



## IDEIAS E CRÍTICAS

### MEMÓRIA EM CENA: A INSISTÊNCIA DO TEMPO NA OBRA DE MARGUERITE DURAS

**Graziela Daniel Laureano**

Doutoranda em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO em cotutela com o CRAE – Centre de Recherche en Arts et en Esthétique- UPJV – Université de Picardie Jules Verne.

## RESUMO

O artigo visa analisar a questão da temporalidade em obras escolhidas de Marguerite Duras (1914-1996): **Agatha** (1981), **Savannah Bay** (1982), **La maladie de la mort** (1982) e **La Musica deuxième** (1985). Tais obras se encontram na confluência transgressiva dos gêneros peculiares à escrita durasiana, mas denotam grande vocação teatral. Ao colocar em cena a memória em estado de infância Duras pulveriza ou dilui personagens em espaços tornando indiscernível a fronteira subjetiva e objetiva, o que pode ser observado na expressão “*Savannah Bay c’est toi*”.

Palavras-chave: Tempo, Subjetividade, Memória, Escrita dramática.

## ABSTRACT

The paper has as the focus the Marguerite Dura’s question about the time. In order to develop such analysis we’ll chose some writings of the author: **Agatha** (1981), **Savannah Bay** (1982), **La maladie de lamort** (1982), **La Musica deuxième** (1985). These writings found it in the merge of transgressive gender so commonly found in the durasiana texts, notwithstanding with high degree of theatre vocation. On playing a memory in infant state Duras expand the characters trough the unknown spaces at the border of subjectivity and objectivity, as we can see in the sentence “*Savannah Bayc’est toi*”.

Keywords: Time, Subjectivity, Memory, Dramaturgic writing.

### A MEMÓRIA SEM LEMBRANÇA

**E**m uma entrevista em 1975 a poetiza e especialista em estudos de gênero Hélène Cixous, Michel Foucault chamou a obra de Duras como “a memória sem lembrança”. Nesta entrevista Cixous falava sobre a pobreza, ou o vazio na cena de Duras e Foucault, por sua vez, relacionou esta pobreza a uma memória sem lembrança. De acordo com o filósofo Francês:

Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot como em Duras, na dimensão da memória de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma remetendo à memória, uma memória sobre a memória e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. (FOUCAULT, 1975:357)

No contexto da obra durasiana a delimitação de Foucault de uma “memória sem lembrança” pode ser vista no modo como a autora define a sua escrita na seguinte passagem: “Eu a direi ao sabor do vento que sopra em mim quando a sinto invadir-me e obsedar-me como uma aventura esquecida — e não esclarecida.” (DURAS, 2009: 311)<sup>1</sup>.

Por outro lado, a lembrança indicada por Foucault pode ser vista relacionada ao propósito da ação o que poderia ser visto no primeiro livro da série deleuziana sobre o cinema, as imagens-movimento explicando e formando uma “montagem” através do mecanismo de “flash-back”. Já a memória da assertiva foucaultiana sobre o discurso de Duras poderia ser vista como a “memória pura” que não está relacionada à consciência e, por conseguinte ao ato

**1** DURAS M. *Cadernos de Guerra e outros textos*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.

de lembrar-se. Neste sentido, é que na presente análise quer-se afirmar que na cena teatral de Marguerite Duras “a memória sem lembrança” coloca em cena a memória em estado puro e com isto a autora esquiva a representação.

