

## O Teatro Quântico de Marguerite Duras<sup>1</sup>

**Arnaud Rykner**

*Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*

**Resumo:** Por oposição à construção de um universo único, estável e coerente, que caracterizava genericamente a literatura anterior, a obra de Marguerite Duras ergue um universo probabilístico, *não-separável e indiscernível*, um universo propriamente quântico. Tal como o *quantum*, que está simultaneamente em todo o lado e em lado nenhum, sempre *talvez* aqui e/ou *talvez* além, que é antes de mais uma possibilidade da realidade e que se encontra no seu próprio cerne, a fábula durasiana é sempre e apenas uma história possível, justaposta a outras histórias possíveis. Justamente porque sabe que o real não é atribuível e excede as palavras do texto, o espaço do teatro e as imagens do filme, Duras precisa dessa permanente circulação que lhe permite estar o mais próximo possível do quantum poético e metafísico que lhe interessa. Esse deslizar contínuo dos quanta, tanto psíquicos como físicos, essa flutuação permanente são de tal forma inerentes ao real que a escrita durasiana não pode senão definir-se em relação a eles. E fá-lo numa proximidade tão grande – e tão interpeladora – com o discurso científico contemporâneo que é como se Duras mostrasse ter conhecimento, sem os cientistas (como aconteceu com a psicanálise, sem Lacan), daquilo que a ciência mais contemporânea nos tem ensinado sobre o real. Nesse sentido, é de facto uma forma de novo realismo aquilo que desenvolve a obra de Duras, e talvez seja no teatro onde melhor ele se detecta.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras, teatro, cinema, real, representação, quântico

**Résumé:** A la construction d'un univers unique, stable et cohérent, qui caractérisait plus ou moins la littérature antérieure, l'œuvre de Duras oppose un univers probabiliste, *non-séparable et indiscernable* – un univers proprement quantique. Tout comme le quanton, à la fois partout et nulle part, toujours *peut-être* ici et/ou *peut-être* là-bas, et qui est avant tout une possibilité de réalité, tout en étant le cœur de la réalité, la fable durassienne n'est jamais qu'une histoire possible, juxtaposée à toutes les autres histoires possibles. Parce qu'elle sait que le réel n'est pas *assignable* et qu'il excède et les mots du texte, et l'espace du théâtre, et les images du film, elle a besoin de cette circulation permanente qui lui permet d'être au

plus près de ce quantum poétique et métaphysique qu'elle étudie. Ce glissement continu des quanta, aussi bien psychiques que physiques, cette fluctuation perpétuelle sont tellement inhérents au réel que l'écriture durassienne ne peut, au bout du compte, que se définir par rapport à eux. Et elle le fait dans une proximité si grande – et si troublante – avec le discours scientifique contemporain que tout se passe comme si Duras s'avérait savoir sans les scientifiques (comme elle le fit, de la psychanalyse, sans Lacan), ce que la science la plus contemporaine nous apprend sur le réel. De ce point de vue, c'est bien une forme de nouveau réalisme qui est attachée à l'œuvre de Duras, et que son théâtre est peut-être le meilleur terrain d'exploration.

**Mots-clés:** Marguerite Duras, théâtre, cinéma, réel, représentation, quantique

O determinismo estrito acabou. A mecânica quântica introduziu um factor de acaso, de incerteza que é definitivamente irreduzível. O verdadeiro quântico (o Sábio) admite o fluído, o inexplicável e os contrários. O “determinismo” dá lugar a um “probabilismo”.

Michel Cassé, citado por Claude Régy, programa da encenação de *Homme sans but*, de A. Lygre, Odéon, 2007.

Ela teria falado de muitas coisas, da geografia dos lugares percorridos, do fim do mundo. Da morte, da solidão da terra no sistema planetário, das novas descobertas sobre a origem do homem. Essas declarações nunca teriam decorrido de um conhecimento prévio do problema abordado. Ela teria cometido erros – por vezes enormes – sobre a ciência, a geografia, as últimas descobertas interestelares.

Marguerite Duras, *Le Camion*.

Por mais que isso possa surpreender numa primeira abordagem, Marguerite Duras é uma escritora e dramaturga profundamente “realista”, e essa condição encontra-se em perfeita consonância com o *episteme* mais contemporâneo, que ela de algum modo antecipou ou para a emergência do qual contribuiu.

