

Um corpo morto que vive.***La maladie de la mort* de Marguerite Duras e a falência como força motriz****Mathilde Ferreira Neves***Universidade do Porto - ILC*

Resumo: Em causa está a falha, mas a falha enquanto célula capaz de se regenerar, até se desenvolver em novas falhas e novas forças emergirem. O que é, afinal, um corpo morto que vive? É em torno desta pergunta que Marguerite Duras se aflige na escrita, é nesse abismo que mergulhamos em *La maladie de la mort*.

Palavras-chave: Morte, falência, impossibilidade, escrita, fulgor

Résumé: Ici est en cause la faille, mais la faille en tant que cellule capable de se régénérer, provoquant le développement d'autres failles et l'émergence de nouvelles forces. Après tout, qu'est-ce un corps mort qui vit ? C'est autour de cette question que Marguerite Duras s'afflige avec l'écriture, c'est dans cet abîme qu'elle nous plonge avec *La maladie de la mort*.

Mots-clés: Mort, faille, impossibilité, écriture, fulgueur

Frequentemente a nossa alma criminosa,
Sob a sua falsa virtude, adormece temerária,
Apressa-te a iluminar, oh luz eterna,
Os infelizes sentados na sombra da morte.
(Racine)

A trama de *La maladie de la mort* (1982) de Marguerite Duras não tem ornatos nem enfeites: um homem enfermo (que desconhece a sua própria enfermidade) contrata uma mulher para que lhe “assista” às noites, num quarto que fica em frente ao mar. A mulher obedece ao homem, no quarto, nua, sobre a cama de lençóis brancos, pela noite dentro, até à alvorada. Ela acabará por conseguir nomear a doença do homem, até aí desconhecida por ele: a doença da morte. Pouco depois de nomeada a doença, as noites pagas terminam, a mulher desaparece; o homem, que está morto em vida, continua a viver, e a “história” aconteceu sem poder nunca ter acontecido.

O homem está, assim, doente e a doença dele não é senão a morte. A morte em si mesma: não um vírus ou uma patologia; não há mazelas nem feridas, apenas não há vitalidade (apesar da respiração, da circulação sanguínea, do batimento cardíaco, do funcionamento cerebral, do mover dos membros, da boca que abre e fecha emitindo palavras, urros). No âmago, há, então, um homem já morto em vida e uma mulher que lhe nomeia a morte, fora da dor, dentro do quarto, num tempo intransitivo e saturado. O homem chora, grita; a mulher dorme, sobretudo – “Ou gritamos ou não dizemos nada”, confessa Marguerite Duras numa entrevista (Armel 1996: 20).

Os corpos das personagens são inabitáveis, como o espaço do quarto, como os nomes deles (que não conhecemos). Na verdade, os nomes próprios escasseiam nos trabalhos finais de Marguerite Duras: mutilados ou ausentes. As personagens deixam de ter nome e de nomear-se, a sua identidade apenas presente sob a forma de pronome, sem que os outros as possam chamar/salvar. O *vous* durasiano impõe, deste modo, a distância da impessoalidade e da impossibilidade numa relação entre dois seres sumidos.

Em *La maladie de la mort* não há sequer relação, apenas existem um homem irredutivelmente tocado pela morte e uma mulher paga, num quarto à beira-mar. O livro é um deserto sem miragens, onde a impossibilidade do homem perante a mulher

poderia constituir uma possibilidade de amor e, em vez disso, é a morte vivida: encontro entre um homossexual e uma mulher cujo prazer é sem desejo, ou seja, uma separação primordial. Jean-Pierre Sarrazac discorre sobre esta separação particular: “Separados, os corpos durasianos são ao mesmo tempo purificados, ou seja, entregues a um desejo desprovido de qualquer prazer e de qualquer culpa. E a força separadora não é senão, claro, esta morte intermitente, à qual são submetidos desde a sua entrada em cena” (1989: 151).

Ela mexe-se, os olhos entreabrem-se. Ela pergunta: Mais quantas noites pagas? Diz-lhe: Três.

Ela pergunta: Nunca amou uma mulher? Diz-lhe que não, nunca.