## DESABAMENTOS DO TEMPO: O DISCURSO DA MEMÓRIA OU A INFÂNCIA ILIMITADA<sup>2</sup>

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a infância transborda na escrita de Marguerite, uma segunda infância, não mais interior e guardada, mas como um grito, um instrumento de revolta. Como evidenciam Sophie Bogaert e Olivier Corpet: “Aos olhos de Marguerite Duras, portanto, o tempo da infância e o da guerra tem em comum o fato de imporem a experiência da submissão e levarem a uma revolta da qual a escrita se faz o instrumento.” (DURAS, 2009: 15)

O sentido “ilimitado” denotado à infância pela autora toma-a não apenas como um período datado de sua vida, mas como um estado<sup>3</sup>, no qual ela, sua mãe e seus irmãos estavam todos mergulhados. Um estado de espera, de angústia, de violência e de tortura. Um estado de guerra. Assim, é intitulada a reunião dos cadernos que mostram os relatos referentes a este estado de infância: **Cadernos de Guerra**. A relação entre infância e guerra é evidenciada pelos organizadores Sophie Bogaert e Olivier Corpet (2009) que destacam no prefácio fragmentos da autora que iluminam esta aproximação:

(...) certamente não é por acaso que o romance que valeu à autora o reconhecimento do grande público mescla também, como estes cadernos, a evocação da infância à da guerra. O parentesco estreito entre estes dois períodos está aí explícito: “Vejo a guerra sob as mesmas cores que a minha infância”. Nos rascunhos de **O Amante**, essa filiação é ainda mais afirmada: “A guerra faz parte das minhas lembranças de infância (...) ela não está em seu lugar no tempo da minha vida, na minha memória. A infância transborda sobre a guerra. A guerra é um acontecimento que é preciso agüentar ao longo de toda a sua duração. Da mesma forma, a infância que agüenta seu estado. (BOGAERT, CORPET apud DURAS, 2009:14)

Ainda no prefácio da edição traduzida para o português por Mário Laranjeira, os organizadores: Sophie Bogaert e Olivier Corpet assim explicam o título dado à edição:

Em meio a riqueza desses arquivos, destacam-se do conjunto os Cadernos de Guerra. Esses quatro cadernos (que fazem par-

<sup>2</sup> A Expressão “Infância ilimitada” foi extraída da tradução para o português de **Cadernos de guerra e outras histórias** onde vemos a expressão na seguinte passagem: “(...) estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada (...)” (DURAS, 2009: 63)

<sup>3</sup> Ver **Cadernos de guerra e outros textos** (DURAS, 2009:63)

te das peças mais antigas) foram conservados num envelope no qual a própria Marguerite Duras os havia reunido sob essa denominação, que escolhemos como título (...) todos foram redigidos durante a guerra e logo depois dela, entre 1943 e 1949 (...)"(BOGAERT S., CORPET O., 2009: 11)

O transbordamento destes dois “estados”, o da guerra e o da infância um sobre o outro, sugere que não há uma passagem do tempo entre um período e outro, mas o desabamento dos dois períodos um sobre o outro os tornando indiscerníveis na escrita durasiana. É essa indiscernibilidade que por vezes faz desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário atualizando essas memórias de infância tomando-as como pura virtualidade. Como afirma a seguinte passagem da obra **Yan Andrea Steiner** (1993): “Você entende, como resistir a uma coisa dessas, alguém tão pleno de infância que quer tudo junto ao mesmo tempo.” (DURAS, 1993: 61).

Estes desabamentos por vezes se traduzem em imagens, como na introdução do filme *Hiroshima mon amour* (1959), onde os corpos se mesclam e desabam na intensidade da poeira atômica que os constitui e os envolve. Também nesta obra, a atualidade entre guerra e infância se mostra na relação entre o amante oriental e a francesa, na ênfase sobre a bomba de hidrogênio e suas severas conseqüências, na memória da loucura e da morte em Nevers.

O esquecimento e a degeneração destas memórias que constituem esta infância em seu caráter ilimitado sublinha a ausência de limite entre a memória que parte de uma realidade possível e a obra escrita, como pura virtualidade. Assim, em um primeiro momento observamos em meio a estas anotações durasianas nos **Cadernos de Guerra** a inexorabilidade do “esquecimento” como motivo de escrita: “Nenhuma outra razão me faz escrever (essas lembranças), senão este instinto de desterramento. É muito simples. Se eu não as escrever, vou esquecê-las pouco a pouco.” (DURAS, 2009: 73). Todavia, em outra parte dos Cadernos encontramos, em um texto intitulado **Infância ilimitada**, a aceitação do esquecimento como etapa fundamental na liberação deste material como fonte primordial de escrita: “Eu a direi ao sabor do vento que sopra em mim quando a sinto invadir-me e obsedar-me como uma aventura esquecida — e não esclarecida.” (DURAS, 2009: 311)