Realista, claro que não num sentido que a levasse a querer reproduzir ou a dar a entender a aparência do real com que nos debatemos no dia-a-dia. Mas, realista na medida em que nos permite aceder a um nível da realidade que pensaríamos, à partida, estar fora do nosso alcance e que a ciência moderna nos levou, se não a dominar, pelo

menos a pressentir. Realista ainda, ou também, no sentido que permitiu ao professor de física da Universidade de Oxford, David Deutsch, escrever:

Enquanto realistas, nós sustentamos que a realidade está de facto aí, fora de nós, independente daquilo que pensamos dela. Mas não temos nenhuma experiência directa dessa realidade. Os fragmentos últimos das nossas experiências externas relevam da realidade virtual – tal como os fragmentos últimos do nosso saber. (Deutsch 2003: 144)

Por outras palavras, o real (contrariamente à experiência imediata que temos dele) não existe em si mesmo. A observação e a medida cristalizam algo a que podemos chamar realidade, mas que não existe fora delas. O escritor realista tradicional (seja-nos permitido utilizar esta expressão convencional) é, então, esse observador e esse instrumento de medição que dá conta de um determinado aspecto do real. Ele é exactamente como uma lanterna que procura detectar a ave nocturna encadeando-a e imobilizando-a: apreende-lhe a morfologia, mas não mais do que isso.<sup>2</sup> Esse escritor nada pode dizer-nos do movimento da ave na escuridão, uma vez que no instante em que a ilumina, fixa-a numa posição que impede qualquer movimento; no momento em que procura apreendê-la (no momento em que a fotografa, para evocar desta vez aquele que foi um paradigma para a escrita realista e que, pela inversão que dele fará Duras, nos aproxima do nosso assunto (cf. Rykner 2010: 285-297)), falha sem dúvida o essencial; ele é incapaz de restituir aquele movimento invisível que é o único capaz de justificar o interesse que se poderá ter pela sua morfologia e que faz com que se esteja perante um pássaro vivo e não diante de uma ave empalhada. Ao propor, pelo contrário, uma outra abordagem do real, permitindo dar conta dos movimentos obscuros da realidade, a escrita durasiana, e muito em particular o seu teatro – que conjuga a presença imediata do actor e a pluralidade de identidades, de lugares e de tempos representados –, opera uma revolução cuja amplitude e alcance continuam em aberto: em relação às escritas que lhe são anteriores, ela está um pouco como a física quântica para a física clássica.

Claro que o perigo de uma tal analogia reside precisamente no facto de se tratar de uma analogia... O “como se” é certamente a modalidade mais primária do pensamento, se não mesmo o seu grau zero. Todavia, o teatro de Marguerite Duras

permite-nos ir mais longe do “como se”. Ao inscrever *de facto* a sua escrita na continuidade da revolução quântica, Duras permite a emergência daquilo a que não hesitaremos chamar um verdadeiro “teatro quântico”.

### **O mundo quântico de Marguerite Duras**

Dado que cedo negou a evidência do real, a sua condição de prova imutável e a sua fixidez, Marguerite Duras concorreu para a destruição sistemática das coordenadas tradicionais da obra. Essas coordenadas, que tinham sido impostas não apenas por 250 anos de física newtoniana, mas também, intuitivamente, pela nossa experiência quotidiana da realidade, são de facto colocadas em causa, pelo menos a partir de *Ravissement de Lol. V. Stein*. À construção de um universo único, estável e coerente, às características do universo balzaquiano e da maior parte dos que se apegaram à descrição dos escritores até meados dos anos 50, Duras irá opor aquilo que a ciência quântica (de Hugh Everett a David Deutsch) tão bem designou como o *multiverso*,<sup>3</sup> termo que desde então tem feito sucesso no domínio dos jogos de vídeo. Recusando o materialismo que dominara até então, tal como o fizeram as teorias quânticas, Duras passou a adoptar, à sua maneira, o princípio da *não separabilidade* que está no cerne dessa nova apreensão do real:

Ao contrário do olhar da física clássica, a física quântica permite-nos adoptar um ponto de vista segundo o qual a base do real não é uma grande acumulação de matéria, mas antes uma consciência. [...]. A física de Newton consistia antes de mais numa doutrina materialista que pressupunha “que ser quer dizer material”. (Margeneau 1983: 47)

[...] Pelo contrário, um dos aspectos fundamentais da realidade quântica é a sua não separabilidade. (Schäfer 2005)

Esta não-separabilidade – tivesse Duras tido dela uma primeira intuição ou tivesse sido influenciada, ainda que inconscientemente, pelas revoluções científicas da época – encontra-se no centro do processo de construção do real na sua obra e reflecte-se, designadamente, no carácter sistemático dos processos de sobreposição. Quase nenhuma personagem, nenhum acontecimento, nenhum lugar, nenhuma temporalidade nos são apresentados sem que personagens, acontecimentos, lugares, tempos, por

contraditórios que sejam, não possam sobrepor-se, impedindo por conseguinte o leitor de decidir sobre aquilo a que se chamaria a “materialidade ficcional” desta ou daquela figura proposta no livro.