Ela pergunta: Nunca desejou uma mulher? Diz-lhe que não, nunca.

Ela pergunta: Nem uma vez, um só instante? Diz-lhe que não, nunca.

Ela diz: Nunca? Nunca? Você repete: Nunca.

Ela sorri, ela diz: É curioso, um morto.

Ela recomeça: E olhar uma mulher, nunca olhou uma mulher? Diz-lhe que não, nunca.

Ela pergunta: Para o que é que olha? Diz-lhe: Para tudo o resto.

Ela espreguiça-se, ela cala-se. Ela sorri, ela adormece de novo. (Duras 2002a: 34-5)¹

E mais adiante:

Ela pede que lho diga claramente. Diz-lho: Não amo.

Ela diz: Nunca?

Diz-lhe: Nunca.

Ela diz: O desejo de matar um amante, de o guardar para si, só para si, de o tomar, de o roubar contra todas as leis, contra todos os imperativos da moral, não o conhece, não o conheceu nunca?

Diz-lhe: Nunca.

Ela olha-o, ela repete: É curioso, um morto. (*idem*: 44-5)

Mais do que inevitável, a perdição do corpo torna-se necessária neste livro. E a morte, a deste homem, despoleta uma estranha e extraordinária intimidade – “O contacto com a morte transforma-se instantaneamente em intimidade do amor” (Sarrazac 1989: 147), intimidade porém sem afectos, sem vínculo sentimental algum, apenas um contrato pago os une. Trata-se, em suma, de uma não relação entre um homem e uma mulher, um contrato de noites pagas para que a doença dele se declare e se cumpra. Não estamos, portanto, perante uma história de amor, mas perante uma

história da necessidade, o que aqui se dá não é paixão, mas talvez compaixão. E o texto é uma expressão profundamente materialista do corpo.

Fá-lo, regressa ao corpo da mulher.

Cobre-o completamente com o seu corpo, condu-lo a si para não o esmagar com a sua força, para evitar extingui-lo, e depois fá-lo, regressa ao abrigo nocturno, enterra-se aí.

Permanece nesse lugar. Chora, mais uma vez. Julga saber não sabe o quê, não consegue levar a cabo esse saber, julga ser a imagem única da desgraça do mundo, a imagem de um destino privilegiado. Julga ser o rei deste acontecimento em curso, julga que ele existe.

Ela dorme, de sorriso nos lábios, um sorriso que a mata.

Permanece nesse lugar, no corpo dela. (Duras 2002: 42-3)

Corpo saudável e simultaneamente enfermo (o dele) que, apesar da vida, não tem vitalidade, que está doente de morte e cujas pulsões são lancinantes. Corpo destruído, arruinado, como tudo o que contém e sustém este cosmos particular (micro: nos corpos presentes mas sumidos/extraviados; macro: no mar imenso, do lado de fora do quarto – mar que em vez de libertar ou apaziguar, nos engole e consome pelo seu negrume, pela sua insistência).

O acto sexual surge nesta circunstância como revelação extrema do outro em si e como destruição de si através dos outros. De acordo com a palavra (de perdição) durasiana, a própria relação entre o homem e a mulher é vista à luz da falência e do esboroar de sentido.

A obra durasiana representa a tentativa derradeira de estar dentro, sem que se possa nunca deixar de estar no limiar e no limite das coisas: as entranhas do que se sabe, sem saber o que ou como se sabe. E Marguerite Duras insiste nesse saber que não se sabe e que se opõe, de alguma forma, ao conhecimento:

L'amant é muito difícil. *La maladie de la mort* é difícil, muito difícil. *L'homme atlantique* é muito difícil, mas é tão belo que não é difícil. Mesmo se não compreendemos. Não podemos, aliás, compreender estes livros. Não é a palavra. Trata-se de uma relação privada, entre o livro e o leitor. Lamentamo-nos e choramos, juntos. (Duras 2009: 135-6)

Deparamo-nos com uma escrita que se opõe ao racional, ao lógico da língua (que Marguerite Duras considera aliás ser inadequada à comunicação do vazio). O modo

como a autora trabalha o gume da escrita representa, no fundo, a tentativa de mergulhar no seu próprio abismo de uma forma mais profunda, através de antíteses, oxímoros, um lirismo da violência, uma linguagem crua, palavras irredutivelmente esvaziadas para atingir o sentido na sua totalidade sem nexos, para chegar ao cerne da intimidade na sua fragilidade excessiva, na sua negrura mais extrema.