A atualidade que também participa do caráter ilimitado denotado à infância pela autora pode ser vista traduzida nas seguintes passagens: (...) estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada, e que afinal, tentávamos realmente sair dela. Passava-se mesmo a vida inteira a tentar sair disso de qualquer maneira. (DURAS, 2009: 63). O intento de sair, por sua vez, não

era possível, como vemos na seguinte passagem em que Marguerite se refere à mãe nestas anotações: “gostaria, para vê-la, de afastar-me dela, rechaçar por um momento essa atualidade absorvente que ela continua sendo.” (DURAS, 2009: 312). Esta “atualidade absorvente” se mostra na repetição deste momento-estado: “Infância” refletido em outro momento, a obra, gerando uma obstrução temporal, tornando inviável a passagem do tempo fazendo com que ele não passe, mas desabe na escrita durasiana.

A sorte ou o destino também se sugere neste caráter “ilimitado” como algo trágico que não pode ser contido. Assim, vemos nas seguintes passagens: “Ele era injusto e covarde como é a sorte e todo destino. Sua ferocidade a meu respeito tinha algo de ideal e, no fundo, de puro. Sua vida se desenrolava com a implacabilidade de uma fatalidade e ele nos dominava.” (DURAS, 2009: 66). E ainda, no seguinte fragmento: “Quando afirmei à minha mãe que me era impossível passear com as meninas da pensão Barbet, ela deve ter sentido que era mais forte do que eu. Ela tinha se acostumado tanto com as “coisas mais fortes do que a gente” que cedeu.” (DURAS 2009: 83)

Na primeira passagem a autora se refere ao tratamento dado a ela pelo irmão mais velho. A segunda diz respeito às saídas dominicais das meninas da pensão onde Marguerite ficava enquanto estudava em Saigon. Quando Marguerite Duras sublinha “coisas mais fortes do que a gente”, deve-se ter em mente todo o infortúnio familiar, também relatado nos **Cadernos de Guerra** desde que a mãe de Marguerite viúva com três filhos obteve uma concessão de terras para cultivo de arroz. Segundo Duras, em um relato que consta em uma de suas entrevistas, sua mãe não sabia que era necessário subornar para conseguir terras produtivas. Assim, além do empréstimo que tinha de pagar ao governo, a terra de Marie Donnadiou “por estar compreendida em terrenos de aluvião salgados e regularmente invadidos pelo mar, ela não tinha valor algum.” (DURAS, 2009: 38). A resistência da mãe em aceitar este fato injusto devido a toda corrupção envolvida o tornou ainda pior, quando a mesma foi pedir empréstimo para a construção de barragens para conter o mar. O intento da mãe, mal sucedido mergulhou a família em uma situação financeira calamitosa. Esta situação seria mostrada na obra **Uma Barragem contra o pacífico** (1950).

Assim, a “infância de Marguerite Duras é definida pela autora como um tempo difícil, uma época de “submissão ao tempo” comparável a um período de guerra. Como vemos, nas seguintes anotações: “Eu quisera ver em minha infância só a infância. E, no entanto, não posso. Nem sequer vejo nela algum sinal de infância. Existe nesse passado algo de completo e perfeitamente definido — e a respeito do que nenhum engodo é possível.” (DURAS, 2009: 312).

Em mais uma observação durasiana, vemos sua infância como “(...) solitária e secreta — ferozmente guardada e sepultada em si mesma durante muito tempo.” (DURAS, 2009:312). É dessa infância “ilimitada”, porque atual, no sentido de que se é impossível sair dela, ou dessa “mitologia familiar”<sup>4</sup>, que observamos o caráter obsedante de alguns elementos que iremos destacar na medida em que provém desse contexto- estado, chamado infância e se relacionam com aquilo que se propõe destacar para este estudo como um aspecto fundamental: a temporalidade.

