho, nega-se o estado passado do mundo e prepara-se o seu futuro.

Pois é justamente, nesse sentido, que “a literatura se vê na Revolução, nela se justifica [...] para dela obter a possibilidade e a verdade da palavra”. Segundo Blanchot (1997, p.310), haveria, portanto, uma desestruturação de mundo sugerida pela escrita de Duras de corrente da desmistificação. Discurso mítico contemporâneo, tal como Barthes (1989) concebe-o, consolida-se no interior do discurso burguês, ao passo que sua oposição seria a fala *permanentemente política*. Trata-se da revelação da carga política do mundo, o desmascaramento, devido à posição do discurso à *esquerda*, definido em relação aos oprimidos, cuja incapacidade de mentir a sua condição evidencia a realidade que é carregada no seu discurso. Mas a ação revolucionária ainda não é a Revolução. A esquerda também não é a Revolução. Embora não seja motivo para deixar-se abater...

Não há outra saída senão tentar as coisas, mesmo que feitas para fracassar. Apesar de fracassadas, são as únicas que fazem avançar o espírito revolucionário. Como a poesia faz avançar o amor. Tudo se mantém: não há poesia, autêntica, que não seja revolucionária (DURAS, 1977, *entrevista*, p.114-5).

Parece que a escrita de Duras denuncia isso que parece ser um “mito da esquerda”. Ao mesmo tempo em que se denuncia a si própria, posto que a sua escrita não é uma escrita de Revolução. Ela se desmistifica, mas não deixa de tornar-se mito por completo. Nega-se a Literatura, a ficção, mas ainda é Literatura, é ficção. No entanto, o fracasso da escrita durasiana, contraditoriamente, logra o seu êxito: romper continuamente os seus limites e rótulos, atualizando de modo permanente o questionamento dos limites da arte e da literatura. Ao negar a linguagem e os livros, nega-os para transformá-los em algo novo; quando aborda a pluralidade de escritas da modernidade, ao buscarem o dinamismo que a época burguesa exige, rompendo limites a fim de ampliar seus horizontes. É como se, a cada texto publicado, o conceito de Literatura devesse ser revisto e ampliado, a fim de abarcar em si as mais diversas possibilidades que a palavra pode abranger.

### 3.2 A presença do utópico

*On ne pouvait pas savoir avant d'y  
aller que c'était vide.  
Avant de faire une chose, comment  
savoir que ce n'était pas la peine de  
la faire... ?  
(Temps.)  
Ceux qui n'y sont pas allés,  
est-ce qu'ils le savent ?*

(Marguerite Duras, **Le camion**, 1977)

A escrita de Marguerite Duras proclama o seu desejo de liberdade; ela busca a transcendência aos limites, aos interditos, aos rótulos, aos gêneros, à realidade e seus valores. O objetivo desse capítulo consiste em reconhecer as instâncias da escrita de Duras em que se busca a negação da representação pelo rompimento com os valores hegemônicos da sociedade burguesa. Seja através da voz ou do silêncio, anuncia-se o desastre da escrita, a subversão de valores e a promessa de liberdade.

Por de trás das representações expressa-se o desejo e a esperança de que se possa alcançar a essência ou a verdade das coisas, dissimulada e ocultada, qual uma máscara. Essa máscara corresponde aos hábitos, aos interditos, aos mitos, à rotina, à hegemonia: todas essas categorias tendem a conservar o mundo como ele se apresenta, ou seja, reiteram as representações que a sociedade burguesa cria de si para si. É a *Ordem* que conserva o seu poder através do medo; seria preciso perder o medo para desestabilizar o poder.

O medo coíbe a imersão no desconhecido, esse espaço obscuro e misterioso em que as certezas esvaem-se. Jean-Claude Carrière (2006) revela a existência de um poder quase assustador decorrente dos hábitos de percepção, ou seja, uma rejeição secreta pelo fora do comum, de tudo que seja capaz de perturbar e desconcentrar. Apenas desvencilhando-se da insistência do significado e do medo que a ameaça, se poderá vislumbrar uma promessa de liberdade.

Superar esse medo inicial, como F. e J.M. o fizeram, é proclamar a sua liberdade às amarras das convenções, sejam sociais, morais ou estéticas. “*Le camion* é um ato livre, é um ato contra todo poder” (DURAS, 1979, p.130): é assim que Marguerite Duras se refere especificamente a **Le camion**, como poderia estar se referindo, de certa forma, à sua obra de modo geral. Nesses três textos abordados nesse trabalho, é articulada a linguagem sobre a liberdade tanto em nível estrutural quanto temático, através das transgressões às quais se propõe. O poder é a *Ordem*, é o controle, e, na escrita de Duras, o *não-poder* é o desastre.