Aproxima o seu corpo do objecto que é o corpo dela. Está morno, cheio de vitalidade. Ela continua a viver. Ela apela ao assassinio e, no entanto, vive. Pergunta a si mesmo como a matar e quem a matará. Não ama nada, ninguém, nem mesmo esta diferença que julga viver. Conhece apenas a graça do corpo dos mortos, a dos seus semelhantes. De súbito, surge-lhe a diferença entre essa graça do corpo dos mortos e esta aqui presente, feita de uma fraqueza extrema, que, com um gesto, poderíamos esmagar, esta magnificência. (Duras 2002: 37-8)

Marguerite Duras escreve, tal como Blanchot o defendia, na “intensidade da falência” (2008, 22-4), prestando-se à vida para sublinhar a morte e a exclusão.

Uma escrita bruta que nos assalta e fere, como Kafka a defende junto de um amigo:

Do que precisamos é de livros que nos atinjam como a desgraça mais dolorosa, como a morte de alguém que amávamos mais do que a nós próprios, que nos façam sentir como se tivéssemos sido expulsos para o meio dos montes, longe de qualquer presença humana, como um suicídio. Um livro tem de ser picareta para o mar gelado dentro de nós. (apud Manguel 1998: 105)

Uma escrita-grito, uma voz-escrita que nos agride e transtorna, onde pressentimos o quase-silêncio das palavras, onde o branco é verdadeiramente um espaço. O livro está, aliás, verdadeiramente marcado por esse espaço. No intervalo de cada momento/emoção/abalo: um branco que pontua a respiração, que dita o ritmo, que materializa a densidade da página. O texto está dividido por esses brancos, que surgem enquanto espaços desertos que intervalam os vários sopros de escrita. As sequências breves de texto são intervaladas por brancos tipográficos, a lembrar um poema assente em fôlegos súbitos, silêncios saturados, continuidades e descontinuidades, rupturas, repetições, balbúcius e estrondos, para que o sentido se perca no fluxo e no defeito da palavra. Michel Collot analisa justamente o papel deste branco nas páginas durasianas:

Marguerite Duras não gostava muito que qualificassem as suas obras de poéticas; mas (...) a sua disposição tipográfica, que instala grandes espaços brancos, evoca a dos poemas contemporâneos; e esta escansão visual da página dá-nos a ver uma voz, da qual transcreve o ritmo, senão mesmo o tempo, com os seus acentos e as suas pausas. (Collot 2005: 299)

E apesar do aparente não sentido a que a palavra é submetida (por ser trabalhada nas falhas), há sentido (presentido, fugaz, frágil), ou como Blanchot o nomeia: “um sentido ausente” (2008: 71).

No trabalho de Marguerite Duras, o entre é decisivo, é aí que os seus filmes, peças e livros acontecem: entre o som e a imagem (que raramente se sobrepõem em sentido), entre o palco e o espectador (na vibração das vozes e na sua ressonância na matéria dos corpos), entre a palavra escrita e o branco da página (combinando-se em esterilidade e pujança). A ideia é tornar esses silêncios numa substância material e plástica. A leitura materializa a respiração do texto e regula o movimento/expressão dos corpos. Aquele que lê (ou que assiste à leitura) deixa-se levar pelo sopro e pelos flashes (que em vez de iluminar o objecto fotografado, o sumam), que o conduzem sem ser necessário preocupar-se com a compreensão.

Outro factor relevante e determinante nesta falência durasiana é o modo verbal condicional usado em *La maladie de la mort*, modo de expressão privilegiado em Marguerite Duras, porque aí imaginário e real se dissipam mutuamente para que o vazio nos faça ressurgir sem redenção possível. As noites pagas aconteceram? Poderiam ter acontecido? – “Reconhecemos o verdadeiro pela sua eficácia, pela sua força”, declararia Robert Bresson a este propósito (2006: 29).

