

MARGUERITE DURAS EM PERCURSOS E PERSPECTIVAS

Geraldo R. Pontes Jr.
Instituto de Letras – UERJ

Quando ainda não contava com uma repercussão que refletisse a variedade de seu conjunto, a obra de M. Duras teve, no início de sua trajetória, uma curiosa avaliação, por assim dizer. Uma livreira, solicitada a opinar sobre o destino que viria a ter o prêmio Goncourt daquele ano de 1950, após citar os escritores Hervé Bazin e René Vailland, referiu-se, por último, àquele que era então apenas o terceiro livro de Duras, *Un barrage contre le Pacifique*. O romance, que acabara de ser lançado, passava-se duas décadas antes na Indochina e o momento era impróprio para temas dessa ordem, devido ao grande mal-estar da guerra no sudeste asiático. Com efeito, o Goncourt foi assim negado a Duras naquele momento. Mas a opinião da livreira não era surpreendente, pois se o referido prêmio só veio a ser concedido à autora três décadas mais tarde, seu livro obtivera grande interesse do público, até mesmo pela contemporaneidade à guerra, e se tornava tanto mais incômodo à medida que denunciava a corrupção colonial, entre outras virtudes mais propriamente literárias.

Oito anos depois, conhece-se, com o mesmo título, da autoria de René Clément, a primeira versão cinematográfica de uma obra de M. Duras. Em 1977, passados quase vinte anos do filme e trinta da publicação do romance, a autora, não antes de ter enveredado pela realização de filmes a partir dos próprios textos, vê encenar, por Claude Régy, no Théâtre D'Orsay, sua reescrita de *Un barrage* para o palco: *L'Eden Cinéma*. Além disso, *India song - texte, théâtre, film*, de 1973, já experimentava uma escrita que se potencializava nos diferentes meios, embutidos no subtítulo. Do uso dos mesmos, no dizer da própria autora, dependeria seu sucesso.

Com *L'Eden Cinéma*, concluído o ciclo de experimentação nas três modalidades da mais autobiográfica de suas ficções, pedra de toque do conjunto de sua produção, Duras chegava à

quase maturidade desse seu exercício de ressignificar por que outros textos por ela concebidos já haviam passado, até que desse cabo da empreitada final ao reiniciar o ciclo da infância e adolescência de *Un barrage* com *L'amant*, que finalmente lhe concedeu o Goncourt em 1984, e *L'amant de la Chine du Nord*, concebido em 1991, concomitantemente à adaptação cinematográfica de Jean-Jacques Annaud a partir do título anterior. Ressalto ainda que essa fase geradora de textos de toda uma produção desencadeia também o *leitmotif* de *Des journées entières dans les arbres*, romance/teatro de 1954, na referência às personagens da mãe e do irmão.

Esse ecletismo com que a obra de Marguerite Duras se apresentou em sua quase totalidade, realizando-se sob a tripla forma da ficção, do filme e da dramaturgia, dos anos 50 aos 90 (excetuando portanto a produção dos anos 40), torna-se mais curioso ainda se se compreender a proposta que a reexperimentação trazia: a negação, pelo processo escritural de M. Duras, de escolas de gêneros literários, dando lugar ao projeto do “desejo de escrever, o escrever o desejo e o escrever do desejo de escrever” (Mello, 1985: 2). Encarando tal escrita em uma perspectiva de “significantes geradores de sentido” (Idem, 125), graças à intransitividade de um desejo de dizer, sem o desejo da posse de um significado, obtêm-se que seu moto-contínuo, essa multiplicação dos geradores de sentido da obra de Duras, faria funcionar um grande jogo de reincidências em ressignificações, suas isotopias. Na base dessas isotopias, as remissões com que freqüentemente, na convivência dos traços entre diferentes gêneros, a forma as estabelece, ou seja, o processo de atopia, descrito por Cleonice Mourão (1991: 14), formador da rede da escrita. Nele, a presença de cada signo em determinado lugar evidenciando uma ausência em outro, o evocaria através do processo de construção da leitura. Processo do signo sedutor, impondo-se à escritura para fragmentar o eu e os referenciais do próprio leitor.

