

A doença da representação em *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras

Pablo Lemos Berned¹ (UFSM)

RESUMO: Estudar a obra de Marguerite Duras já é inserir-se, por excelência, no âmbito dos estudos da Literatura Comparada. Não apenas ela é romancista, cineasta, dramaturga, como transcende a essas condições, num constante diálogo entre os diferentes domínios de expressão e conhecimento. Através da busca de Duras pela negação da representação, propomos a análise de *La maladie de la mort* [A doença da morte]: nosso objetivo consiste em verificar quais são as estratégias utilizadas pela autora a fim de subverter as categorias ficcionais tradicionais. Num jogo envolvente com o leitor, Marguerite Duras, ao mesmo tempo em que encanta, desorienta: a fusão de gêneros, as imagens paradoxais, os paralelos e a desconstrução de sua obra, caracterizam aquilo que ela chama de desastre da escritura. Frente à potencialidade que seus textos possuem, Duras propõe-nos a doença da representação tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, negação da representação.

Considerações iniciais

Estudar a obra de Marguerite Duras já é inserir-se, por excelência, no âmbito dos estudos da Literatura Comparada. Não apenas ela é romancista, cineasta, dramaturga, como transcende a essas condições, ao longo de uma vasta obra produzida desde os anos 40 do século XX até meados dos anos 90, num constante diálogo entre os diferentes domínios de expressão e conhecimento. Em *La maladie de la mort*¹, texto publicado em 1983, esses domínios entrecruzam-se.

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], além da “voz” que dirige as cenas; essa “voz” que se põe alheia à diegese, mas, todavia, não se oculta: “*Je ne sais pas*”²; “*Je ne le crois pas*”³ (DURAS, 1983, p.15); Trata-se de um sujeito “lírico-narrador-diretor” que dá às indicações de ação aos “atores”. Interpenetram-se as linguagens narrativas, poéticas, filmicas. “O cinema vem suprir esse exagero silencioso ou precioso da palavra, sua fraqueza esticada em corda bamba com o sofrimento” (KRISTEVA, 1989, p.205). Palavra e imagem completam-se, em Duras, na busca de uma captar a impossibilidade de expressão da outra: “se é verdade que as imagens não reparam as inabilidades estilísticas verbais, por outro lado, elas afogam-se no indizível: o «nada» torna-se indizível e o silêncio faz sonhar” (ibidem, p.205-206).

Essa estrutura narrativa (poético-filmica) aponta a *doença* da representação tradicional: é como se a objetiva da narrativa se desloca da representação, do “faz-de-conta”, e mostrasse os bastidores. “Vous” age, ao inserir-se na diegese, não por si só, mas ao comando do “narrador-diretor”. 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). No texto, a voz do “narrador-diretor” exprime a presença dessa *aparelhagem*, deslocada da objetiva da câmera, o que configura um caráter antiilusionista. A escritura explicita o processo de filmagem, e, por sua vez, pode igualmente denunciar-se enquanto processo. Condensam-se o “lírico”, o “épico” e o “dramático”, ao mesmo tempo em que se desconstroem enquanto representação (ilusionismo):

¹ “A doença da morte”. A tradução utilizada nas notas de rodapé é de Jorge Bastos, que corresponde à edição bilíngüe publicada no Brasil.

² “Não sei”.

³ “Não acredito”.

Os antiilusionistas exploram a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a “realidade” é mediatizada através da arte (STAM, 1981, p.56).

Encaminha-se a reflexão da *desmistificação da arte*, para a explicitação dos processos, para a superação dos *intermediários*, para a *negação da representação*: o *desastre* da escritura de Marguerite Duras situa-se como uma *destruição* dessa relação da literatura e do cinema “objetivos”, de convenção *realista*. Através da busca de Duras pela *negação da representação*, propomos a análise de *La maladie de la mort*: nosso objetivo consiste em verificar quais são as estratégias utilizadas pela autora a fim de subverter categorias ficcionais tradicionais.

1 A doença da encenação

Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent (DURAS, 1983, p.7)⁴.

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 *dêitico* pronominal; significante vazio de significado, ausência na presença. 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.