## A MEMÓRIA EM CENA

Neste momento utilizaremos as obras incluídas naquilo que ficou conhecido como o “ciclo do atlântico”. O “*cycle atlantique*” é assim denominado por Joëlle Pagès-Pindon em analogia à expressão “*cycle indian*” utilizada pelos críticos para se referirem às obras de Marguerite Duras compreendidas entre os anos de 1964 e 1976, como *India Song* (1973), ambientadas nas índias e povoadas por personagens como Anne — Marie Stretter e o “Vice-consul” (1965).

As obras do “ciclo do atlântico” podem ser localizadas a partir do verão de 1980 e são delimitadas na análise de Pagès-Pindon, por dois motivos principais: O primeiro aspecto é o lugar que ambientam essas obras, à beira do Atlântico, onde Marguerite Duras possuía um apartamento desde 1963 em Roches Noires, como lemos:

*Dans le cycle , un même lieu s'impose avec de légères variantes: une demeure dominant un paysage de sable et de mer, lieu à la fois ouvert sur la présence obsédante de la mer et clos sur un espace collectif, hall ou salon d'hôtel, tel que se présente la Résidence de Roches Noires à Trouville.*<sup>5</sup>

A chegada de Yann Lemée, que será renomeado por Duras com o pseudônimo “Andrea”<sup>6</sup>, dando início a um romance que durará até o final da vida da autora é outro aspecto que impregna as obras desse ciclo. *L'homme atlantique* (1982) e **Yann Andrea Steiner** (1992) são duas obras que relatam este momento da vida da autora. Marguerite Duras estava em Trouville quando Yann Andrea veio morar com ela, como relata: “Foi na varanda do meu quarto que o esperei. Você atravessou o pátio do Roches Noires.” (DURAS, 1993: 9).

A relação entre Marguerite Duras e Yann Andrea é lembrada pela atriz Jeanne Moureau em uma entrevista<sup>7</sup> sobre a sua atuação no filme **Cet amour là** (2001) de José e Dayan, uma adaptação do romance homônimo de 1999 de Yann Andrea, onde a atriz interpreta Marguerite Duras:

4 “Marguerite Duras, au fil de son imaginaire, ne cessera de les réinventer, fabriquant progressivement une véritable mythologie familiale.” (ADLER, 1998: 27)  
“Marguerite Duras, ao longo do seu imaginário, não cessará de os reinventar, frabricando progressivamente uma verdadeira mitologia familiar”. (ADLER, 1998: 27. Tradução nossa)

5 “Dentro do ciclo, um mesmo lugar se impõe com leves variantes: uma permanência dominante de uma paidagem de areia e de mar, um lugar por sua vez aberto sobre a presença obsedante do mar fechado sobre um espaço coletivo, hall ou slão de hotel, tal como se apresenta a residência de Roches Noires em Trouville. (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Tradução nossa).

6 Ver (ADLER, 1998: 430)

7 Entrevista de Jeanne Moureau para Francine laurendeau. Francine para **la revue de cinema**, nº 220, 2002, p. 45. Na página encontramos a seguinte informação: “Pour citer ce document, utiliser l'information suivante: <http://id.erudit.org/iderudit/48520ac> N.

(...) *Cette femme qui s'est enfermée depuis dix ans et qui ne peut plus écrire. Cette rencontre avec un jeune homme dont elle est persuadée qu'il va se tuer. Elle recommence a boire (...) comme elle ne peut plus écrire, elle lui dicte. Il deviant son alter ego et il rédige des livres qui vont gagner un fric fou. Et puis voilà qu'elle meurt dans ses bras (...) Le propos, c'est le ménage à trois: Marguerite, Yann et la machine a écrire.*<sup>8</sup>

Na confluência entre esses dois aspectos será criada o homem-paisagem que habitará as obras do ciclo do atlântico, como o amante da pedra que fica em meio ao oceano em Savannah Bay, o irmão de Agatha, o homem e a homossexualidade em **La maladie de lamort**. Como lemos na seguinte passagem de Pagès-Pindon: "*Homme-paysage confondu avec l'océan, avec sa plage*".