Na noite da partida dela, num bar, conta a história. Primeiro, conta-a como se fosse possível contá-la e depois desiste. Em seguida, conta-a rindo como se fosse impossível que ela tivesse acontecido, ou como se fosse possível que a tivesse inventado. (Duras 2002: 54-5)

O condicional no presente – como modo verbal de eleição durasiano (a condição, a possibilidade e a dúvida) – retém esse vazio, vazio denso que nos preenche, em queda, sempre em queda. De novo, um entre: entre a realidade e a ficção. A incerteza, a dúvida, a ambiguidade, a ferida são os únicos estados possíveis em relação à realidade/verdade.

A palavra não é aqui comunicante. Mas o que é falar sem conseguir comunicar? O que é olhar sem ver? Ouvir sem escutar? Tocar e não sentir? O tratamento do corpo (o das personagens deste texto) serve aqui como metáfora para a arte de Marguerite Duras.

Diz-lhe: Deve ser muito bonita.

Ela diz: Estou aqui, olhe, estou à sua frente.

Diz-lhe: Não vejo nada.

Ela diz: Tente ver, está incluído no preço que pagou.

Agarra o corpo dela, olha os seus diferentes lugares, vira-o, revira-o, olha-o, olha-o de novo.

Desiste.

Desiste. Deixa de apalpar o corpo.

Até esta noite não tinha compreendido como se podia ignorar o que vêem os olhos, o que apalpam as mãos. Apercebe-se desta ignorância.

Diz-lhe: Não vejo nada.

Ela não responde.

Ela dorme. (Duras 2002: 21-2)

Em causa está a falha, mas a falha enquanto célula capaz de se regenerar, até se desenvolver em novas falhas e novas forças emergirem. O que é, afinal, um corpo morto que vive? É em torno desta pergunta que Marguerite Duras se aflige na escrita.

Acorda-a. Pergunta-lhe se ela é uma prostituta. Ela acena que não.

Pergunta-lhe por que aceitou o contrato das noites pagas.

Ela responde numa voz ensonada, quase inaudível: Porque eu vi, assim que me falou, que sofria da doença da morte. Nos primeiros dias não a soube nomear. E depois consegui fazê-lo.

Pede-lhe que repita as palavras. Ela fá-lo, ela repete as palavras: A doença da morte.

Pergunta-lhe como o sabe. Ela diz que sabe. Ela diz que se sabe sem saber como se sabe.

Pergunta-lhe: Em que medida é a doença da morte mortal? Ela responde: Na medida em que aquele que é atingido por ela não sabe que é seu portador, da morte. E na medida em que este está morto sem antes ter vivido, sem ter percepção alguma de ter morrido qualquer vida. (*idem*: 23-4)

Em *La maladie de la mort* é executada a falência de tudo: na letra do texto, na narrativa da história, no corpo das personagens. A destruição abrange, neste universo, os mais diversos domínios: “Je m'esquinte”, afirma Marguerite Duras em múltiplas entrevistas, pondo permanentemente em causa o esplendor da luz, a raiz imposta das

coisas, explorando os restos/desperdícios que considera o principal, entrevedo o negrume fulgurante das ruínas, até atingir a imagem possível (negra na duração e na repetição) e a palavra justa (branca no esvaziamento e na paragem), havendo uma auto-decantação e filtragem radicais do exterior em função disso.

Ela pergunta-lhe a cor do mar.

Diz-lhe: Negro.

Ela responde que o mar nunca é negro, que deve estar enganado.

Pergunta-lhe se ela acredita que alguém o possa amar.

Ela diz que em caso algum. Pergunta-lhe: Por causa da morte? Ela diz: Sim, por causa dessa insipidez, dessa imobilidade do sentimento, por causa dessa mentira de dizer que o mar é negro.