Mas à *participação* do leitor irrompe, contudo, a sua *não-participação*: “o ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema” (BENJAMIM, 1994, p.181). O ator de cinema – em posição análoga à ocupada pelo leitor nesse texto – não necessita *sair de si*. A câmera capta a imagem que depois irá para uma edição; o ator de cinema não tem a proximidade que o ator de teatro tem *durante* a “*encenação*”; não tem a necessidade de manter a *ilusão da representação* aos olhos do espectador, pois não há público. O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. Diante da máquina verbal, está o leitor, a mergulhar nesse universo. No jogo ficcional de Duras, o leitor acaba por confundir-se com o narratário: a máscara a ser vestida é a sua própria. Não se trata de *representar*, como no teatro: “O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo” (ibidem, 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.

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre. [...]

Elle demande: Essayer quoi?
Vous dites: D'aimer (DURAS, 1983, p.8)⁵.

⁴ “Você deveria não conhecê-la, tê-la encontrado em todos os lugares ao mesmo tempo, num hotel, numa rua, num trem, num bar, num livro, num filme, em você mesmo, em você, em ti, no acaso do teu sexo erguido na noite que clama por onde se pôr, por onde se desembaraçar dos choros que o impregnam”.

⁵ “Você diz que você quer experimentar, tentar a coisa, tentar conhecer isso, habituar-se com isso, com esse corpo, com esses seios, com esse perfume, com a beleza, com esse perigo que esse corpo representa de colocar no mundo crianças, com essa pele nua, com essa coincidência entre essa pele e a vida que ela encobre. [...] Ela pergunta: Experimentar o quê? Você diz: Amar”.

Há uma voz responsável por essa participação do leitor enquanto ator. Essa voz do “narrador-diretor” indica as ações (através do imperativo), porém não interage com “vous” e “elle”. Uma presença ausente, enquanto ação no interior da diegese. 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, 1983, p.15)⁶. Trata-se de um *espaço vazio*, esse espaço *filmico* que coincide com o espaço *literário*: um espaço de indeterminações, determinado somente pelas indicações cênicas, através da voz do “narrador-diretor”. É a partir dessas indicações cênicas que se têm as “ações” num “cenário”, a partir da utilização, principalmente, do verbo no *modo condicional*. Dessa forma, o “leitor-protagonista” é levado a seguir as indicações e a “imaginar” a situação para poder participar: insere-se no mundo do *faz-de-conta*, de caráter especular, ao mesmo tempo em que esse mundo se dessacraliza, se mostra em seu funcionamento. A ação, típica do “romance tradicional”, é exposta – logo, desconstruída – através da negação da representação.

O texto de Duras rompe com o *não-comprometimento* da ficção (tradicional), em que o leitor se coloca em um ponto de vista privilegiado, externo ao universo diegético. É necessário imergir nesse campo de possibilidades e *atuar*: o “leitor-protagonista”, frente a essa irreabilidade, possível por esse vazio que a indeterminação propicia, deve tornar o *nada* um *tudo*. Seu ponto de vista, fragmentado, não tem domínio sobre a totalidade da história: “vous” é apenas guiado por essa voz que indica as suas marcações cênicas. 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?

Elle serait toujours prête, consentante ou non. C'est sur ce point précis que vous ne sauriez jamais rien. Elle est plus mystérieuse que toutes les évidences extérieures connues jusque-là de vous.

Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien apprendre d'elle.

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 recouvriait l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir. (DURAS, 1983, p.19-20)⁷.

O texto nega ao leitor o domínio sobre o texto, sobre si, sobre seu duplo, sobre aquela voz. 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. “Um duplo pode fixar por um tempo a instabilidade do mesmo, dar-lhe uma identidade provisória, mas sobretudo ele cava em abismo, abre nele um fundo insuspeito e insondável” (KRISTEVA, 1989, p.221). 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 saberemos 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. “O saber é essencialmente uma maneira de o ser es-

⁶ “Talvez você tire dela um prazer até então desconhecido pra você, eu não sei”.

⁷ “Ela estaria sempre pronta, consentindo ou não. É nesse ponto preciso que você nunca saberá nada. Ela é mais misteriosa que todas as evidências externas conhecidas até ali por você. / Você nunca saberá também, nem você nem ninguém, nunca, sobre como ela vê, sobre como ela pensa o mundo e você, o seu corpo e seu espírito, e essa doença pela qual ela diz que você está tomado. Ela mesma não sabe. Ela nunca saberia dizê-lo a você, você não poderia nada descobrir sobre isso com ela. / 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”.

tar alguém. [...] O sujeito é o poder do recuo infinito, o poder de achar-se sempre atrás do que nos acontece” (LÉVINAS, 1998, p.55). Mas ao “leitor-protagonista” não é dada essa possibilidade de saber, colocando-se à parte: a própria experiência da leitura deve levá-lo às suas próprias conclusões.