Outra característica das obras pertencentes ao "ciclo do atlântico" é a "vocação cênica" ou "couloirs scéniques" utilizando uma expressão durasiana que algumas dessas obras possuem. Segundo Pagès-Pindon, foi nos anos 80 que Marguerite Duras levou ao palco, tendo dirigido ela mesma duas obras **La música deuxième** (1985) e **Savannah Bay** (1983) no Petit Théâtre du Rond-Point, à época sob a coordenação de Jean Louis Barrault, o qual Marguerite Duras conhecia desde sua estreia em 1935 e Madeleine Renaud esposa de Barrault, atriz muito admirada pela autora que lhe dedicou um artigo na revista Vogue, o qual também foi publicado em **Outside**<sup>10</sup>. Além de ter sido escrito para ela o papel da mãe em Savannah Bay, Madeleine Renaud já atuava desde 1967 na versão teatral de **L'amante anglaise**, atuou nesta peça até a sua morte<sup>11</sup>.

As obras escolhidas para análise neste momento são: **Agatha** (1981), **La Maladie de laMort** (1982), **Savannah Bay** (1983), **La Musica deuxième** (1985). Essas obras se localizam na confluência peculiar à escrita durasiana entre os gêneros romanesco e teatral. As fronteiras entre os gêneros são ultrapassadas, mas não obliteradas. Assim, Marguerite Duras escreve versões diferentes da mesma obra para o teatro como é o caso de **Savannah Bay**, ou uma longa nota para a utilização do texto para o teatro, como é o caso em **La Maladie de lamort**, ou mantém a obra sob a legenda do gênero teatral como é o caso de **La musica deuxième**, ou ainda a deixa nessa confluência transgressiva dos gêneros como é o caso de **Agatha** que não possui nenhuma especificação.

O que se pretende problematizar no estudo destas obras é a representação. Marguerite Duras afirma, "*Il faut en finir avec le préjugé de la représentation*" (DURAS, 1993:189). Em 1978 em **Le matin de Paris** Duras afirma em uma entrevista sobre o filme **Le Camion** (1977) que, através da leitura, teria obliterado a representação:

8 "(...) esta mulher que está doente há dez anos e que não pode mais escrever. Este encontro com um jovem homem o qual ela está persuadida de que ele irá se matar. Ela recomeça a beber (...) como ela não pode mais escrever, ela dita à ele. Ele vira seu alter ego e ele redige os livros para ganhar um dinheiro. E depois, então, ela morre em seus braços (...) A proposta é o "triângulo amoroso": Marguerite, Yann e a máquina de escrever. (Moureau, 2002: 45. Tradução nossa)

9 **Homem-paisagem confundido com o oceano, com sua praia.** (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Tradução nossa).

10 (DURAS, 1983:202)

11 (DURAS, 2008: 162)

No encadeamento da representação, há um marco branco: em geral, quando existe um texto, aprendemo-lo, desempenhamo-lo, representamo-lo. Aqui, nós o lemos. E aí está a incerteza quanto à equação de Camion. Não sei o que se passou, fi-la instintivamente e percebo que a representação foi eliminada. (DURAS, 1983: 145)

A leitura suspende a representação na medida em que desvia da presença. Em uma nota ao final de *La maladie de la mort*, na qual a autora descreve uma possível encenação, vemos a leitura como um modo de obliterar a representação, onde lemos:

Aquele de que se fala na história não seria nunca representado. Mesmo quando se dirigisse à moça, seria por intermédio do homem que lê a sua história. Aqui a representação seria substituída pela leitura. Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação. (DURAS, 1983: 59)