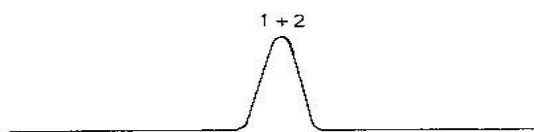
Uma das obras mais representativas desta confusão, participante da elaboração de um mundo complexo e não unívoco, é talvez aquela que reúne as três Aurélia Steiner. Mesmo sem precisar ter em conta todas as personagens durasianas que esse patrnimo e a sua declinação Stein/Steiner unem entre si, é impossível não ficar fascinado pela força centrípeta desse “nome sem sujeito” (Duras 1979: 130). À personagem claramente determinada, “etiquetada” com uma identidade fixa, única e separada, a escritora prefere de imediato a entidade perturbada e indistinta, ou numa outra palavra, *sobreponível*. Aurélia Melbourne, Aurélia Vancouver, Aurélia Paris apresentam-se assim como três estados de uma mesma infância, a menos que se trate de três consciências que se cruzam, fundem, depois separam-se de novo sem que seja possível distinguir claramente qual Aurélia fala, no conjunto dessas vozes que avançam como uma sucessão de ondas.

O sentimento que daí emerge é próximo daquele que dá origem ao encontro dos *quanta*, a que fazem apelo Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod para explicar a “indiscernibilidade” quântica:

Esta noção significa que é impossível etiquetar os quanta; se dois quanta idênticos (dois prótons por exemplo), se misturam temporariamente, quando se separam nunca mais se pode dizer qual tinha o número 1 e qual tinha o número 2. Para compreender esta ideia, bastará ter em conta duas ondas de igual amplitude e de igual velocidade que acabam por se cruzar na superfície do mar.



Quando elas chegam ao mesmo ponto, forma-se temporariamente uma onda de amplitude dupla



Em seguida, (estamos a simplificar propositadamente) essa grande onda divide-se em duas ondas, A e B, que se afastam uma da outra



Pode naturalmente dizer-se que B é a onda 1 que chegou ao ponto de encontro, e continuou o seu caminho. Mas também se pode dizer que, aquando do encontro, 1 e 2 lançaram-se uma sobre a outra e que B é a onda 2 que deu a volta [---]. Assim, o carácter ondulatório dos quanta leva à indiscernibilidade de quanta idênticos. (Ortoli /Pharabod 1984: 80)

Da mesma maneira, Duras não pára de jogar com a sobreposição e com a indiscernibilidade das suas personagens, dando conta de um estado do real – ou de um estado de consciência – desconhecido até então, e que desafia a psicologia literária comum. A correspondência estabelecida entre as três Aurélia assim como a sobreposição dos lugares onde vivem, declinam-se no interior de cada texto que, por sua vez, joga com a confusão dos tempos e dos lugares bem como das identidades, uma confusão que se estende a cada componente da história:

Mas quem é você?

Quem?

Como é que isso poderia acontecer?

Como é que isso terá acontecido?

Em Londres, no decurso desta peste, acha?

Ou desta guerra?

Neste campo do Leste da Alemanha?

Naquele da Sibéria? Ou nestas ilhas, aqui?

Aqui, acha?

Não? (Duras 1979: 113-114)

Daqui decorre uma extensão ilimitada do tempo que permite atravessar gerações. “A minha mãe, diz Aurélie, chamava-se Aurélie Steiner”, enquanto que, em *Savannah*

*Bay*, filha, neta e avó se justapõem sem que seja possível separá-las completamente (“A semelhança é tal... a data não conta” (Duras 1984: 80)).

Este processo é, de facto, constante na obra de Duras, aplicando-se tanto às personagens, como às imagens e aos textos. Assim, o famoso início de *Hiroshima mon amour*, em que o cogumelo de Bikini (traço da bomba da qual se disse tratar-se explicitamente de uma “invenção quântica” (Ortoli/Pharabod 1984: 153)) vem projectar-se sobre a pele dos amantes, foi suprimido por Resnais, mas o conjunto do argumento foi de facto escrito a partir da sobreposição dos lugares e das identidades. Hiroshima/ Nevers, o Japonês/ o Alemão, ganhando tudo o nome genérico de Hiroshima (“Hiroshima, é o teu nome”), assim como todas as Aurélias se chamam Aurélie Steiner. O novo espaço-tempo que é assim criado em cada um destes casos responde exactamente àquele que é descoberto pela relatividade restrita (como os gémeos de Langevin que acabam por ter nove anos de diferença) e, depois, confirmado pela revolução quântica – revelando-se apto a fornecer fundamentos aos fantasmas mais loucos de teleportação ou de viagem através do tempo... A aparição de cada personagem em cada lugar funciona, pois, por “salto quântico”, à maneira do quantum, como se cada personagem não fosse senão um dado estado da energia de cada um, capaz de “saltar” de uma órbita para outra, ou mesmo de ocupar simultaneamente duas posições contraditórias no espaço. Não se pode portanto estranhar que Aurélie Steiner passe de Melbourne para Vancouver ou de Vancouver para Melbourne, quando se sabe que algumas descobertas, tudo menos poéticas, nos mostram que esse é o comportamento da matéria quântica. Em certo sentido, ao imaginar as suas personagens, Duras não faz mais do que tecer escrupulosamente esse manto do real que nos forma, onde nada funciona como se pensava no mundo atómico.