Segundo Blanchot (1980), o desastre não é a escuridão; pelo contrário, é reconhecido através da câmara escura em pleno dia, assim como o silêncio do dia ao zênite como o da noite e a impossibilidade de ver o que está diante dos olhos. O desastre não permite a experiência, desorienta o absoluto, impede que se apreenda a sua manifestação. A clareza das coisas se apaga, sem que haja consolo; restam apenas ruínas de verdades e certezas.

Esses períodos em que tudo passa a ser questionado (como fé, Estado, História) seriam os momentos revolucionários, em que a liberdade absoluta torna-se acontecimento: “nesses momentos, a liberdade pretende se realizar na forma *imediate* do *tudo* é possível, tudo pode ser feito” (BLANCHOT, 1997, p.307). Trata-se do momento de suspensão de valores e normas, e em que se manifesta o Terror, tido como pura expressão da liberdade universal. Assim, a escrita de Duras iria ao encontro dessa utopia que a transgressão promete, o terror anuncia, e a revolução opera.

“Não há senão a utopia que faça avançar a idéia de esquerda”, diz Duras (DURAS, 1979, p.130): as possibilidades de mudança em direção à uma liberdade cada vez mais ampla se ancoram na presença do utópico; ou seja, a constante necessidade de manter o desejo aceso. “Em seu sonho, nada, nada senão o desejo de sonhar”, diz Blanchot (1980, p.75). Sonhar, projetar um futuro: parece ser esse objetivo que a escrita de Duras busca através da negação da representação.

Negar a representação não significa, pelo viés estético da escrita de Duras, negar os modelos já consolidados. Significa, antes, alcançar uma sinceridade ao desvelar as máscaras com as quais a linguagem se dissimula. Dessa forma, a negação da representação, na estética durasiana, pretende superar a opacidade do texto visando a uma cumplicidade com o leitor. Ora, o grande embuste que perpassa

a linguagem é a sua tentativa de passar-se por factual, objetiva, isenta de interpretação: Roland Barthes (1989) chama de *mito* a essa linguagem que resiste a morrer passando-se por natural, que se esquivava de revelar as impossibilidades de se utilizar uma linguagem puramente instrumental, alheia à subjetividade. E, quanto mais se busca apagar essa marca da opacidade da linguagem, mais ela se torna vulnerável ao mito.

Assim, para libertar-se, a linguagem precisa desmistificar a si mesma: a linguagem volta-se para a própria linguagem, se auto-representa ao mesmo tempo em que deseja anular-se. A auto-representação presente nos textos de Duras desautomatiza a leitura, a fim de que se promova a reflexividade sobre os seus meandros de produção, ou seja, desestabiliza as expectativas do leitor e desloca o sujeito de um mundo de certezas para um mundo de questionamento. Eis a linguagem que, segundo Barthes (1989) se opõe ao mito: a fala permanentemente política, devido ao seu engajamento em destruir as sólidas bases que formam e mantêm no poder as estruturas da sociedade burguesa.

Porém, destruir o que está posto não implica consolidar outra forma de poder, na perspectiva da escrita de Duras, mas significa a destruição do mundo construído em bases convencionadas. “*Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique*” (DURAS, 1977, p.25)<sup>68</sup>. A liberdade está condicionada, nesse sentido, à necessidade de se recomeçar, tentar tudo de novo. À imaginação cabe o papel principal, para que se possa considerar a História a partir das inúmeras possibilidades deixadas para trás, e prever outras inúmeras possibilidades futuras. O tempo abre-se para o ilimitado; ou, como afirma Carrière (2006), milhões de anos não dizem nada à percepção. O caráter hipotético com que se lida com certas passagens do passado e se projeta para o futuro é levado ao paroxismo:

— *Dit-il avoir menti?*

— *Non. Il dit avoir confondu les moments, les jours, les lieux, ne pas avoir de chronologie — ne pas disposer ici d’une raison claire, ne pas en entrevoir l’utilité.*

*Il dit qu’elle, de même que lui, aurait confondu entre sa propre image dans la glace et celle de ce jeune homme entrevu place de la Bastille. Entremourir et vivre. Entre son corps et le sien, inconnu. Entre l’inconnu du sien et tout inconnu.*

---

<sup>68</sup> “Que o mundo se arruine, é a única política” [Tradução de José Sanz].

*Qu'elle, de même, de même que lui, n'aurait pas su si elle était celle de histoire ou celle, em dehors, qui regardait l'histoire* (DURAS, 1986, p.75-6)<sup>69</sup>.