Quando Duras afirma nenhuma representação poderá substituir a leitura ela propõe um teatro sem representação. É importante lembrar que em janeiro de 1984, acontecem várias leituras da obra de Duras no teatro Rond-Point, onde é possível observar em uma fala de Duras no filme *Savannah Bay c'est toi* (1984) de Michelle Porte: “C'est au théâtre que, à partir du manque, on donne tout à voir”<sup>12</sup>. Assim, é possível pensar as solicitações durasianas de “tempo”, “pausa”, “silêncio”, como solicitações que se dirigem a uma não representação, desencaminhando, sangrando o texto, enfraquecendo qualquer possibilidade representativa, deixando os espaços abertos o que traduz a frase da autora quando afirma “(...) à partir du manque, on donne tout à voir”.

O tempo, neste sentido, nestas obras é visto nas rubricas como uma solicitação específica, ostensiva, existem outras, como “pausa”, “silêncio”. É possível dizer que o “tempo” participa da “pausa” e do “silêncio”, ou que “silêncio” e “pausa”, participam da solicitação durasiana “tempo”? Se todas essas solicitações visam a não representação, em que sentido são distintas e solicitadas separadamente pela autora? Acreditamos que as três solicitações remontam a três imagens distintas: A imagem-sonora, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Imaginemos uma resposta do ponto de vista prático do ator. Aqui podemos imaginá-lo, o ator, seguindo a rubrica “pausa” como um não movimento, ou a rubrica “silêncio”, como a ausência de som, mas a rubrica “tempo” deixa à criação todo um oceano de possibilidades cujo limite, como

<sup>12</sup> “É no teatro que, a partir da falta, tudo é possível.” Marguerite Duras. *Savannah Bay c'est toi*. Filme de Michelle Porte (I.N.A). Tradução nossa.

um muro intransponível, é a não representação. É como se o ator tivesse que acelerar ao máximo, para depois parar abruptamente retendo nele toda a vontade e ímpeto.

No interior dessas solicitações intensivas de Marguerite Duras residem as relações espaço-temporais, onde o “movimento” possui um papel importante. Na obra **Ninfas** Agamben<sup>13</sup> traz para a análise a dança por phantasmata. Nesse texto o autor italiano desenvolve uma relação entre tempo e movimento que, de acordo com a presente análise se assemelha a perspectiva deleuziana sobre o mesmo tópico. Agamben cita a phantasmata na seguinte passagem: “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda série coreográfica.” (AGAMBEN, 2012:24).

Através do exemplo da dança por phantasmata, Agamben<sup>14</sup> propõe uma relação entre movimento e tempo, onde uma imagem é carregada de tempo e onde, nas palavras do autor, “a essência da dança não é mais o movimento, mas o tempo.” (Ibid:25). É importante lembrar aqui o exemplo com o qual tem início **Ninfas**: trata-se de uma exposição de 2003 no *Getty Museum* de Los Angeles de Bill Viola apelidada **Passions**. Nesta exposição, como relata Agamben:

A primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas depois de alguns segundos, elas começavam, quase que imperceptivelmente a se tornar animadas. O espectador percebia, então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. (Ibid: 19)

Na descrição da exposição de Viola mostra-se algo que corresponde ao que é visto na phantasmata, ou seja, a “vida das imagens”, para utilizar uma expressão de Agamben, que traduz um jogo de intensidades e de velocidades no qual é o movimento que parte do tempo e não o contrário. E é nessa parada, na phantasmata, que ocorre algo que Deleuze chamou um absoluto do movimento.

É possível pensar em uma dança por phantasmata interior ao texto durasiano. Neste sentido, as solicitações de (pausa), (silêncio) e (tempo) que desencaminham o texto de qualquer propósito representativo, como o “canto das sereias” de “Ulysses” lembrado por Blanchot em **Le livre avenir** se dirigem a um “encantamento” ou a uma imagem carregada de tempo e de memória, mas não de lembrança (ação- flach-back) e sim a memória “insistente” em estado puro (não-cronológico e fantasmal). A cena durasiana carrega consigo como herança da literatura o caráter recitativo, o qual Duras coloca em cena oportunizando o espaço para a memória sem lembrança, em estado puro.