A duplicação das formas de ficcionalização autobiográfica durasiana singularizou-se através do foco deformante do referido processo narrativo, onde o registro da memória das personagens, em um *retrospecto* não comprometido com a causalidade, obedece a uma construção sempre em aberto e passível de se reescrever. Passando ao nível do enredo do ciclo autobiográfico: a personagem da mãe não tem nome; francesa, viúva de um professor alocado no serviço colonial na Indochina, torna-se pianista em um cinema de filmes mudos em Saigon. Com o cinema falado, sonha em explorar a terra, mas acaba tendo que lutar contra aqueles que levaram todas as suas economias por um terreno inexplorável. A compra do terreno, motivada pelo ideal de plantar para conseguir sustentar seus filhos e ajudar a tirar da fome os vietnamitas que com ela trabalhassem, torna-se o pano de fundo de outros dramas locais, de miséria nativa e exploração colonial. A terra se torna improdutiva pela invasão anual das águas do Pacífico e a empreitada se revela um golpe do destino causado pela ingenuidade da mãe diante da ação de funcionários corruptos, representação mais imediata de um sistema inteiro, onde impera a lei da selva.

Nas conseqüências dessa situação, entre tentativas absurdas e obsessivas de se recuperar a terra – como a criação de uma barragem que nunca se sustentaria contra a força do mar – a mãe e os filhos assistem a uma suspensão de seus destinos como perspectiva em que a obra consagraria uma visão sócio-política de decadência, completada pelo esvaziamento de expectativas da visão durasiana sobre a condição humana. A mãe, misto de excêntrica e frustrada, sempre pensa em recomeçar a barragem contra o mar, ponto em que se consome a derrota deste projeto de vida.

Ora, se *Un barrage*, texto por assim dizer bem comportado, tem tudo para ser lido como prosa neo-realista (corrupção colonial, tráfico, prostituição juvenil, fome, enriquecimento da burguesia pela exploração das classes miseráveis), no entanto desde ali já se deforma o real ao se sobrecarregarem as páginas pelo tédio de Suzanne, esboçando talvez o futuro desejo de negação

dessa escrita e o resgate de uma vivência *ratée* através das releituras da imagem quase mítica da mãe.

Se a peça *L'Eden Cinéma* traz de certa forma o enredo de *Un barrage contre le Pacifique*, o que nela chama a atenção é o fato de se construir fundamentalmente como anti-gênero dramático, pela inexistência de um conflito aristotélico comprometido com o enredo, pela alternância de papéis de narradores que movimentam o foco para a imobilidade da mãe. No romance, ainda se sobressai a perspectiva de Suzanne, de que sempre depende a voz narrativa principal. A mudança de valor de alguns traços narrativos, como efeito de adaptação ao teatro de *L'Eden Cinéma*, passa a interessar ao enfoque da comunicação das falas no texto, ao comportamento da narrativa nesse outro meio: o suporte narrativo na peça dá-se pela técnica recitativa, que suspende o diálogo teatral e comunica a obra ao público através do enquadramento das cenas com a desrealização do projeto da mãe de Suzanne. As rubricas referem-se a algo cantado: esboça-se aí a fusão dos gêneros ficcionais em direção à musicalidade, à necessidade de ouvir, como na relação de seus filmes com a música.

O conflito não é representado por um agente, portanto não é dramático, mas por uma força contra os destinos que, *por força* de uma única intenção que é a do desejo da escrita, não se fundamenta ideologicamente, apesar das referências claras – e de possíveis remissões extra-literárias, como a relação de Duras com o PC francês –, e assume, como um significante vazio, o papel de despedaçar, para poder recriar os sentidos mais adiante.