O paroxismo se estabelece através da linha temporal que é transgredida por incertezas, por erros, por mentiras, e manifestado através do tempo hipotético. Assim, do mesmo modo que F. inventa e confunde a sua história, a mulher do caminhão fala de assuntos dos quais não entende e, não entendendo, inventa a história do universo como quem inventa uma história qualquer. A História e todo o conhecimento que ela carrega são como que esvaziados, restando apenas as ruínas do tempo. Como afirma Ítalo Calvino (2006), torna-se impensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.

A liberdade que a escrita de Duras proclama é consonante com o que diz Lévinas (1998): trata-se da recusa do definitivo; e assim é em relação ao tratamento à História e ao conhecimento. A recusa às fotografias e ao encontro narrada em **Le navire night**; bem como a crítica ao motorista do caminhão por sua visão limitada, maniqueísta e condicionada por outros lida em **Le camion**; e a própria *doença da morte* que toma “vous” em **La maladie de la mort**: são as ameaças ao pensamento definitivo, cristalizado e fechado que parecem motivar as mais variadas transgressões nesses textos de Marguerite Duras.

“O ato de fala é sempre um ato de resistência”, afirma Gilles Deleuze (2005, p.301). É através das vozes que narram e protagonizam as histórias de Marguerite Duras que a escrita resiste à *Ordem* e busca subvertê-la. O próprio privilégio às vozes marca um contraponto ao prestígio da escrita (apesar de recorrerem à oralidade, ainda são textos impressos). Na relação entre a fala e a escrita, Ferdinand de Saussure (1987) ressalta que, na percepção de modo geral, se acaba por dar mais importância à representação vocal do signo do que ao próprio signo: logo, o peso do registro documental, sua forma definitiva, faz com que se lhe atribua mais valor, por assim dizer, em oposição à fala dinâmica e leve.

---

<sup>69</sup> “— Diz que mentiu? / — Não. Diz que confundiu os momentos, os dias, os lugares, não ter cronologia — não dispor aqui de uma razão clara, não entrever a sua utilidade. / Diz que ela, do mesmo modo que ele, teria confundido entre a sua própria imagem no espelho e a desse homem jovem entrevisto na place de la Bastille. Entre morrer e viver. Entre o seu corpo e o dele, desconhecido. Entre o desconhecido do seu e todo o desconhecido. / Que ela, do mesmo modo, do mesmo modo que ele, não teria sabido se era a da história ou aquela, do lado de fora, que olhava a história” [Tradução Miguel Serras Pereira. Fragmento do original em itálico].

Estes três textos de Marguerite Duras recorrem à oralidade sem corpo, ao mesmo tempo em que o texto impresso revela os espaços vazios na página entre os diálogos. Os diálogos se contrapõem ao modelo tradicional de monólogo do narrador, oferecendo mais que um ponto de vista sobre a história; isso quando não se desvelam em um tempo presente, em que o ato de fala é o próprio acontecimento. Nos três textos de Duras, os espaços em branco da página e a multiplicidade de vozes abrem-se ao leitor para que jogue com hipóteses a partir dos espaços vazios: a cabine vazia do caminhão, os telefonemas, a ameaça de um plano exterior. Portanto, o diálogo é construído pelo acontecimento, em um presente eternamente suspenso, narrativas hipotéticas suscitadas pelas personagens que por vezes cumprem papel de narrador e de narratário, duplos da autora e de seu leitor.

A violência impressa no ato de fala expõe sua carga política, que aponta para a desmistificação: *“Je ne connais pas encore, je voudrais pénétrer là aussi. Et aussi violemment que j’ai l’habitude. On dit que ça résiste plus encore, que c’est un velours qui résiste plus encore que le vide”* (DURAS, 1984, p.9-10)<sup>70</sup>. A violência que irrompe com as vozes e as transgressões cria o acontecimento que é sempre a resistência. Trata-se, portanto, do ato político que subverte a hegemonia e dá a voz às personagens *“déclassées”*, fora-de-classe: são personagens cuja construção não se situa na dicotomia da luta de classes entre burgueses ou proletários; ou antes, problematiza essas relações sociais.

Em **Le camion**, a mulher e o motorista são personagens nômades, errantes, que, por estarem em trânsito, não se encontram em lugar algum. Ela, a possível louca sem identidade, e ele, o proletário comunista cuja identidade acaba por ser questionada por ela, visto a alienação de que ela o acusa. Em **Le navire night**, não é apenas a relação de amor entre a moça rica e o rapaz pobre; ela, F., a moça rica, é também bastarda e está condenada à morte pela leucemia. A escrita de Duras impede que a identidade das personagens seja definida apenas pela condição de classe; ou, como G.D. se questiona, em certo momento de **Le camion**, se a angústia material da classe trabalhadora é a única digna de ser levada em consideração.