Do mesmo modo, a virtualização sistemática dos seus argumentos cinematográficos responde talvez tanto a uma fantasmática pessoal quanto a uma realidade científica para cuja percepção, senão mesmo compreensão, ela contribui.

### ***As modalidades do real: o virtual, o possível, o condicional... e a “teoria toe”<sup>4</sup>***

Enquanto outros escritores fazem tudo para levarem o leitor a acreditar na realidade ou mesmo na actualidade dos universos por eles apresentados, Marguerite

Duras dedica-se afincadamente a desestabilizar o seu universo, para o arrancar da fixidez ilusória e mortífera, contentando-se com um *possível* infinito e multiforme. Não bastará dizer que ela adoptou o “princípio de indeterminação de Heisenberg”; ela reformulou-o incessantemente à sua maneira, mas é sem dúvida em *Savannah Bay* que a necessidade de uma tal incerteza mais se manifesta, tanto a nível dos diálogos como das didascálias:

Madeleine: Você é a minha pequenina?

Jovem mulher: Talvez.

Madeleine (procura): A minha pequenina?... A minha filha?...

Jeune Femme: Sim, talvez (Duras 184b:13)

É provável que o nascimento da jovem rapariga coincida de forma trágica com este acontecimento, mas não podemos confirmá-lo. Aqui, nada é certo (*idem*: 31)

Madeleine: Nunca se sabia...Ninguém, ninguém sabia nunca ...Nunca se estava completamente certo...(*idem*: 38)

Madeleine: Sim, começa-se a duvidar daquilo que aconteceu, do que morreu, daquilo que ficou vivo, de que livro era, de que cidade, de quem, de quem sofre, de quem conhece a história, de quem a fez... (*idem*: 70)

A própria existência da peça, escrita para Madeleine (Renaud), e à qual se está a assistir, acaba por ser colocada em causa:

Jovem mulher: Não se quis escrever esta peça de teatro para si?

Madeleine (silêncio): Nunca se quis [...]

Jovem Mulher: Ter-se-ia ouvido uma canção

Madeleine: Sim: “ Meu amor, meu amor” (Silêncio). Conhece-a?

Jovem Mulher: Sim [É precisamente aquela que se ouve no início da peça]

Madeleine: A peça nunca será escrita. Assim mais vale morrer.

Jovem Mulher: Mais vale viver, parecido...

Madeleine: Parecido...No fundo, é verdade.

Jovem Mulher: Assim, trata-se de uma peça que nunca foi representada nem escrita.

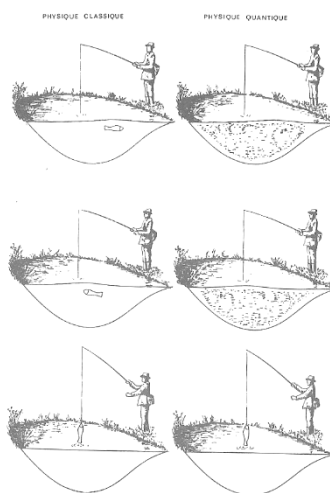
Madeleine: Nada... [...] Mas nunca nada é completamente representado, logo no teatro... então...

Pensa-se representar isto e representa-se aquilo...(*idem*: 128-129)



Tudo se passa como se a realidade que é dada a ver não existisse ou, mais precisamente, como se ela própria não passasse de uma potencialidade, uma *probabilidade*, simultaneamente presente, aqui e em nenhum lado, e que haveria de concretizar-se apenas sob o nosso próprio olhar. Em última análise, para nos ajudar a imaginar a realidade quântica, Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod teriam podido evocar *Savannah Bay* como exemplo, em vez da sua perturbante parábola dos “peixes solúveis”:

Um peixe cresce numa lagoa tão lamacenta que não se vê absolutamente nada. Um pescador tenta a sorte, e ao fim de algum tempo o peixe morde. O pescador levanta a cana e vê o peixe suspenso no fim da linha. Deduz naturalmente que o peixe antes andava pela lagoa [...] Suponhamos agora que a lagoa representa uma caixa completamente vazia, apenas com um electrão solitário representado pelo peixe [...]. O dispositivo de pesca (cana, linha, gancho) simboliza uma sonda introduzida na caixa [...] Quando o sinal aparecer, o observador experiente concluirá que o electrão encontrou a sonda, e que antes ele se deslocava na caixa. Estará enganado. Antes de interagir, o electrão ocupava toda a caixa, com uma probabilidade mais ou menos grande de ser detectado neste ou naquele sítio. É como se, antes de morder, o peixe ocupasse todo o lago, com sítios onde estava mais diluído e outros onde estava mais concentrado. Um tal peixe “quântico”, que não se concretiza apenas quando é apanhado, não corresponde a nada que tenhamos o hábito de observar. (Ortoli/Pharabod 1984: 11-13)



Ao mesmo tempo em todo o lado e em lado nenhum, *talvez* aqui e/ou *talvez* além, o quantum, base objectiva da realidade é, antes de mais, uma *possibilidade* de realidade.