Não se sabe o ponto de vista de “elle”, nem da voz do “narrador-diretor”: “*Parce que vous ne savez rien d'elle vous diriez qu'elle ne sait rien de vous. Vous vous en tiendriez là*” (DURAS, 1983, p.20)⁸. Essa incapacidade de conhecer o outro, e sendo o outro um duplo de si, poderia remeter a um autoquestionamento: seria possível autoconhecer-se? Dessa forma, **La maladie de la mort** conduz o “leitor-protagonista” a um limiar onde “vous”, essa entidade evocada através da segunda pessoa pronominal, é levada a se despersonalizar, a dissolver-se na noite. Assim, “vous” por fim desnuda-se perante a denúncia do caráter ilusório da representação, que explicita sua própria doença: a doença da representação.

2 A doença da representação

*Chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient.
Le premier jour elle se met nue et elle s'allonge à la place que vous lui désignez dans le lit.
Vous la regardez s'endormir. Elle se tait. Elle s'endort. Toute la nuit vous la regardez.
Elle arriverait avec la nuit.
Toute la nuit vous la regardez. Pendant deux nuits vous la regardez* (DURAS, 1983, p.11-12)⁹.

A presença de “elle” se faz à noite. A noite faz oposição 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). Se é durante o dia que podemos apreender as coisas, é no espaço noturno que “o que se denomina eu é, ele mesmo, submergido pela noite, invadido, despersonalizado, sufocado por ela” (ibidem, p.68). Na impossibilidade de distinção na escuridão, nada mais pode ser definido, delimitado, apreendido: o espaço noturno configurar-se-ia, portanto, como o lugar por excelência do incompreensível, do inapreensível, do inverso da clareza e da lógica. Frente à escritura de **La maladie de la mort**, 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, 1983, p.9)¹⁰.

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 en-

⁸ “Porque você não sabe nada dela você diria que ela não sabe nada de você. Você permaneceria af”.

⁹ “Cada dia ela viria. Cada dia ela vem. No primeiro dia ela se põe nua e se estira no lugar que você lhe apontou na cama. Você a olha adormecer. Ela se cala. Ela adormece. Toda a noite você a olha”. “Ela chegaria com a noite. Toda a noite você a olha. Durante duas noites você a olha”.

¹⁰ “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”.

tanto, 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*.

Pois, para 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 da *realidade*, já lhe traz uma *modificação essencial*, que lhe é inerente e constitutiva. A negação da representação denuncia a *má-fé* da representação, do seu ilusionismo, da sua *mentira*: a literatura, “ela se alia à realidade da linguagem, faz dela uma matéria sem contorno, um conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, não revela nada, e se contenta em anunciar, por sua recusa a dizer algo, que vem da noite e retorna à noite” (BLANCHOT, 1997, p. 318). De que trata a literatura, nesse caso, se rompe com a “*ilusão da representação*”?

No que condiz à representação tradicional em literatura, o processo imaginativo que parte da palavra para chegar à imagem visiva formar-se-ia a partir de um *cinema mental* ativado por cada leitor: o *significante* (saussuriano) remeteria a um *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, 1990, p. 99).

Essa eficácia, contudo, condiz com determinada convenção “realista”. No entanto, em *La maladie de la mort*, a idéia de representação, referente ao caráter imagético das narrativas, 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, 1983, p.28-29)¹¹. 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 paradoxo, 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 évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissé par la vie, que ne le serait celle de la mort*” (DURAS, 1983, p.31)¹². Os contrastes *blancheur/sombre* [“brancura/sombria”], *vielmort* [“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 desorientado: “*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, 1983, p.31)¹³. 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”].

¹¹ “Depois é quase aurora. Depois faz-se no quarto uma sombria claridade de cor indecisa. Depois você acende as lâmpadas para vê-la”.

¹² “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”.

¹³ “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”.

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, 1983, p.32)¹⁴. São semelhantes, equivalentes, projeções do *outro*. 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, 1983, p.30)¹⁵: não se trataria de um tempo absoluto, suspenso, especular, vazio, *irrepresentável*?