---

<sup>70</sup> “Eu não conheço ainda, eu queria penetrar também ali. E o tão violentamente quanto costume. Dizem que isto resiste ainda mais, que é um veludo que resiste mais ainda que o vazio.” [Tradução de Jorge Bastos].

Assim como F. é doente, “vous”, em **La maladie de la mort** também é. Neste texto, tem-se aquele que paga, o que é tomado pela doença que desconhece; e ela, a que aceita o pagamento e permanece junto a ele, embora afirme não se tratar de uma prostituta. Ambos exilados, noite após noite, em um quarto junto ao mar. Nenhuma das três histórias se restringe a algum espaço socialmente marcado: seja a estrada, as paisagens estéreis, o museu ou o mar. Exceto em **Le navire night**, quando a história alterna-se entre subúrbios e a mansão, expondo a luta de classes que a escrita de Marguerite Duras acredita poder ser superada:

A destruição da sociedade de classes pelo amor ou pela morte é aqui evocada. O desejo é aqui o equivalente do amor; o espírito e a matéria fazendo-se uma coisa só. Estamos fora do mundo preferencial dos sentimentos. Amamos aquilo com que nos ligamos pelo amor. Dizemos “eu te amo” a quem está conosco no momento da união dos corpos. Entrevistei prostitutas e é isso que lhes dizem: “eu te amo” [...] Esta noção unitária do amor e do desejo, este abandono total do modo preferencial de que já falei, vale para todos os meus livros e todos os meus filmes (DURAS, 1969, documentário sobre *Détruire dit-elle*).

O que a escrita de Marguerite Duras defende, portanto, é a tese de que só pelo amor é possível superar a exploração do homem pelo homem. O estágio revolucionário que transpassa essa escrita refere-se, antes de tudo, a uma mudança de atitude individual: de acordo com a perspectiva teórica acerca do erotismo, trata-se de uma renúncia deliberada, mas que só poderia sustentar uma Revolução a partir de uma renúncia social absoluta. As personagens de Duras apagam-se ao longo dos textos: a mulher do caminhão não tem identidade, nem passado e nem futuro, tal como o casal de **La maladie de la mort**. As certezas acerca da identidade do motorista do caminhão são questionadas, e apagam-se pouco a pouco frente aos questionamentos decorrentes do embate ideológico com a mulher. Por fim, as imagens do casal de **Le navire night** também são apagadas, e pouco a pouco apontam para o próprio apagamento da sua existência: o amor só pode ser pleno se permanecer na eterna iminência.

Essa fusão dos descontínuos proclama, no lugar de limites, barreiras ou interditos, o privilégio aos elementos híbridos. A liberdade de união entre díspares encontra eco através da escrita de Duras: em **Le navire night**, o próprio título expressa essa fusão entre os termos em francês e o nome próprio em inglês; ainda no mesmo texto, a relação entre os amantes de diferentes classes sociais e o

imbricamento de diferentes planos narrativos. Conforme Bernard Alazet (1992), o texto híbrido, ao mesmo tempo em que recupera elementos romanescos de produções anteriores, desenha contornos de uma nova escrita. Os três textos de Marguerite Duras abordados constituem-se como híbridos entre a narrativa literária e o roteiro de cinema, rompendo com a repetição de modelos consolidados para aventurarem-se no desconhecido.

Contra qualquer forma de poder, a renúncia: tenta-se abrir mão da individualidade, da solidão existencial. A despersonalização na escrita de Duras dissocia o corpo da fala, as vozes se perdem em meio a outras vozes, emergindo assim, dessas narrativas, o puro ato de fala que, como afirma Deleuze (2005), expressa o amor inteiro ou o desejo absoluto. Para tanto, é preciso romper com as representações e atingir uma essência ou verdade por trás das palavras, para que se possa chegar a um grau zero da linguagem. Em princípio, apenas o *grau zero* da linguagem poderia resistir aos mitos; no entanto, “o sentido nunca está no grau zero, e é por isso que o conceito pode deformá-lo, naturalizá-lo” (BARTHES, 1989, p.153). No entanto, Roland Barthes reconhece na linguagem poética uma possibilidade de uma *anti-linguagem*: seu objetivo consistiria em destruir a mediação que é a linguagem para se atingir a própria *coisa*, a essência de forma análoga ao silêncio.