Assim acontece também com a fábula durasiana que nunca é senão uma história possível, justaposta a todas as outras histórias possíveis que constituem a trama do seu universo. Ao apresentar-se, não como uma realidade fixa que não depende de ninguém, mas como uma realidade que pressupõe ser actualizada por um observador (cf. o pescador/ a sonda da fábula quântica), a fábula durasiana traduz-se logicamente por uma profusão de condicionais, cuja importância se reconhece a partir de *India Song*, mas que acabam por invadir até o próprio teatro da autora, isso precisamente numa época em que o palco tendia a definir-se como o lugar de um indicativo infinitamente presente... De certo modo, o condicional é o tempo mais “anti-teatral” que pode existir, pelo menos se o teatro for considerado, como tradicionalmente, o lugar de onde se vê, quer dizer, onde se vê algo que se mostra, de modo concreto e claro, num lugar e num tempo determinado.

O recurso a um tal processo não é pois inocente, e está longe de ser um maneirismo durasiano. Parte da intuição extraordinária de uma artista que soube ser pioneira no devolver da força e da potencialidade à realidade. Note-se, no entanto, que a escrita de Duras não se limita a multiplicar os condicionais (operando uma transformação a esse nível já mais importante que a passagem ao “passé composé”<sup>5</sup> levada a cabo por Camus em *L’Étranger*). Com efeito, ela associa duas modalidades que, simultaneamente, se contradizem e se apoiam, combinando de forma regular o condicional e o presente. Neste jogo de dado/retirado que um tal par gramatical instala, deparamos com a força da dúvida que a ciência moderna instaurou em relação à realidade imediata, e que só pode emergir de uma massa indistinta e multiforme:

Teria sido um filme.

(Pausa)

É um filme, sim.

O camião teria desaparecido. E logo a seguir tornaria a aparecer [...] E depois, na berma da estrada, uma mulher tê-lo-ia esperado. Ela ter-lhe ia feito um sinal. Ter-se-iam aproximado dela. É uma mulher com uma certa idade. (Duras 1984b:11-12)

Ela não voltaria nunca.

Na noite da sua partida, num bar, você contará a história. Primeiro, contá-la-á como se fosse possível fazê-lo, e depois deixa de o fazer. De seguida, irá contá-la como se fosse impossível que

isso tivesse acontecido ou como se fosse impossível que você a tivesse inventado. (Duras 1983: 54-55)

Torna-se ainda mais flagrante e mais perturbador numa peça como *Savannah Bay*, onde existem longas passagens no condicional, expondo assim o seu carácter intrinsecamente virtual:

Madeleine: Ele ter-lhe-ia perguntado por que é que ela desejava agradar-lhe. Ela teria dito que era uma forma de falar...

Jovem Mulher: ... que ela não sabia nada ainda do que ele lhe estava a propor. (Pausa)

Madeleine: Ela teria dito que ele aceitava que ela se colocasse à disposição dele. (Pausa) Ele teria dito que tinha medo.

Jovem Mulher: Ele teria perguntado (...) Ela teria dito (...) Ela teria acrescentado (...)

Madeleine: Ele ter-lhe-ia perguntado [...] Ela teria dito [...].

Jovem Mulher: Ele teria dito [...]. Ela teria dito [...]. Eles teriam chegado [...]" (Duras 1984b: 46-47)

Mais uma vez, tudo se passa como se Duras tivesse conhecimento, sem a ajuda dos cientistas (tal como ela fez psicanálise sem Lacan<sup>6</sup>), daquilo que a ciência mais recente nos tem ensinado sobre o real:

Cada molécula é um sistema quântico. Uma molécula não pode fazer mais nada senão saltar de um estado para outro. Tais transições acontecem entre o estado que uma molécula ocupa e um estado vazio do seu espaço-estado. Os químicos quânticos chamam aos estados vazios virtuais. [...] Numa transição molecular, um estado ocupado torna-se virtual (largando a realidade), enquanto que um estado virtual se torna real (entrando na realidade). Daí resulta que um sistema tem necessidade de estados vazios para poder transformar-se. (Schäfer 2005: 1)

Não vamos deter-nos aqui mais sobre o modo como a escrita durasiana se alimenta dessa experiência do vazio (que a ciência incorporou depois de lhe ter negado a existência durante muito tempo), mas vamos antes voltar à complementaridade desses diferentes estados sobre os quais o cientista insiste várias vezes. Uma das ideias centrais da teoria quântica é que, a par do universo realizado e perceptível, existe continuamente – e *em interação com ele* (aquilo que leva mesmo certos cientistas quânticos a inclinarem-se para as ciências ocultas e para a parapsicologia)<sup>7</sup> - uma infinidade de universos

paralelos. Na primeira versão de *Savannah Bay*, Duras escrevia justamente (e poder-se-á comparar com a versão cénica já antes citada): “Quase nada é representado no teatro... tudo é como se...como se fosse possível...” (Duras 1984b: 64).