É preciso entender como em Duras há uma outra questão do anti-gênero no teatro, além de a obra se veicular, como um todo, em um “atravessamento” intergenérico. A pragmática, em sua preocupação de teoria da enunciação, propõe a idéia de um arqui-enunciador para o texto dramático, uma vez que o discurso não se desdobra em um narrador ou vários que modulariam o foco narrativo. Assim, entre o arqui-enunciador e o público a enunciação torna-se indireta -

mesmo se o autor escolhe um personagem para porta-voz de suas idéias. E, segundo Maingueneau (1990:142), “la seule énonciation que l’on puisse valablement attribuer à l’auteur c’est l’interaction des actes de langage des personnages, une irréductible polyphonie. L’archiénonciateur est une instance distincte de l’écrivain, il prend en charge un réseau conflictuel de positions énonciatives.” O gênero dramático assim demonstraria um arquifenômeno de sentido, traduzindo um sistema de relações e suas implicações estéticas, culturais e ideológicas, ainda mais se se pensar que os atores não são os responsáveis por essas falas – apenas as representam.

Mas o recitativo do texto teatral de Duras, preenchendo a função narrativa, enfoca a mãe enquanto objeto do olhar dos outros e não permite representar-se a tensão direta de sujeito contra objeto, reabilitando a figura de um narrador:

JOSEPH

Elle nous emmenait avec elle à l’Eden.
On dormait autour du paino sur des coussins.

Musique

Elle n’a jamais pu se séparer de ses enfants, la mère. Où qu’elle aille. Elle nous traînait agripés à son corps.

SUZANNE

Sauf à la fin quand elle a été très près de la mort.

Temps

Elle n’a pas demandé à nous parler.

A respeito do recitativo, reproduzo aqui uma definição de Rykner (1988: 154):

A la communication traditionnelle, qui prend place au sein de l’échange entre deux personnages A e B, l’écriture dramatique de Duras tend à substituer la communion de ces deux personnages par le biais d’un objet C (souvenir ou fantasme), vers lequel

convergent regard et parole. [...] c'est l'absence même de ce troisième terme C qui fait s'élever le chant.

A noção de comunicação, estratégica na compreensão do texto dramático, pode ser melhor entendida pelo estudo da forma dramática de P. Szondi (1983), segundo o qual a construção do sujeito e do objeto do drama diante de inversões de sujeito em objeto do conteúdo e suspensão do conflito de sujeito e objeto na forma, segue a transformação do "sujeito da forma épica" ou "eu épico". A questão diz respeito à transformação dramática oitocentista de fim de século, o que seria assunto para outro trabalho. Deter-me-ei aqui apenas no fato de que se constitui uma dramaturgia épica quando se corta a tensão, suspende-se a temática da perspectiva de fundo – o conflito sujeito x objeto –, modificando a relação fundo / forma, para trazê-la à superfície na relação enunciativa de superfície sujeito / objeto. O épico opera uma inversão dramática e formal. Não há suplemento intra ou extra-pessoal de que a relação inter-humana venha acompanhada, pois o diálogo se limita ao espaço do entre-dois; o presente não conhece nenhum contexto temporal (como os antecedentes da ação que, na ótica aristotélica dão a perspectiva de passado), ou a solução do conflito dramático, ou seja, o desenlace, que dá a noção de futuro); o acontecimento, desligado da situação interior à alma, e da situação exterior da objetividade, funda a dinâmica do obra, de modo que a poética do acontecimento inter-humano e o presente, tanto quanto a forma dramática, são anulados em seu absoluto, portanto, relativizados. Há confusão dinâmica entre sujeito e objeto na forma e a separação estática dos mesmos no conteúdo, mas não se reabilita, pelo eu da forma épica, a verdadeira figura de um narrador.

Lembrando o recitativo através das falas de Suzanne e Joseph, remeto ao acima esboçado sobre o resgate narrativo pelo drama, para mostrar o que ultrapassa a questão prevista por Szondi e fazer do palco um teatro romance sem hegemonia narrativa. O recitativo visa a encenar a ficcionalização do autobiográfico que o romance construíra pelo pacto narrativo, onde a filha,

Suzanne, não representa necessariamente Duras. A mãe não retrata completamente a história da Sra. Donnadieu, a mãe de Duras. Mas o ponto de partida do conflito entre as personagens e o sistema, entre a mãe e o mar, salgado, que invade e esteriliza a metáfora da fertilidade da terra, está de fato ancorado na realidade, como declarado por Duras (1958):