E depois ela cala-se. (*idem*: 46)

A palavra emerge, deste modo, como imagem arruinada (sendo que escrita e imagem nunca são um pleonismo no trabalho durasiano). Para Marguerite Duras, escrever não é senão destruir. A autora trabalha escrita e imagem até ao limite, a destruição da matéria expressiva é o seu método. O sentido na falha do texto, o negro como imagem da falha no plano, o teatro na falha do teatral. Simultaneamente fabricante e demolidora de simulacros, tornando possível e fertilíssima a concomitância de uma iconofilia e iconofobia crónicas – “Que não seja possível filmar o que escrevi é o meu método”, declara a autora (Nordlung 1993). E, no entanto, os textos são, talvez por isso mesmo, profundamente teatro e profundamente cinema.

No final do livro, em forma de codicilo², Marguerite Duras indica as possibilidades cénicas/fílmicas do texto, abrindo-o à materialidade do teatro e à possibilidade do cinema. Assim, o livro, à partida, não é só um livro, é também teatro e/ou filme; a escrita não é só palavra, mas também voz: as indicações cénicas aludem a que este se destina, não a ser representado, mas a ser lido, dito em voz alta e não de forma teatral, considerando que o texto seria eliminado se tal acontecesse – outra falha aqui surge: a da representação. O corpo é, deste modo, um eco, uma repercussão da palavra, da voz.

Trata-se, no fundo, de um texto teatro filme e isso não só é importante, como decisivo. É essencial assistir a essa mutação, captar esse movimento: o de uma forma que se torna outra forma que se torna outra forma ainda. Sarrazac escreve neste sentido e a propósito de *La maladie de la mort*: “[A]través do codicilo, Marguerite Duras convida-

-nos a jogar com este Texto como se fosse um caleidoscópio, ajustando a metamorfose infinita da narrativa em cinematógrafo, do cinematógrafo em teatro e do teatro em narrativa...” (1989: 160). Na verdade, é como se nos encontrássemos diante de uma obra a fazer-se na própria leitura, o que concede ao livro uma intensidade e tensão extremas, constituindo-se o entre enquanto espaço pleno.

La maladie de la mort não tem um fio narrativo, mas estados sucessivos de dois corpos lidos sobre um palco, num tempo que não está presente na sua passagem, mas num intervalo inominável, onde vida e morte coexistem de tal maneira que se tornam o mesmo. Apesar das indicações cénicas, o texto nunca foi encenado ou realizado pela própria autora, que o considera algo marginal por não ter conseguido exprimir com este o que verdadeiramente pretendia.³ Por nunca tê-lo encenado/realizado, Marguerite Duras instaura, para além das outras falhas que opera, mais uma, desta vez na feitura. O texto fica então retido nessa suspensão dolorosa, numa espécie de purgatório que dá entrada a três universos: literatura, teatro, cinema.⁴

Na obra durasiana, sobretudo na tardia, olha-se sem ver, fala-se sem dizer, ouve-se sem escutar, toca-se sem sentir, os sentidos anestesiados e cercados por não se sabe que falha.

A sua mão está sobre o sexo dela, entre os lábios que se fendem, é aí que acaricia. Olha a fenda dos lábios e o que a envolve, o corpo inteiro. Não vê nada.

Queria, tanto quanto possível, ver tudo numa mulher. Não vê que isso lhe é impossível.

Olha a forma fechada. (Duras 2002: 39)

O saber surge como despir que não desnuda, como olhar que não vê, mas que não pára de olhar, que precisa de olhar e olha com precisão, numa espécie de devoração, de deslumbramento. Apenas o olfacto é, neste caso, rigorosamente determinado: “Um cheiro a heliotrópio e a cidreira” (*idem*: 14), que emana do corpo da mulher e que conquista o quarto todo. Ora, “heliotrópio” é a designação de várias plantas que se viram para o Sol, quando este se acha acima do horizonte. Como se cair pudesse ser, afinal, uma forma outra de nos iluminarmos. Não é por acaso que, no leito da morte, Marguerite Duras faz declarações como estas ao seu companheiro Yann Andrea: “É preciso falar do homem de *La maladie de la mort*. Quem é? Como chegou ali? Escrever sobre a magreza, a

partir da magreza do homem” (2002b: 14), ou ainda: “Venha amar-me. Venha. Vem para este papel branco. Comigo. Dou-te a minha pele. Vem. Depressa” (*idem*: 42).