Os três textos de Marguerite Duras revelam o silêncio existente através de seus discursos. Através do poder de sugestão desses textos, especialmente no que concerne à auto-referência e ao uso de um tempo hipotético, é como se nada fosse afirmado, ou até mesmo nada fosse dito. Nesse sentido, sobre a escrita de Duras, “seu discurso é o silêncio”, como afirma Blanchot (2005, p.223); trata-se de uma recusa em falar, em que o discurso nada diz a não ser ele mesmo. Eis a possibilidade de se alcançar o *grau zero* da linguagem, que pode levar ao silêncio.

Une autre fois vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dites votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas, alors vous criez encore. Et c'est alors que vous savez qu'elle est vivante. Le sourire disparaît. Elle n'a pas dit le nom (DURAS, 1984, p.26)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> “Uma outra vez você lhe diz para pronunciar uma palavra, uma única, aquela que diz o seu nome, você lhe diz a palavra, este nome. Ela não responde, então você grita ainda. E é então que ela sorri. E é então que você sabe que ela está viva. / O sorriso desaparece. Ela não disse o nome.” [Tradução de Jorge Bastos].

O silêncio da amante em **La maladie de la mort** é provocador, nega a resposta ao amante e lhe retribui com um rápido sorriso. Julia Kristeva (1989) indica que os prantos do homem respondem a esse silêncio adormecido da mulher. Os olhos fechados e o silêncio da amante suspendem a relação dela com o universo que lhe circunda, revelando-o entediante. Sua sonolência afirma o desinteresse, a desatenção ao mundo. De fato, “Há algo de profundamente subversivo em não querer exprimir nada”, afirma Régis Debray (1994, p.51): o silêncio provoca cada pessoa em seu sono sensorial, desestabilizando os respectivos hábitos e expectativas, visto que o silêncio não é natural. As indicações de silêncio nas didascálias de **Le camion** parecem sugerir uma pausa no próprio ato de leitura, como que para desautomatizá-la.

Como define Lévinas (1998), o sono é o acontecimento sem acontecimento, negação do mundo. Em **Le navire night**, na medida em que o calor aumenta, o silêncio se instala sobre Atenas no horário do meio-dia, no horário da sesta: “*La ville se vide à l’heure de la sieste, tout ferme comme la nuit...*” (DURAS, 1986, p.52)<sup>72</sup>. O mundo abandonado, esquecido perante o sono, na escrita de Duras não se manifesta à noite, perante a ameaça do mistério. Antes, é a clareza, esse mundo de certezas e de verdades que é abandonado e esquecido.

*Silence. Et puis musique.  
Un lieu sombre et clos. Les rideaux sont tirées. Des lampes sont allumées.  
Tapis. Glaces. C’est un lieu de séjour. A travers un rideaux blanc, la lumière  
du jour. Le lieu a donc été fermé au jour* (DURAS, 1977, p.10)<sup>73</sup>.

A câmara de leitura (ou câmara clara) de **Le camion** também explora o espaço diurno como se fosse noturno. A sala está escura, fechada, as lâmpadas acesas, como se estivesse ameaçada pela luz do exterior. Essa luz traz a ameaça do definitivo pelas pretensas objetividade e razão. Cabe ressaltar que, sobre a razão, André Breton (1983) utilizou-se da expressão “venda fosforescente”: *fosforescente*, pois não é fonte de luz e não ilumina; e *venda*, posto que mais cega do que revela o mundo. Ou seja, por esse viés, a razão seria uma possibilidade reducionista,

<sup>72</sup> “A cidade esvazia-se à hora da sesta, tudo se fecha como à noite...” [Tradução Miguel Serras Pereira].

<sup>73</sup> “*Silêncio. E depois, música. / Um lugar escuro e fechado. As cortinas estão puxadas. As lâmpadas são acesas. Tapetes. Espelhos. É uma sala de estar. Através de uma cortina branca, a luz do dia. O local, portanto, esteve fechado de dia*” [Tradução José Sanz. Fragmento do original em itálico].

limitada e deformadora de apreender a realidade. Das personagens de Duras que transitam pelos três textos abordados nesse trabalho, pelo menos o amante de **La maladie de la mort** e o motorista do caminhão poderiam ser considerados *tomados pela venda fosforescente* de Breton. Apenas renunciando a tomar representações como verdade é que, como afirma D'Allonnes (1973), a criação se afirma como reivindicação de liberdade.

A promessa de liberdade torna a revolução iminente; porém, a voz que reivindica ainda não é a Revolução. Assim como o discurso de esquerda, que também ainda não é a Revolução:

Engels não caracterizou, gratuitamente, a revolução socialista como o salto do reino da necessidade para o reino da liberdade. A Revolução não representa ainda o *reino da liberdade*. Ela, ao contrário, desenvolve ao mais alto grau os traços de *necessidade*. O socialismo abolirá os antagonismos de classe, ao mesmo tempo que as classes, mas a Revolução leva ao seu auge aqueles antagonismos” (TROTSKY, 1969, p.196).