Elle ne reviendrait jamais.

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, 1983, p.54-55)¹⁶.

Ante a impossibilidade de *representação* da história “vívda”, “vous” (re)nega-a. *Desconstrói-se* o texto, pois a *recuperação* torna-se *irrecuperável*; a narrativa torna-se impossível; a representação torna-se irrepresentável. “A literatura, fazendo-se impotente para revelar, desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Ela diz: Não represento mais, sou; não signi-fico, apresento” (BLANCHOT, 1997, p.316). A literatura antiilusionista descarta a distância entre o *representante* e o *representado*; ela 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*. A negação da representação seria a explicitação de que a presença foi perdida, e cuja escritura é apenas ausência. Reivindica-se a sua *autonomia*: daí a literatura anti-representativa ser, ao mesmo tempo, auto-representativa.

No entanto, conforme percebeu Lévinas (1998), a escuridão é o próprio jogo da existência mesmo se não houvesse nada. Assim, a negação total jamais se concretizará, ou haverá apenas o silêncio: sempre haverá a representação. “Negando o dia, a literatura reconstrói o dia como fatalidade; afirmando a noite, encontra a noite como a impossibilidade da noite. É esta a sua descoberta” (BLANCHOT, 1998, p.317). Ao privilegiar a *apresentação* em detrimento da *representação*, a negação da representação ambiciona ser inclusive mais realista que a própria estética dita *realista*: quer-se explicitação do processo artístico, quer desmistificá-lo. “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” (ibidem, p. 318).

No entanto, a noção de *representação* faz-se inerente à linguagem: diante da palavra – do signo lingüístico – há o significante que remete ao significado. O cinema antiilusionista não deixa de ser cinema, assim como o *anti-romance* não deixa de ser um romance; transforma-se a convenção, porém não a sua natureza. Para Blanchot (1997), a literatura, mesmo que ela se tornasse muda como a pedra, tão passiva quanto o cadáver encerrado atrás dessa pedra, a decisão de perder a palavra continuaria sendo lida sobre a pedra e bastaria para despertar esse falso morto.

3 A doença da morte

¹⁴ “A idéia que vem de que o mar negro se move no lugar de outra coisa, de você e daquela forma sombria na cama”.

¹⁵ “O tempo não passa mais”.

¹⁶ “Ela não voltar[ia] nunca. Na noite de partida, num bar, você conta a história. Primeiro você conta como se fosse possível fazê-lo, e depois você abandona. Em seguida você conta como se fosse possível que ela tivesse acontecido ou como se fosse possível que você a tivesse inventado”.

*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.
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?
Vous dites: Jamais.
Elle vous regarde, elle répète: C'est curieux un mort (DURAS, 1983, p. 44-45)¹⁷.*

A linguagem (e por conseguinte a literatura) constitui-se como um campo de possibilidades, de forma que uma distinção entre verdade e falsidade, por exemplo, não se realiza: “quando falamos, tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Porém, esse poder “ilimitado” concedido a quem faz o uso da palavra, esse poder de criação, carrega consigo a *morte*. Ao pronunciar uma palavra, a palavra é apenas uma *alusão*, uma *projeção*; ao *referente* é subtraída a sua existência: tem-se o *signo lingüístico*, presença que se constitui de duas faces: o *significante* (presença) e o *significado* (ausência). Concomitante ao exercício da linguagem, há o processo de negação do referente, a negação do objeto real, da ação real perdida no tempo. “A sensação e a estética afastam todo o objeto e desembocam num elemento novo, estrangeiro a toda distinção entre um «fora» e um «dentro»” (LÉVINAS, 1998, p.63). 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*.

Desse movimento decorreria, por sua vez, o privilégio da escritura à imagem do cinema, na obra de Duras: “*Le cinéma arrête le texte, frappé de mort sa descendance: l'imaginaire [...] Le cinéma le sait: il n'a jamais pu remplacer le texte*” (DURAS, 1979, p.107)¹⁸. O *imaginário*, nessa perspectiva, “não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência” (BLANCHOT, 1997, p. 305). O compromisso *mimético* a que a arte – por vezes – se propõe, restringe as possibilidades da imaginação humana. A fantasia, a criação, a originalidade, se constituiriam a partir da *morte* da realidade. A *doença da morte*, nesse sentido, seria justamente aquela tendência, apontada por Benjamin (1994), de “penetrar profundamente as vísceras dessa realidade”: trata-se da impossibilidade de se evadir da realidade, sobretudo a impossibilidade de fugir do tédio; é a impossibilidade de criar um universo paralelo; é a própria impossibilidade de amar:

Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond: Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit: Par exemple d'une erreur. Jamais d'un vouloir. Vous demandez: Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore? Vous la suppliez de dire. Elle dit: De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, d'un rêve de sommeil, de l'approche de la mort, d'un mot, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment.

