

## DESEJO DE TOTALIDADE: O DESASTRE DA ESCRITA EM MARGUERITE DURAS

DESIRE OF TOTALITY: THE DISASTER OF THE WRITING BY  
MARGUERITE DURAS

Pablo Lemos Berned\* (UFF)

---

**RESUMO:** Através da escrita de Marguerite Duras perpassa um desejo de recuperação das formas repetidas e milenares de narrativa, quando da possibilidade de apreensão de totalidade da existência. Porém, sua escrita depara-se com o desmoronamento da racionalidade, restando apenas ruínas da experiência e a dissolução de limites e certezas. 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. Em *Le camion*, *Le navire Night* e *La maladie de la mort*, textos de Duras aqui abordados, reconhece-se a busca pela completude: porém se revela a despersonalização do sujeito, que abre mão da sua subjetividade ao narrar. Dessa presença vazia encontrada nas narrativas de Marguerite Duras é que resta a esperança de se poder abranger o todo: através do tempo hipotético, a narrativa abre-se para o ilimitado das possibilidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marguerite Duras. Totalidade. Desastre. Representação. Escrita.

---

---

**ABSTRACT:** A recuperation's wish for repeated and ancient narratives' models appears through the Marguerite Duras' writing when there is the possibility of grasping the existence's totality. However, her writing comes across the rationality's collapse, remaining only experience's ruins and the limits' and certainties' dissolution. On the impossibility of expressing an absolute vision to represent the world, the Duras' writing dialogues with other languages at the attempt of surpassing the inherent discontinuity of the existence. In this texts by Duras - *Le camion*, *Le navire Night* and *La maladie de la mort* – the completeness is searched at the same time it is recognized the subject's depersonalization that renounce his own subjectivity. The totality is covered by the emptiness in Duras' narratives: by the time hypothetical, the narrative opens to the unlimited possibilities.

**KEYWORDS:** Marguerite Duras. Totality. Disaster. Representation. Writing.

---

---

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutorando em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: [pabloberned@yahoo.com.br](mailto:pabloberned@yahoo.com.br).

O conjunto da produção estética de Marguerite Duras, escritora de expressão francesa, estende-se da década de 40 do século XX até seu falecimento, em meados dos anos 90. Esse conjunto compreende diversos romances, filmes, roteiros e textos de teatro, embora estas distinções em gêneros não sejam transparentes para Marguerite Duras. De uma forma geral, a ligação existente entre imagem e palavra torna-se característica em Duras, a ponto de acarretar uma destruição da escrita e também de um certo tipo de filme.

O objetivo dessa abordagem consiste em reconhecer na escrita de Marguerite Duras 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.

A experiência individual de cada ser marca a sua descontinuidade e a sua solidão essencial perante o mundo. No entanto, através da interação social, de certo modo torna-se possível 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 às personagens de Duras, nas quais predomina o caráter especulativo das ações, de forma a abordar o desmoronamento da racionalidade e provocar 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>1</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 Maurice 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.

O que narrar, o que escrever quando a experiência de mundo falta? As vozes que provêm 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

---

<sup>1</sup> "Cada noite reclama morrer desse desejo. Pede para morrer dele" (Tradução de Miguel Serras Pereira).

desastre des-creve”, afirma 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>2</sup>. Mas as palavras estão distanciadas da realidade, o que invalida a autoridade que dá veracidade à narrativa. 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*, publicado em 1979. O texto final é anunciado como produto da escritora, sendo ela mediadora 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. Em um primeiro plano, a narrativa situa-se a partir do encontro de uma escritora-cineasta em Atenas, na Grécia, com um amigo; e, no entremeio dessa moldura narrativa, há a história do filme sem imagens, a história propriamente dita, que se constitui 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.