Ao colocar assim em oposição o “representado” e o possível, a escritora sublinha implicitamente uma oposição que estrutura o essencial do seu teatro. Diante do representado, que não é senão a actualização delicada e tantas vezes mortífera de um estado do real, deparamos assim, sistematicamente, com a dimensão do “lido” que se cruza, de facto, com a dimensão do virtual (pela qual Duras manifestará uma viva preferência, ao ponto de fazer dela a essência do teatro em *A Vida material*). É sabido, inclusive, que *L'Éden Cinéma* alterna explicitamente as cenas lidas (ditas pelo narrador), onde se exprimem todas as potencialidades imaginárias da linguagem, e as cenas representadas, centradas na fábula primária (que servia de base a *Barrage* e a que, ciclicamente, regressará até *L'Amant de la Chine du Nord*). Essa divisão estrutura também o cinema Duras onde o texto será sempre portador de um potencial infinito de imagens, enquanto as próprias imagens terão tendência para fixar o real, quando não mesmo para cristaliza-lo. A própria obra *Le Camion* assenta nesse confronto entre o filme actual (as imagens que desfilam do camião) e o filme possível (que cada um visionará na sua cabeça, consoante as palavras do diálogo). Em *L'Homme atlantique*, o ecrã negro está lá precisamente para afirmar o triunfo dos “estados vazios” (virtuais) sobre os “estados ocupados” (reais), de que falava Lothar Schäfer. E se este podia concluir o seu raciocínio a sublinhar que “desprovido de estados vazios, um sistema não pode mudar”, Duras claramente escolheu construir um sistema em contínua evolução – um modo pós-moderno de “Imagem-movimento”... assim poder-se-á talvez explicar o desejo formalmente expresso em *Le Camion*:

Teria sido um filme sobre...o amor?

Sim, sobre tudo.

Teria sido um filme sobre tudo.

Sobre tudo ao mesmo tempo.

Sobre o amor (Duras 1977: 41)

Abarcar “tudo ao mesmo tempo” é a tentação de uma obra que não se contenta de uma versão “realizada” (em todos os sentidos do termo, inclusive cinematográfico) do real. Mas é também o fundamento de uma obra que acrescenta à já referida não-separabilidade o desejo de produzir uma teoria universal, que engloba simultaneamente todos os estados do real e não apenas aqueles a que os nossos sentidos nos dão acesso. Dessa “Teoria de Tudo” (ou “teoria *toe*: *theory of everything*)<sup>8</sup>, Duras oferece-nos uma versão literária, teatral e cinematográfica, como um verdadeiro M. Jourdain do pensamento quântico.

### Escrever quântico

É o próprio carácter proteiforme desses “textos-teatros-filmes” que contribui para uma teoria *toe* em versão Duras. Tal como as partículas de que fala Max Planck, a obra durasiana escapa à inscrição definitiva num lugar:

[...] em certa medida, cada ponto do sistema encontra-se sempre em simultâneo em todos os lugares do espaço global de que o próprio sistema dispõe, e isso acontece não apenas com o seu campo de forças mas também com a sua própria massa e a sua carga (Planck 1963: 14-15)

Por outras palavras, à imagem das personagens e dos lugares de *India Song*, os diferentes suportes adoptados para cada versão da obra são apenas modalidades possíveis desta última; e é assim que Duras busca incansavelmente a sua obra sem nunca pretender tê-la terminado; sem nunca procurar fixar-lhe quaisquer coordenadas definitivas. Pelo contrário, porque Duras sabe que o real não é *atribuível* e excede quer as palavras do texto, quer o espaço do teatro e as imagens do filme, tem necessidade dessa permanente circulação que lhe permite estar o mais perto possível do quantum poético e metafísico por ela explorado.