Lorsque je me suis trouvée devant ma mère, devant le problème qui consistait à faire entrer ma mère dans un livre, je m'y suis reprise à plusieurs fois et, oui, j'ai cru que j'allais abandonner le livre et, souvent, la littérature même. Et puis, et puis, oui, c'est à cause d'elle que je me suis mis dans la tête de faire de la littérature, qu'il m'aurait été pénible de le faire autrement. Je ne pouvais la résoudre qu'ainsi. C'est à partir de la passion que j'ai éprouvée à tenter de la résoudre que je me suis rabattue sur la littérature. C'est sans doute là ce que j'ai dit de plus vrai sur le goût que j'ai d'en passer par les romans pour m'éclaircir les idées. [...]

La difficulté consistait à faire de cette colère de ma mère contre le gouvernement, qui l'avait roulée, les choses, le monde, nous, ses enfants, une seule colère qui ne rende qu'un seul son. Et que ce son soit reconnu par tout le monde comme le son que rend l'âme – puisque ce mot existe – quand elle a été frappée dans sa faculté essentielle, celle de l'espoir. On m'a beaucoup reproché son comportement avec ses enfants, sa morale de la filouterie conditionnée par l'épouvante. Pourtant, je ne pouvais pas, sans mentir davantage encore, faire de ma mère une sainte.

Se, como discurso determinado (Maingueneau, 1993: 122), a obra literária (e, por que não, teatral, cinematográfica) se desenvolve em condições ligadas a seu gênero, o rompimento da narração tradicional e do sujeito da forma épica em *L'Eden Cinéma* representaria uma transgressão alargadora dos horizontes de expectativa, renovadoras do campo estético. Assim, o ponto em que o autobiográfico no teatro de Duras, encenando a ficcionalização, testemunha a inserção problemática da autora na arte literária, parece manter o estatuto do arqui-enunciador apesar do elemento épico, uma vez que, devido ao embaçamento do biográfico na ficção, tampouco se poderia apontar claramente para a figura do escritor, mantendo uma polifonia irreduzível. A situação de enunciação que a obra implica – situação que faz com que venha a existir uma obra – deflagra-se, no trecho citado acima, no momento em que situa o fato da vida

real em um plano fictício, pelo seu dado concreto e pela sua consequência psicológica, ambos marcantes na história das duas mulheres.

No entanto, mais do que isso, explica-se, a partir daquilo que o escritor utiliza para, segundo Maingueneau (1993: 27), “alimentar sua obra do caráter radicalmente problemático de sua própria inserção no campo literário e na sociedade”, pois mostra sobretudo a condição de pedra de toque que desencadeia a obra para outros rumos de exercitar a comunicação estética. Isso está intimamente ligado ao fato que, se no campo literário a paratopia é o movimento de hesitação e indecidibilidade do escritor, quanto a sua posição em um lugar sem território, o seu entre-lugar vai ser negociado por sua obra, encontrando a forma de que “os escritores geram sua inserção no campo, indica a posição que eles ocupam” (Maingueneau, 1993: 31). É na órbita desse conflito de identidade – arrisco aqui a análise –, que Duras é levada a criar um olhar inovador para seus temas, na base de uma outra vivência cultural que não a do ocidente, por sua geografia paratópica, que a condena desde o início, ao lhe negarem um prêmio literário, e na complementação de sentido que lhe traz a consciência de ter vivido fora de um sistema, quando cita, nas obras, a cena da mãe que não vê os filmes do Cinema Éden, porque está ocupada em tocar o piano, anunciando-se aí o desejo de que a escrita seja esse filme que se deseja ver (Mello: 1985), desejo legitimador da vivência transformada em ficção / cena / palco / imagem. Nessa rede gera-se a relação entre isotopias (as reincidências e seus avatares), atopias (o avatar como remissão a outro lugar) e a paratopia com que a escritora toma “consciência de um desejo de escrita plural, uma transgressão do projeto contrário de sua mãe, do projeto contrário da sociedade, do projeto contrário da própria insituição literária que faz dela uma ‘pária’ ” (Mello, 1985: 2).