Em *Le navire Night*, os primeiros diálogos travados pelos amantes, através do telefone, implicam uma autodescrição para o outro: projeta-se, portanto, uma imagem de si, mas alheia a qualquer compromisso com a “verdade”. Lê-se neste texto de Duras: “— *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. 40-41)<sup>3</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* (1977), a narrativa alterna-se em dois planos: a *câmara escura*, onde o texto de um filme é lido; e a imagem do caminhão percorrendo os subúrbios de Paris, onde uma mulher viajaria na carona de um caminhão, falando sobre os mais variados assuntos com o motorista. 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, ator de existência real. Essa presença dos nomes próprios carregam consigo a sua significação, e portanto, poderiam remeter à *leitura biográfica*; no entanto, no texto, as vozes evocadas pelos seus

---

<sup>2</sup> “— A história aconteceu? / — Há alguém que diz tê-la vivido na realidade, sim” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

<sup>3</sup> “— Duvida brutalemente de um dos termos dados por F., a doença. Diz-lhe que isso é demais. Fala de estratégia. Diz-lhe que ela está a mentir. / Que nisso, ela está a mentir” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

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 mulher da história lida, duplo da escritora que lê o texto, é impossível atribuir-lhe 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>4</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* (1984), evoca-se um "vous", o que exige a participação do leitor, inserindo-o no interior da narrativa, protagonizando a história entre dois amantes que, isolados no quarto, acompanham a angústia da personagem masculina, enquanto portadora da *doença da morte*. É o leitor evocado que deve preencher esse vazio do *déictico* 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*, como no teatro: "O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo" (BENJAMIM, 1994, p. 182). O leitor imerge na narrativa, na filmagem, mas não deixa de ser ele mesmo: é um ator a se representar, 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 recouvrirait l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir. (DURAS, 1984, p. 19-20)<sup>5</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. Essa voz apenas dirige a cena e, mesmo quando se revela através de uma forma pronominal, trata-se

---

<sup>4</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).

<sup>5</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).

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>6</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 narrador na sua possibilidade perdida de onisciência da narrativa, sua visão da totalidade da existência. Lê-se em *La maladie de la mort*: “*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>7</sup>. Essa incapacidade de conhecer o *outro*, e sendo o outro um *duplo* de si, poderia remeter a um auto-questionamento: seria possível 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 pelos pronomes. 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>8</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: o erotismo abre-se para a morte que é, por sua vez, a dissolução das formas constituídas, dos limites, dos interditos sociais, do indivíduo.

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 [...] é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se

---

<sup>6</sup> “Talvez você tire dela um prazer até então desconhecido pra você, eu não sei” (Tradução de Jorge Bastos).

<sup>7</sup> “Porque você não sabe nada dela você diria que ela não sabe nada de você. Você permaneceria aí” (Tradução de Jorge Bastos).

<sup>8</sup> “— Uma vedação foi atravessada” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

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 durassiana, carregada de elementos característicos do erotismo, exprime uma certa abdicação à própria unidade do sujeito que, ao se despersonalizar voluntariamente, busca na comunhão com o outro superar a 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 procuram 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, próprias 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). É 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. 41)<sup>9</sup>.

A diluição do tempo cronológico, concatenada com a diluição da dimensão espacial a que está submetido o relacionamento pelo telefone, arrebatada as personagens de *La maladie de la mort* a uma impossibilidade de situarem-se. O desastre, desse modo, se manifesta como sendo o contrário do absoluto, o que desorienta essa possibilidade de apreensão de

---

<sup>9</sup> “— *As datas confundem-se. / O diário deixa de ser mantido com tanta regularidade. / A cronologia deixa de ser segura.*” (Em itálico no original. Tradução de Miguel Serras Pereira)

uma totalidade: “o desastre priva o refúgio do ser que é o pensamento de morte” (BLANCHOT, 1980, p. 10). 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>10</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 (2006), 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 que a escrita carregasse consigo “um tipo de prestígio venerável que é, com frequência, 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). O texto de *Le camion*, por exemplo, diferencia-se do roteiro cinematográfico “tradicional” principalmente pela perda de sua funcionalidade<sup>11</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 do 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>12</sup>.