Entretanto, a reescrita e o funcionamento cíclico da maior parte das obras durasianas podem ler-se à luz da instabilidade essencial fundadora da “Teoria de Tudo”. Se voltarmos de novo à obra de Balzac, uma obra também a todos os títulos extraordinária, ainda que no pólo oposto daquela que aqui nos ocupa, compreenderemos melhor em que medida cada uma delas releva de duas *epistemes* radicalmente opostas. Balzac dedica-se a construir um mundo coerente em *La Comédie*

*Humaine*, cada elemento novo vem confirmar os dados dos romances anteriores (quando necessário, o autor modifica as obras anteriores para atingir os seus propósitos). Depois de se assistir à ascensão de Rastignac, testemunha-se a de Rubempré, que haverá de cruzar-se várias vezes com o seu antecessor e que, muitas vezes, só ganha realidade e destaque em função daquele; também o destino de Vautrin se constrói, livro a livro, como se se tratasse de um imenso jogo de lego, onde cada peça textual vem ajudar a assentar a anterior; do mesmo modo, o regresso das personagens secundárias, como o Doutor Bianchon, serve de cimento à composição global do conjunto. Mas esse conjunto só ganha forma se cada livro repetir os anteriores. Cada romance não passa de um ponto de vista sobre o mundo que se descobre sob um ângulo novo, mas sem que a natureza e a estrutura sejam alteradas, muito pelo contrário. Num pólo oposto, e ainda que a comparação pareça ser demasiado fácil mas é aqui essencial, Duras não pára de reescrever a mesma obra, num movimento de confirmação/contradição permanente, com as mesmas personagens sistematicamente desencontradas, ao mesmo tempo semelhantes e radicalmente distintas. Ao mundo newtoniano de Balzac sucedeu o universo quântico de Marguerite Duras, ao determinado sucedeu o indeterminado, à causalidade a probabilidade, à certeza a incerteza.

Assim se explica que, em vez da Verdade cara a Balzac e aos seus herdeiros, Duras tenha preferido a mentira – ou, mais precisamente, aquilo que o sistema clássico teria apelidado de mentira, mas que, não tendo já qualquer ligação com uma verdade mensurável e certificável, decorre simplesmente do próprio movimento do real. E se o escritor pode dizer que “não existe nada de verdadeiro no real” (Cohen 1983: 17), é porque o real, para utilizar desta feita a expressão de Heisenberg, está sempre “entre a ideia de um objecto e um verdadeiro objecto” (Schäfer 2005: 3). Por outras palavras, ele não é nunca *senão uma versão do possível*. O fascínio sentido pelo seu amante Gerard Jarlot (“o homem mentido” de *La Vie matérielle*), e pelas numerosas personagens de “mentirosos” que povoam os romances, as peças e os filmes de Duras, decorre dessa descoberta existencial. A mentira entendida assim não é uma transformação do real, mas representa um seu outro estado. Do mesmo modo, as múltiplas contradições no interior de cada obra, os jogos com as negações que parecem anular as afirmações

anteriores não têm como propósito a falsificação ou a desrealização da fábula, mas a sua desmaterialização. É também nesse sentido que se impõe ler o início de *L'Amant*:

A história da minha vida não existe. Isso não existe. Nenhum caminho, nenhuma linha. Há vastos domínios onde nos fazem crer que existia alguém, mas não é verdade, não existia ninguém. (Duras 1984: 14)

Este deslizar contínuo dos quanta, tanto psíquicos como físicos, esta perpétua flutuação são tão inerentes ao real que a escrita durasiana não pode, afinal, senão definir-se em relação a eles. E ela acabará por levar a cabo isso numa tão grande – e tão perturbadora – proximidade com o discurso científico contemporâneo, que ser-nos-á certamente desculpado recorrer a uma citação como a seguinte, um pouco longa, retirada do “bloco negro” de *La Vie matérielle*:

Escrever ficaria no exterior de si numa confusão dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e dever escrever ainda, entre saber e ignorar de que se se trata, partir do sentido pleno, estar dele submerso e chegar até ao “nonsens” [...]. Não é a passagem do ser em potência ao ser em acto de que fala Aristóteles. Não é uma tradução. Não se trata da passagem de um estado a outro. Trata-se de decifrar aquilo que já lá está e que cada um de nós fez no sono da sua vida [...] Tem-se diante de si um bloco entre vida e morte que depende de nós. Muitas vezes senti esse confronto entre aquilo que já lá estava e aquilo que ia substituí-lo. [...] Escrever não é contar histórias. É o contrário de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa pela sua ausência.” (Duras 1987: 30-32)

E que mais bela definição se poderá dar da literatura e, antes de mais ou acima de tudo, do teatro?

## Referências bibliográficas:

Ahlstedt, Eva/ Catherine Bouthors-Paillart (2008), *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Romanica Gothoburgensia, Göteborg Universitet: 181-193

Cohen, Susan D. (1983), Entrevista a M. Duras in “ La présence de rien”, *Cahiers Renaud Barrault*, n° 106, pp. 17-36 p. 17

Deutsch, David (2003), *L'Etoffe de la réalité*, trad. de Françoise Balibar. Cassini, Paris.