**13** É importante aqui fazer a ressalva de que ao trazer o texto de Agamben para nossa análise, não iremos trabalhar o conceito de história no qual a análise do filósofo italiano visa desembocar. Também não realizaremos nenhuma análise no que tange a outros importantes aspectos desta obra a saber, o conceito de “phatosformel” e a sua relação com a obra de warburg.

**14** Agamben identifica em seu texto Tempo e história, crítica de instante e do contínuo parte da obra Infância e História: destruição da experiência e origem da história a falta de uma concepção de tempo que torne possível uma “concepção revolucionária da história” (AGAMBEN, 2005:111). O problema, segundo Agamben resulta em uma concepção de história que não dialoga com uma concepção tradicional do tempo. Assim, o autor italiano, mostra a concepção de tempo ao longo da história, para identificar e problematizar o conceito de tempo.

## AGATHA UMA HISTÓRIA DOADA AO ESQUECIMENTO

Em **Agatha** (1981) a memória de um romance incestuoso é contada através das personagens que estão em um lugar de passagem, ou seja, esse hall de hotel, presente nas obras do ciclo do atlântico. No caso específico de **Agatha** (1981) a história se inicia em um salão vazio de uma casa desabitada. As personagens, não têm nenhuma ação a não ser trazer à tona uma memória fragmentada que deverá ao final da obra ser entregue ao esquecimento. As solicitações de pausa e silêncio antecipam a história, onde vemos na primeira rubrica: “*La scène commence par un long silence pendant lequel ils ne se bougent pas (...)*”<sup>15</sup>.

Há uma memória — paisagem, onde as memórias surgem a partir do mar, como vemos na seguinte passagem: “(...) *La mer est comme endormie. Il n’y a aucun vent. Il n’y a personne. La plage est lise comme en hiver. (temps) Je vous y voir encore. (temps) Vous alliez au-devant des vagues et je criais de peur et vous n’entendiez pas et je pleurais.*”<sup>16</sup>.

O tempo, nesta obra se sugere como “uma espera”, que abre espaço para a memória. Assim vemos em **Agatha**: “*Silence, ils attendent que passe l’instant*”<sup>17</sup>. Ou ainda em outro momento de **Agatha**: “*Silence très long. De la musique. Le temps d’éloigner ce qui vient d’être dit, cet épisode.*”<sup>18</sup>.

Como a grande protagonista da história de **Agatha**, a memória se revela para além das personagens, nas paisagens líquidas onde se dissemina e esquece. Nesse sentido, em **Agatha** a história é doada ao esquecimento, ou a dilui no esquecimento universal para que assim possa se transformar em memória, em um sentido onde a lembrança supera, ou é maior que as personagens: “*Elle l’appelle “au loin”, dans l’émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l’oubli universel.*”<sup>19</sup>

## A POÇA BRANCA DOS LENÇÓIS BRANCOS: A IMAGEM MARÍTIMA E A IMAGEM TEMPO EM DOENÇA DA MORTE.

**La maladie de la mort** (1983) é a história de um homem homossexual que contrata uma mulher para ficar com ele durante um período de tempo em um quarto de hotel em frente ao mar. O mar acompanha **La maladie de la mort**. A personagem feminina é definida através de analogias com a paisagem marítima e a utilização de palavras à aspectos que remetem a uma paisagem, ou a uma estação, como na expressão “*leslisières des cheveux*” (DURAS, 1983:29), traduzida na versão brasileira como “a orla dos cabelos” (Ibid).

O tempo nesta obra pode ser visto como uma obstrução, gerada por um preenchimento, ou uma plenitude que impede a passagem do tempo, como vemos: “*Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C’est trop, Le temps ne trouve plus par ou passer. Le temps ne passe plus.*”<sup>20</sup>

<sup>15</sup> “A cena começa com um longo silêncio durante o qual eles não se mexem.” (DURAS, 1981: 8. Tradução nossa).