Essas reflexões de Léon Trotsky referem-se à sua previsão sobre a arte e a literatura, quando da possível dissolução de classes sociais: não servindo mais a interesses que competem na sociedade de classes, as querelas se dariam no plano estritamente intelectual. De outra forma, em não havendo interesses ético-políticos dissimulados na visão do mundo e da arte, esse discurso estaria mais próximo de um *grau zero*. A linguagem neutra, indutiva e transparente, caracteriza-se justamente por manifestar a ausência total de julgamentos, que não implica nenhum refúgio ou segredo. Como afirma Roland Barthes (1974), uma linguagem saturada de convenção só dá o real entre aspas; ou seja, para uma escrita libertária, é contraponto *necessário* que se abra mão das artimanhas da linguagem.

Pela auto-referência expõem-se os antagonismos de classe, opera-se a denúncia da linguagem. Desnuda-se os interesses, ameaça-se a *Ordem*: no entanto, opera-se apenas uma transgressão ao que está posto. Acerca do romance, Blanchot (2005) reconhece no gênero o seu caráter de exceção, posto que ele afirma uma lei sempre já comprometida, ameaçada de desaparecer por movimentos futuros que possam deslocar os seus limites ou fixá-lo mais além. A transgressão, ao contrário do que a Revolução almeja, força o que está consolidado a se reorganizar para fortalecê-lo.

Na escrita de Marguerite Duras, portanto, é a presença do utópico, a revolução impossível, o que ameaça constantemente a ordem que parece orientar a sua estética. Seus textos abrem-se para as leituras ilimitadas, rompendo a percepção do mundo acabado e estável. Nega-se, portanto, modelos consolidados de representação, transgredindo-os através de inversões de valores e expansão de limites do narrativo. A pretensão de sinceridade que a escrita de Duras propõe, no sentido de alcançar o grau zero, é fracassada. A escrita não se trai, permanece sendo escrita ainda que se exponha sua extenuação. Sua saída, portanto, seria o silêncio absoluto: mas seria, também, deixar de resistir à morte, à petrificação dos sentidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que impulsiona o artista não é diretamente a sua obra, é a sua busca”, diz Blanchot (2005, p.291). De fato, ao final dessa trajetória de leitura de **Le camion**, **Le navire night** e **La maladie de la mort**, pôde-se verificar que as propostas da estética literária de Marguerite Duras ancoram-se na ânsia de busca pelo misterioso e pelo desconhecido. As impossibilidades e os limites da representação, nesses três textos de Duras, são transpostos pelo silêncio e pelo fechar de olhos propostos ao leitor. Seus textos não se limitam às cristalizações de gênero, mas, pelo contrário, abrem-se para a criação de leituras ilimitadas.

O percurso dessa pesquisa inicia-se ao reconhecer na escrita de Marguerite Duras, não uma iconoclastia, mas, pelo contrário, um desejo de retorno a formas anteriores e ancestrais. A importância que a voz possui na escrita de Duras, como foi visto, contrapõe-se à escrita, ao evocar uma almejada linguagem mítica, transparente, dotada de poderes mágicos. Ou seja, a magia que a linguagem carrega consigo é o poder de recriar o mundo; não apenas mundos ficcionais, mas a própria percepção de realidade e verdade no mundo ético se consolidaria a partir de representações ideológicas. Eis, portanto, a necessidade que esse trabalho teve de que, ao abordar esse poder mágico das representações, abordasse também o caráter vazio da linguagem: apesar de todo o poder de construir mundos ou manipular sentimentos, por exemplo, trata-se apenas de linguagem. Entre as palavras e seu referente do mundo revela-se um espaço intransponível, onde se instalam a subjetividade, a interpretação, os interesses.

É devido a crise da linguagem como propriedade metafísica da verdade, no século XIX, que se evidencia a dissimulação como inerente à linguagem. Ou seja, quando se fala sobre alguma coisa, trata-se de apenas uma imagem de um referente, e não o próprio referente. Apenas a palavra mágica conseguia transpor o abismo entre a palavra e o referente; logo, o modo que a escrita de Marguerite Duras poderia se articular para lograr êxito seria transformando-se no próprio referente: a linguagem volta-se para si mesma; distancia-se, como se visse diante de um espelho. A auto-reflexividade expõe a intimidade da linguagem, sua

opacidade e sua manipulação. É através da auto-referência da linguagem que a poesia quita sua dívida com Platão, que acusava os poetas de falarem de ofícios que não dominavam.