Duras, Marguerite (1977), *Le Camion*, Paris, Minuit.

-- (1979), *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les mains négatives*, Aurélia Steiner, Mercure de France, Paris.

-- (1983), *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit.

-- (1984), *L'Amant*, Paris, Minuit.

-- (1984b), *Savannah Bay*. Nouvelle édition augmentée, Paris, Minuit.

-- (1987), *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L..

Gell-Mann, Murray (1995), *Le Quark et le jaguar*, trad. Gilles Minot. Albin Michel, Paris.

Lacan, Jacques (1965), “Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein*”, *Cahiers Renaud Barrault*, n°52, décembre 1965.

Margenau, H. (1983), « Open Vistas », Ox Bow Press, Woodbridge, CT, [1961]: 47.

Meurée, Christophe/ Pierre Piret (dir.) (2010), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, coll. “ Marguerite Duras ”, n°1: 285-297.

Ortoli, Sven/ Jean-Pierre Pharabod (1984), *Le Cantique des quantiques*. LGF, Le Livre de Poche Biblio, Paris.

Planck, Max (1963), *L'Image du monde dans la physique moderne*, trad. Cornelius Heim. Paris, Gonthier, Bibliothèque Médiations, n.°3.

Rykner, Arnaud (2010), “Photographie absolue et image virtuelle”, in *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*, sous la dir. de Christophe Meurée et Pierre Piret, Bruxelles, Peter Lang, coll. “Marguerite Duras”, n.°1: 285-297.



Schäfer, Lothar (2005), “ La réalité quantique et l’ordre virtuel en tant que base de l’émergence ”, 6<sup>e</sup> Congrès Européen de Science des Systèmes, 19-22 septembre 2005.  
<http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Paris05/schafer2.pdf>

**Arnaud Rykner** est professeur à l’Institut d’Etudes Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, à Paris. Membre honoraire de l’Institut Universitaire de France, il a publié une dizaine d’essais, notamment aux Editions José Corti et aux éditions du Seuil, et édité le théâtre de N. Sarraute dans la Pléiade et en collection Folio - collection pour laquelle il a également commencé l’édition des pièces de M. Duras. Metteur en scène, il a été l’assistant de Claude Régy, créateur de la plupart des pièces de Duras; il a lui-même monté deux spectacles d’après Sarraute (*Tropismes I*, à la Ménagerie de Verre à Paris, et *Tropismes II*, au Théâtre du Maillon à Strasbourg), créé *Aucun regard* de Dominique Hubin (1999) et *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck (2001) au Théâtre National de Toulouse, ainsi que *Dans la solitude des Champs de coton* de B.-M. Koltès (2010) au Théâtre du Pavé (Toulouse). Il a dirigé plusieurs lectures-spectacles à partir de l’œuvre de Duras. Romancier, il a par ailleurs publié sept romans, tous aux éditions du Rouergue/Actes Sud : dont deux ont été repris en format de poche (*Nur*, 2007, rééd. Babel, 2008, et *Le Wagon*, 2010, rééd. Babel 2013). Son dernier roman, *La Belle Image*, vient de paraître chez le même éditeur. Sa première pièce, *Pas savoir*, est parue en 2010 aux éditions Les Solitaires Intempestifs, avec une préface de Claude Régy.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Uma versão diferente deste artigo, embora com as mesmas hipóteses e postulados gerais, foi publicada em Ahlstedt/Bouthors-Paillart 2008: 181-193. A integralidade do texto, incluindo citações, foi traduzida por Ana Paula Coutinho.

<sup>2</sup> Reconhecer-se-á aqui aquela interessante parábola que dá conta da necessidade da teoria quântica para deslindar as armadilhas da física newtoniana.

<sup>3</sup> *Vd.* Deutsch 2003. Não admira que essa palavra seja também utilizada pelos escritores de “ficção científica”.

<sup>4</sup> Trata-se da “teoria do todo”. O autor utiliza a expressão a partir da abreviatura inglesa (Theory of everything) [nota da tradutora].

<sup>5</sup> Tempo verbal composto, correspondente ao pretérito perfeito simples em português, considerado menos formal, menos literário, que o “passé simple” [nota da tradutora]

<sup>6</sup> “Marguerite Duras parece saber, sem mim, aquilo que eu ensino” (Lacan 1965: 8).

<sup>7</sup> Como é o caso de Olivier Costa de Beauregard, citado por Ortoli/Pharabod 1984: 148.

<sup>8</sup> *Vd.* Deutsch 2003: 21. A própria ideia de uma tal teoria é às vezes contestada por outros cientistas, mas com argumentos que, nem por isso, deixam de nos lembrar a obra durasiana. Com efeito, Murray Gell-Mann (Prémio Nobel de Física em 1969) relativiza-a claramente ao afirmar: “Tudo, não; apenas probabilidades para histórias” (1995: 154).