

ESCRITA DE TRANSGRESSÃO E DENÚNCIA DA LINGUAGEM EM MARGUERITE DURAS

Mestrando Pablo Lemos Berned (UFSM)¹

Resumo:

*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** (1979) 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.*

Palavras-chave: auto-representação, transgressão, escrita, cinema.

A escrita de Marguerite Duras parece contestar o 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** (1979) 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.

Eis que o paradoxo emerge da escrita de desmistificação, ao privilegiar a *apresentação* em detrimento da *representação*, posto que ela se coloca como mais “realista” que a própria estética realista, denuncia a fragilidade da sua pretensa objetividade. As rupturas que se operam dessacralizam as convenções miméticas, revelam-se enquanto construção, 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; 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.

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 voltar-se para a linguagem, com o objetivo de transcender às representações. “*Digo Le camion* tal como ouço a escrita ao fazer-se. Pois é possível ouvi-la, antes de a inscrevermos na página”, explica Duras (1983, p.145). Através da mostra do processo, seus textos acabam adotando uma postura auto-reflexiva que desestruturava as convenções. Os seus textos remontam ao próprio processo de escrita; e, ainda, ao propor o diálogo com outras artes e diferentes domínios de expressão e conhecimento, estendem seu questio-

namento ao próprio mundo, constituído de imagens e palavras, denunciando a existência do mundo enquanto um mundo de representações.

Na busca de transcender essas representações, *Le camion* apresenta-se enquanto um **gênero híbrido**, um cine-romance. Sua estrutura assemelha-se a de um roteiro de cinema, focado em duas personagens: a própria 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*.

Dans le film, quelqu'un aurait dit :

C'est une femme comme a, 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)¹.

Os interditos seriam as restrições sociais responsáveis pela eliminação dos movimentos de violência, que permitem ao homem vivenciar o mundo do trabalho e da razão. Já os interditos de natureza artística, para André Breton (1983, p.117), se consolidam a partir das repetições angustiantes 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)², diz G.D. em *Le camion*. As personagens apresentam um descondicionamento na escrita de M. Duras, que buscaria 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. A partir disso, 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.

— *Ce territoire de Paris la nuit, insomniaque, c’est la mer sur laquelle passe le Night. Ce film. Cette dérive qu’on a appelée ainsi: le Navire Night.*

Rien dans le jour ne se voit de la nuit ce passage.

Rien de jour.

Les mouvements du Navire Night devraient témoigner d’autres mouvements qui se produiraient ailleurs et qui seraient de nature différente.

1 “No filme, alguém diria: / É uma mulher assim. Todas as noites ela pára automóveis, caminhões. E depois conta sua vida a quem estiver neles. Cada noite ela conta sua vida pela primeira vez. Ela é mais ou menos ouvida, mas pouco lhe importa.” As traduções de *Le Camion* são referentes à: DURAS, Marguerite. *O Caminhão*. Tradução, José Sanz. Rio de Janeiro: Record, [1987].

2 “A clareza se obscureceu”. Tradução José Sanz.

Les mouvements du Navire Night devraient témoigner des mouvements du désir
(DURAS, 1986, p.32-3)³.

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. 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 antilusianista. O próprio texto acaba por explicitar o processo de filmagem, e, por sua vez, pode igualmente denunciar-se enquanto processo de escrita.

Da revelação do texto que se denuncia provém a transgressão, cuja proposta é arrancar o homem de sua vida cotidiana. Sugere-se, dessa forma, uma desestabilização nas representações que os indivíduos fazem da realidade, provocando a necessidade de repensar a sua própria condição no mundo. A partir das tensões entre os interditos e as transgressões, Georges Bataille teoriza sobre o erotismo: “O que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987, p.15). O que se revela, nesse caso, na aproximação entre os textos de Marguerite Duras e os aspectos teóricos de Bataille concernentes ao erotismo, é a busca pela completude. 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)⁴. Trata-se de um sujeito “lírico-narrador-diretor” que orienta as 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 que anunciam o *desastre* da representação.