Para Jean Ricardou (1971), a auto-representação é sempre uma atividade de anti-representação; ou seja, a verdade que a linguagem recupera ao contemplar-se, ameaça destruí-la. A sinceridade desmistificadora que a escrita de Marguerite Duras se propõe depara-se com o desmoronamento da racionalidade, restando apenas ruínas da experiência e a dissolução de limites e certezas. O desastre da escrita revela a impotência da própria linguagem: na impossibilidade de assimilar a experiência ou a totalidade, os textos de Marguerite Duras propõe um tempo lúdico, hipotético, no qual a narrativa abre-se para o ilimitado das possibilidades.

Negar a representação é expor a linguagem e, portanto, o sujeito, a classe social, ou a sociedade de forma geral a nu. É através da auto-representação que a escrita de Duras questiona os interditos artísticos e sociais, transgredindo a ordem estabelecida através da sua escrita subversiva. “Em uma sociedade que tende a abolir toda a criação, a abolição dessa sociedade se converte na única criação possível”, afirma Olivier Revault d'Allonnes (1973). De fato, a escrita de Marguerite Duras alinha-se com a de outros escritores da modernidade que, de forma ou outra, contestam modelos de representação da sociedade burguesa, calcados no projeto iluminista cujo ápice teria se dado no século XIX. Ao negar a representação, o desejo de liberdade da escrita de Duras busca a transcendência aos limites, aos interditos, aos rótulos, aos gêneros e à realidade, rompendo com valores hegemônicos da sociedade burguesa. A presença do utópico rejeita o pensamento definitivo e deseja desestabilizar toda a forma de poder, proclamando uma revolução que invocasse a despersonalização voluntária em direção a um amor absoluto.

Elle dit: c'est la nouvelle situation politique de l'homme.  
Il demande : Rapport à Dieu ?  
Elle dit : oui :  
Rapport au vide.  
Regardez. (DURAS, 1977, p. 23)<sup>74</sup>.

Em existindo Deus, ou seja, tendo-se fé em um deus criador, onisciente, onipresente, justo e soberano, é possível estabelecer distinções claras entre a

---

<sup>74</sup> “Ela diz: é a nova situação política do homem. / Ele pergunta: / Refere-se a Deus? / Ela diz: sim: / Refere-se ao vazio” [Tradução de José Sanz].

verdade e a mentira, o bem e o mal. No entanto, análogo à “morte de Deus” com o advento da modernidade, na falta dessa entidade superior que tudo sabe e tudo entende, a realidade é hipotética e a fé fragmentada. “*Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C’est impossible. Et cela se fait*” (DURAS, 1986, p.11)<sup>75</sup>. Testemunha-se a impossibilidade de se apreender a realidade e de narrá-la. A posição ocupada por Deus está vazia, os valores são subvertidos e as individualidades movem o mundo.

É nesse sentido que Marx e Engels (1998) utilizam a expressão “tudo que é sólido desmancha no ar”: a solidez das verdades e certezas desmorona. No entanto, a dinâmica da era burguesa é, como afirma Marshall Berman (2007), construir para logo em seguida por abaixo e construir de novo, continuamente. O mesmo acontece com as representações que são transgredidas, mas cuja transgressão se petrifica em Lei. Trata-se de um contínuo ciclo de romper limites, cuja essência é, ela própria, romper outros e outros limites.

---

<sup>75</sup> “Essa primeira palavra, esse primeiro grito, não sabemos gritá-lo. É a mesma coisa que chamar por Deus. É impossível. E faz-se” [Tradução Miguel Serras Pereira].

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZET, Bernard, *Une écriture du soupir*. In. : VIRCONDELET, Alain (org.). **Marguerite Duras: rencontres de Cerisy-la-Salle**. Paris : Écriture, 1994, pp. 83-98.

\_\_\_\_\_. **Le Navire Night de Marguerite Duras: écrire l'effacement**. Paris : Presses Universitaires de Lille, 1992.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. *Poética* In: **Aristóteles** (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaio Críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004<sup>b</sup>.

BATAILLE, Georges. *La peur*. In: **La nouvelle revue française**, v. 95. Paris : nov. 1960.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e Jose Carlos Martins Barbosa. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas).

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

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

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o direito à morte*. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGOMANO, Madeleine. **L'écriture filmique de Marguerite Duras.** Paris: Albatros, 1985.