¹⁷ “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. / 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? / Você diz: Jamais. / Ela olha para você, ela repete: É estranho um morto”.

¹⁸ O cinema impede o texto, atinge mortalmente sua descendência: o imaginário [...] O cinema o sabe: ele jamais pôde substituir o texto.

Elle dit: Regardez. Elle ouvre ses jambes et le creux de ses jambes écartées vous voyez enfin la nuit noire. Vous dites: C'était là, la nuit noire, c'est là. Elle dit: Viens. Vous venez. Entré dans elle, vous pleurez encore. Elle dit: Ne pleure plus. Elle dit: Prenez-moi pour que cela ait été fait. Vous le faites, vous prenez. Cela est fait. Elle se rendort (DURAS, 1983, p.52-53)¹⁹.

Considerações finais

A representação tradicional, de *convenção realista*, que teve seu ápice no século XIX, ao gosto burguês, aparece fragilizada, como que contaminada pela *doença da morte*. Não se justificaria, em nosso tempo, o cinema e a literatura – e as artes em geral – preocupados com uma intenção mimética:

[...] a literatura moderna do pós-guerra engaja-se numa via árdua. Sua procura do invisível, talvez metafisicamente motivada pela ambição de permanecer fiel à intensidade do horror, até a última exatidão das palavras, torna-se imperceptiva e progressivamente associal, antidemonstrativa, mas também, e de tanto ser antiespetacular, desinteressante (KRISTEVA, 1989, p.204).

A literatura antiilusionista, que rejeita a representação enquanto mistificadora, denuncia-se, desconstrói-se, subverte a lógica. “Não é a angústia do ser – o horror do ser – tão original quanto a angústia diante da morte?”, questionava-se Lévinas (1998). Antes de o homem temer a morte, angustia-se ante a própria existência, e carrega a morte consigo como projeção de um mundo realizado: “a morte é a maior esperança do homem, sua única esperança de serem homens” (BLANCHOT, 1997, p. 323). A morte é posta como homóloga à liberdade, à evasão: trata-se do *desastre da escritura* que denuncia a *doença da representação* tradicional. Através da busca de Duras pela *negação da representação*, as estratégias utilizadas pela autora a fim de subverter categorias ficcionais tradicionais colocam-se como resistência à passividade do leitor/espectador, e como oposição à fixação da *imagem* em detrimento do imaginário, da possibilidade e do direito à morte.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Sclercher. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.
- CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 95-114.
- DURAS, Marguerite. Le Camion: Joie: On croit: On croit plus rien. In: DURAS, Marguerite et alii. **Marguerite Duras**. Paris: Albatros, 1979. p. 107-110.
- DURAS, Marguerite. **A doença da morte**. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1983 (edição bilíngüe).

¹⁹ “Você pergunta como o sentimento de amar poderia sobrevir. Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita na lógica do universo. Ela diz: Por exemplo, um erro. Ela diz: Jamais de um querer. Você pergunta: O sentimento de amar poderia sobrevir de outras coisas ainda? Você lhe suplica dizer. Ela diz: De tudo, de um voo de pássaro da noite, de um sono, de um sonho do sono, da proximidade da morte, de um crime, se si, de si mesmo, súbito sem se saber como. Ela diz: Olhe. Ela abre as pernas e na concavidade das pernas afastadas você vê afinal a noite negra. Você diz: Era ali, a noite negra é ali. / Ela diz: Vem. Você vem. Entrando nela, você chora ainda. Ela diz: Não chore mais. Ela diz: Pegue-me para que isso tenha sido feito. / Você o faz, você pega. / Isso está feito. / Ela readormece”.

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

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

STAM, Robert. Homo Ludens: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme. In: **O espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.53-81.

¹ **Pablo Lemos BERNED, mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CAPES.**

E-mail: pabloberned@yahoo.com.br