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>13</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

---

<sup>10</sup> “durante um certo momento, a coisa fica sem nenhuma sombra” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

<sup>11</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>12</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” (Em itálico no original. Tradução de Miguel Serras Pereira)

<sup>13</sup> “É um orgasmo negro. Sem tacto recíproco. Nem rosto. Com os olhos fechados” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

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, em seus medos e em seus desejos. Há um paroxismo em *La maladie de la mort*, posto que o texto conduz a 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 différentes 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>14</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>15</sup> – embora se mostre, em função desse excesso de objetividade, ineficaz. “Vous”, na sua fixação, parece não compreender que 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 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. Para Marguerite Duras, “*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 se passe au-dedans du cinéma*” (DURAS, 1977, p. 76)<sup>16</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

---

<sup>14</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 de Jorge Bastos).

<sup>15</sup> “A máquina de carne é prodigiosamente exata” (Tradução de Jorge Bastos).

<sup>16</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).



dependentes de uma aparelhagem técnica, mas se realizam na cabeça 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>17</sup>.

As narrativas de Marguerite 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. Pois 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. Ainda segundo Blanchot: "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.

Se do vazio, da escuridão que abarca ao mesmo tempo o todo, remete-se novamente à constituição do signo linguístico – 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, da consciência de si; "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).

A falta de experiência do narrador para transmitir histórias corresponderia a uma busca dessa experiência no leitor: ao preencher os vazios do texto, ao vestir as máscaras e embarcar em um texto que não aponte 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, na escrita de Duras, entre outras maneiras, ao privilegiar o leitor: segundo

---

<sup>17</sup> G.D.: Seria um filme sobre... o amor? / M.D.: Sim, sobre tudo. / Seria um filme sobre tudo. / Sobre tudo ao mesmo tempo: / Sobe o amor" (Tradução de José Sanz).

Janet Paterson (1982), é com o foco no local da interpretação que as fronteiras se esvaem, a atividade de leitura é abolida, e leitor e narratário chegam 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, hesitações, 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>18</sup>.

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: tal como em *Le navire Night*, “l'explication est perdue” (DURAS, 1986, p. 60)<sup>19</sup>; e em *Le camion*, “il y aurait eu plusieurs explications” ou “Rien. Le désœuvrement” (DURAS, 1977, p. 39)<sup>20</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.

O tempo das narrativas limitam-se a si mesmas, posto que, 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. Lê-se em *Le*

---

<sup>18</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).

<sup>19</sup> “A explicação perdeu-se” (Tradução de Miguel Serras Pereira).

<sup>20</sup> “As explicações seriam muitas [...] Nada. A ociosidade” (Tradução de José Sanz).

*navire Night*: “— *C’est là qu’il refuse l’histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général*” (DURAS, 1986, p. 67)<sup>21</sup>. F. comenta 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 passo que F., de quem apenas se imagina a morte, é apagada da história, 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 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 escritura 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, o que poderia fazer parte das suas experiências. Mas a própria natureza denunciada dos personagens e de seu universo impediria esse distanciamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

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

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

---

<sup>21</sup> É então que recusa a história mortal para permanecer na do abismo geral (Tradução de Miguel Serras Pereira).

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus (edição bilíngue), 1984.

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

DURAS, Marguerite. *Le navire Night*. [s.l.]: Folio/Mercure de France, 1986.

DURAS, Marguerite. *O Caminhão*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DURAS, Marguerite. *O navio Night*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2002.

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*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

PATERSON, Janet. 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, 1982.

SPAVIN, Richard G. Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire : le spectateur comme lecteur dans *Le camion*, de Marguerite Duras. Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement). *Fábula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n. 2, décembre 2006. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/2/Spavin.html>>. Acesso em: 6 fev. 2007.

WEI, Kelling. *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.

Recebido em 30 de março de 2010.

Aceito em 5 de novembro de 2010.