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
(DURAS, 1984, p.19-20)⁵.

Na obra 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 assuma seu papel ilimitado de criação de imagens; pois, ao negar a representação, nesse ponto, entendendo-se enquanto *encenação*, o recurso imagético proviria da palavra pronunciada em voz alta. As imagens propostas por Duras iriam ao encontro do que ela

³ “Este território de Paris à noite, insone, é o mar sobre o qual passa o Night. Este filme. Esta deriva a que chamámos assim: o Navio Night. / Nada no dia se vê da noite desta passagem. Nada no dia / Os movimentos do Navio Night deveriam testemunhar outros movimentos que se produziriam noutro lado e que seriam de natureza diferente. / Os movimentos do Navio Night deveriam testemunhar os movimentos do desejo” A tradução de *Le Navire Night* é de edição portuguesa: DURAS, Marguerite. *O Navio Night*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.

⁴ “Não sei” / Não acredito”. As traduções de *La Maladie de la Mort* foram retiradas da edição bilíngüe publicada no Brasil, feitas por Jorge Bastos.

⁵ “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 o seu espírito, e essa doença pela qual ela diz que você está tomado. Ela mesma não sabe. Ela não saberia dizê-lo a você, você não poderia nada descobrir sobre isso com ela”. Tradução Jorge Bastos.

chamou de *narração psicológica*; ou seja, realizam-se no íntimo de cada leitor/espectador (DURAS, 1977). 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 consistiria em propiciar, à atividade do leitor, diferentes possibilidades de imagens.

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. Considerar-se-ia que a narrativa de Duras, na impossibilidade de mostrar a imagem, utiliza-se da palavra. Assim, embora se pudesse facilmente separar os diferentes gêneros (e mídias) aos 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. 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.

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 ouve, 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? (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”. E ao público, convertido em leitores-espectadores, não mais se destinaria a história pronta, fechada, ilusionista. Mas a escrita de Duras assumiria 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.

Almeja-se apresentar aquilo que tende a ser ocultado, o próprio significado, o referido; para transpor o abismo, a linguagem volta-se para si mesma e evidencia os próprios bastidores do processo de escrita. 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 ato 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 Benoît na 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; e em *La Maladie de la Mort*, há um narrador-diretor responsável por orientar as ações da história a ser “encenada”.

O que é posto em evidência, na atividade 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. Pois, “a literatura aprende que não pode ultrapassar-se em direção ao seu próprio fim: ela se esquivia 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 significo, apresento” (ibidem). A negação da representação não deixa de ser uma representação; ainda que se subvertam as categorias narrativas, a narrativa não deixa de sê-la.

Referências Bibliográficas

- [1] BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- [2] 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.
- [3] BARTHES, Roland. **Novos Ensaio Críticos. O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- [4] BRETON, André. *Crisis del objeto*. In: **Antologia (1913-1966)**. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Mexico: Siglo Veintiuno, 1983.
- [5] DURAS, Marguerite. **Le camion** (suivi de entretien avec Michelle Porte). Paris : Les Éditions Minuit, 1977.
- [6] DURAS, Marguerite. **Le Navire Night**. [s.l.]: Folio/Mercure de France, 1986.
- [7] DURAS, Marguerite. **A doença da morte**. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1984 (edição bilíngüe).
- [8] DURAS, Marguerite. *Outside: notas à margem*. Trad. Maria Filomena Duarte. São Paulo: DIFEL, 1983.
- [9] FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária (Ditos e Escritos III).
- [10] GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- [11] LEVEBVRE, Henri. *El concepto de representación*. In: **La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones**. México: FCE, 2006.
- [12] LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. São Paulo: Papirus, 1998.
- [13] RICARDOU, Jean. **Pour une théorie du nouveau roman**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- [14] STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad. José Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- [15] 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 »).

Autor

¹ **Pablo Lemos BERNED**, mestrando
Universidade Federal de Santa Maria
pabloberned@yahoo.com.br