A indecidibilidade do signo que instaura a paratopia de Duras em *L’Eden Cinéma* reside na questão da máscara com que o drama põe em cena a ambivalência. Marguerite-Suzanne é na

verdade o emprego da alteridade sendo legitimado pela aproximação entre vida da autora e identificação com questões que, entre outras, passam também pela problemática de jovens vietnamitas forçadas a se prostituir por falta de opção na vida – o que o texto narrado – a voz de Suzanne em *off* – deixa entrever:

VOIX DE SUZANNE, *suite*

[...]

Je suis perdue.

Ma robe me fait mal, ma robe de putain, mon visage me fait mal.

Je suis laide. La ville entière le sait. La ville entière est avertie de mon existence.

[...]

Je n'ia plus de mère, je n'ai plus de frère. Je vais tomber morte de honte.

Registre-se também aqui a visão desses fatos por Duras sob outros ângulos, como, na reescrita de *O amante*, o fascínio da filha pelas nativas que se prostituíam, menos pela venda do corpo como mercadoria que pelo modelo de amor sem compromisso.

Como então ver o processo de radicalização épica no drama de Duras, em que os diálogos se substituem por recitativos e quando os enunciados das próprias personagens se desdobram, à medida que em alguns instantes são dubladas pelas próprias falas, distanciando-as da fala da história? Como uma metaforização da alteridade, em que a encenação do romance no teatro envolve a obra de uma dupla cena de fala, onde as réplicas clássicas deixam de existir para dar lugar ao contraponto da palavra de Suzanne e de Joseph, contando o passado da mãe em distância, em *off*, trazendo o romance ao palco na imaginação do espectador: “La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée – comme la scène – de sa propre histoire.” (Duras, 1977; 12)

Na tentativa de recuperar a instância narrativa e ao evocar de maneira embaçada a figura da narradora, desdobramento da romancista, como isotopia de sua obra, cria-se um recurso para

provocar a imaginação do espectador que hesita quanto a esse drama ser individual / subjetivo ou meramente ficcional, em direção à deflagração de uma paratopia:

Posição ambígua, a desta escritora, que existe pelo texto e cujos textos se fazem na tentativa de destruí-lo: dando-lhe sua *voz*, dando-lhe *corpos*, confrontando-o à música, tentando transformá-lo em música, narrando e definindo como poemas tais narrativas, dizendo e nesse dizer afirmando a narrativa do silêncio (Mello, 1985:3).

Referências Bibliográficas / Fílmicas

ALTERNATIVES Théâtrales n. 14. Marguerite Duras. Bruxelles: M.S., mars 1983.

ANNAUD, Jean-Jacques. *The lover*. Produção de Claude Berri / AMLF.

BLANCHOT, Maurice. La douleur du dialogue. In: ----- . *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

DURAS, Marguerite. *Agatha*. Paris: Minuit, 1981.

----- . La littéralité des faits. *France-Observateur*, 08/06/1958.

----- . *L'Eden Cinéma*. Paris: Folio, 1977.

----- . *Romans, cinéma, théâtre*. Paris: Gallimard, 1997.

----- . *Savanah Bay*. Paris: Minuit, 1982.

----- . *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1968.

L'ARC, n. 98. Marguerite Duras. Le Revest-Saint Martin, Ed. Le Jas, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

----- . *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.

MARGUERITE Duras par... Paris: Albatros, 1989.

- MELLO, Celina M^a Moreira de. *Marguerite Duras: o texto e sua travessia*. Tese de Doutorado em Semiologia. Faculdade de Letras, UFRJ: 1985.
- MOURÃO, Cleonice Paes B. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*. Tese de Doutorado. FALE, UFMG: 1991.
- PONTES Jr., Geraldo R. Quando um autor extrapola um gênero, ou dos recursos discursivos do texto dramático de Marguerite Duras. *Anais do VI Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada. A linguagem como prática social*. CD-ROM. ALAB / FALE - UFMG: 2002.
- RYKNER, Arnaud. *Théâtres du Nouveau Roman*. Paris: José Corti, 1988.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Paris: Médiannes, 1996
- .------. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, 1989.
- SZONDI, P. *Théorie du drame moderne*. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.