Pela dor lancinante chegamos a uma percepção extraordinária, pela falta de luz nos iluminamos, pela inexistência de vida exprimimos a vida, pela falta de desejo expressamos o desejo. Esses são os paradoxos da escrita de Marguerite Duras, esses são os paradoxos deste livro “magro” e “falhado”. No fundo, a falha contra a perda política.

Em Marguerite Duras, a falência constitui-se como força motriz. A destruição: avassaladora e suprema. A morte: surpreendente, pelo seu fulgor. – “Ela sorri, ela diz que é a primeira vez, que ela não sabia antes de o conhecer que a morte se podia viver” (*idem*: 48).

Referências bibliográficas:

- Armel, Alette (1996), *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- (1990), “J’ai vécu le réel comme un mythe”, *Magazine Littéraire* nº 278, Junho de 1990: 18-24.
- Blanchot, Maurice (2001), “Détruire”, *L’amitié*, Paris, Éditions Gallimard: 132-136.
- (2008), *L’écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard.
- Borgomano, Madeleine (2001), “L’œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres”, in AA.VV., *L’éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 211-220.
- Bresson, Robert (2006), *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard.
- Collot, Michel (2005), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Librairie José Corti: 299-314.
- Duras, Marguerite (1996), *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma.

-- (2002a), *La maladie de la mort*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- (2002b), *C'est tout*, Paris, P.O.L. Éditeur.

-- (2009), *La vie matérielle*, Paris, Éditions Gallimard.

Manguel, Alberto (1998), *Uma história da leitura*, trad. Ana Saldanha, Lisboa, Editorial Presença.

Nordlung, Sorveig (1993), *Marguerite Duras* (entrevista filmada).

Sarrazac, Jean-Pierre (1989), "Duras: Théâtre-Testament", in Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Paris, Actes Sud.

Mathilde Ferreira Neves tem formação académica em literatura e cinema. É, actualmente, doutoranda na FLUP, com bolsa da FCT. Publicou, recentemente, o livro *Marguerite Duras – O cinema da escrita / A escrita da voz / A voz do cinema*. Com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, completou o estágio de documentário dos Ateliers Varan, em Paris e realizou *Gaëtan*. Com bolsa da Fundação Oriente, viajou três meses pela China, para desenvolver um projecto de escrita e imagem. Co-realizou *sobe, adensa, esgarça, desce*, com apoio do ICAM. Explora, agora, sobretudo, as tangências entre cinema e literatura. Colabora com o Instituto de Literatura Comparada – Margarida Losa.

NOTAS

¹ Todas as citações, ao longo deste trabalho, são excertos do livro *La maladie de la mort*, com tradução da minha responsabilidade.

² É Sarrazac quem explora este conceito (1989: 159), considerando que *La maladie de la mort* funciona como um testamento e que as notas cénicas finais funcionam como codicilo (disposições adicionais a um testamento).

³ Desde 1980 até à sua morte, MD tenta apreender Yann Andrea pela escrita e pela imagem. *La maladie de la mort* é uma tentativa disso. A autora dirá, mais tarde, que só num livro posterior, *Les yeux bleus, cheveux noirs* (1986), conseguiria verdadeiramente encontrá-lo na sua escrita.

⁴ Madeleine Borgomano fala em deriva de géneros, no lugar de *éclatement* [explosão] e para além de *débordement* [transbordamento]: “[A] rebelião passiva contra os limites dos géneros instituídos, a vontade de se andar à deriva, tomam todas as formas de ‘destruição’: destabilização dos limites, aluimentos de terra, desgaste, ignorância, indiferença. Formas que constituem a própria história desta escrita. Uma história intensamente vivida. É certamente um ‘jogo’ com os géneros mas à maneira da roleta russa: o seu objectivo é vital. E é aí, parece-me, que está a sua ‘différance’” (2001: 219).