BRETON, André. **Antologia (1913-1966).** Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Mexico: Siglo Veintiuno, 1983.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio:** lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. (2006). **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

CLERC, Jeanne-Marie. *A literatura face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão.* In: BRUNEL; CHEVREL (orgs.). **Compêndio de literatura comparada.** Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica.** v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

D'ALLONES, O. Revault. **Creación artística y promesas de libertad.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance europeu e o romance brasileiro do modernismo.* In.: DACANAL; FISCHER; WEBER. **O romance modernista: tradição literária e contexto histórico.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1990 (Síntese universitária).

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especulaire.** Madrid : Visor, 1991.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** uma história do olhar no ocidente. Petrópolis RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Jacques. **L' institution de la littérature.** Bruxelles : Éditions Labor, 2005

DURAS, Marguerite. **Le camion** (suivi de entretien avec Michelle Porte). Paris : Les Éditions Minuit, 1977.

\_\_\_\_\_. **Le Navire Night.** [s.l.]: Folio/Mercure de France, 1986.

\_\_\_\_\_. **A doença da morte.** Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1984 (edição bilíngüe).

\_\_\_\_\_. **Outside:** notas à margem. Tradução de Maria Filomena Duarte. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. **A vida material.** Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Caminhão**. Tradução: José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **O navio night**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2002

\_\_\_\_\_. Depoimentos em: **À propos de Détruire dit-elle**. Realização: Jean-Claude Bergeret, ORTF, 1969. VHS (37 min), son., p/b, VHS-SECAM.

DURAS, Marguerite et alii. **Marguerite Duras**. Paris: Albatros, 1979 (Collection ça cinéma).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e Escritos III).

GENETTE, Gerard. *Fronteiras da narrativa*. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J. et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

KRISTEVA, Julia. *A doença da dor: Duras*. In: **Sol negro**: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 199-231.

LÊNIN, V. I. **Carta ao Congresso** (Testamento Político de Lenine). Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1923/01/04.htm> Acesso em: 13 set. 2008.

LEVEBVRE, Henri. *El concepto de representación*. In: **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. México: FCE, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. São Paulo: Papyrus, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In.: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

McLEISSH, Kenneth. **Aristóteles**: A poética de Aristóteles. São Paulo: UNESP, 2000 (Coleção Grandes Filósofos).

MUKAROVSKÝ, Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. In: **Escritos de estética y semiótica del arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

PARAÍSO, Andrea Correa. **Marguerite Duras e os possíveis da escritura**: a incansável busca. São Paulo: Unesp, 2002.

PATERSON, Janet. (1982). *L'autoreprésentation : formes et discours*. In :

**L'autoreprésentation le texte et ses miroirs.** Texte : revue de critique et de théorie littéraire. Toronto, Canadá : Trinity College.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo : Martins Fontes, 1995.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. *Marguerite Duras e a pós-modernidade.* In: HEISE, E. (org.) **Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade.** Caderno 2. Universidade Federal de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: São Paulo, 1996.

PLATÃO. **A República** (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1997.

QUEIRÓZ, André et alii (org.) **Barthes/Blanchot** : um encontro possível ? Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

R. DUPONT-ROC; J. LALLOT, **Aristote. La Poétique.** Texte, traduction, notes (Coll. Poétique). Paris, Editions du Seuil, 1980.

REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). **O manifesto comunista 150 anos depois.** Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

RICARDOU, Jean. **Pour une théorie do nouveau roman.** Paris: Éditions du Seuil, 1971.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa:** tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

SANTIAGO, Silvano. *O narrador pós-moderno.* In: **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand. **Problemas de Lingüística geral.** São Paulo: Cultrix, 1987.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A Natureza da narrativa.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SPAVIN, Richard G. Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire : le spectateur comme lecteur dans *Le camion*, de Marguerite Duras. In : *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement).* **Fábula LHT (Littérature, história, théorie)**, nº 2, décembre 2006. Disponível em <http://www.fabula.org/lht/2/Spavin.html> . Acesso em: 06 fev. 2007.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TROTSKY, Léon. **Literatura e Revolução.** Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VIEIRA, André Soares. **Escrituras do visual:** o cinema no romance. Santa Maria, RS: UFSM, 2007.

WEI, Kelling. (2002). **Le temps à l'oeuvre dans l'écriture du deuil L'amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras**. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n3/007761ar.html>. Acesso em: 15 jul. 2008.

WILLIAMS, Raymond [1977]. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Península, 1980.

ZIMA, Pierre. *Vers une déconstruction des genres?: à propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme*. In: DION, R.; FORTIER, F.; HAGHEBAERT, É. (org.). **Enjeux des genres dans les écritures contemporaines**. Québec: Éditions Nota bene, 2001 (Coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise »).

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.