<sup>16</sup> “O mar está como que adormecido. Não há nenhum vento. Não há ninguém. A praia está lisa como no inverno. (tempo) Eu ainda o vejo. (tempo). Você vai diante das ondas e eu grito de medo e você não entende e eu choro.” (Ibid.:10. Tradução nossa).

<sup>17</sup> “Silêncio, eles esperam que passe o instante” (Ibid.: 21. Tradução nossa).

<sup>18</sup> Silêncio muito longo. Música. O tempo de afastar isto que vem a ser dito, este episódio.” (Ibid.: 33. Tradução nossa).

<sup>19</sup> “Ela o chama “ao longe”, dentro de um maravilhar-se. Ela conseguiu mergulhá-lo no esquecimento universal.” (Ibid.:102. Tradução nossa).

<sup>20</sup> “São horas tão vastas quanto os espaços do céu. É muito, o tempo não encontra mais por onde passar. O tempo não passa mais.” (DURAS, 1983: 30. Tradução nossa).

Em relação ao tempo vemos importantes anotações da autora, na nota sobre como texto deveria ser encenado. Assim lemos: “Eu gostaria que os trajetos do homem em volta do corpo da jovem fossem longos, que se perca o homem de vista, que ele se perca no teatro como no tempo para voltar em seguida para luz para nós.” (DURAS, 1984: 60). Nesta passagem, vemos a analogia se perder no teatro, como no tempo, onde esta ausência marcaria a presença do tempo em cena. Quando o tempo está em cena na mais deve estar. Assim, lemos em outra parte da nota: “Grandes espaços de silêncio deveriam ser observados entre as noites pagas durante os quais nada aconteceria senão a passagem do tempo.” (Ibid)

O corpo “dela” é caracterizado como uma “poça branca dos lençóis brancos” (DURAS, 1983: 30). Nesta indiscernibilidade, a personagem se dilui até o ponto em que a sua ausência a diferencia. Em outra parte lê-se: “O mar negro se move no lugar de outra coisa, de você e daquela forma sombria na cama” (Ibid: 32). Assim, o mar é associado ao tempo que passa e contrasta com a imobilidade do momento que será eternizado pela ausência posterior. Para uma possível encenação, Duras concebe em suas anotações como deveria ser uma possível cena: “A partida da mulher não seria vista. Haveria no escuro durante o qual ela desapareceria, e quando a luz voltasse haveria apenas os lençóis brancos no meio do palco e o barulho do mar que bateria com força pela porta escura.” (Ibid). Nesta imagem o aspecto da diluição, que também já foi observado em *Agatha* mais uma vez mergulha a história neste esquecimento marítimo e memorial.

### O PROTAGONISMO DO TEMPO EM SAVANNAH BAY

O aspecto da diluição também se encontra em **Savannah Bay** onde “Savannah” é o nome da baía onde a história se passa e é também o nome da personagem. No caso específico de **Savannah Bay**, Duras dilui e queima o nome no lugar, neste caso no mar e no fogo, no seguinte fragmento:

**JEUNE FEMME** *À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?*

**MADELEINE** *Elle s'est nommée elle-même plus tard*

**JEUNE FEMME** — *C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.*

**JEUNE FEMME** (temps) — *Celui du feu.*

**MADELEINE** — *Celui de la mer.*<sup>21</sup>

Se em **Agatha** a história é entregue à lembrança e ao esquecimento ao final do livro em **Savannah Bay**, a obra é entregue ao esquecimento e à lembrança antes mesmo de começar com a seguinte narrativa:

21 “Mulher Jovem. À criança que nasceu nós não demos um nome, você disse? Madeleine. Ele se nomeou ela mesma mais tarde. Mulher Jovem. É isso. Ela se deu o nome de Savannah. Mulher Jovem. (tempo) – Aquele do fogo. Madeleine. Aquele do mar.” (DURAS, 1983 :135. Tradução nossa)

*Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes rôles, ni quels sont tes enfants vivants ou mortos. Ni quels sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents ou tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle. Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance. Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay. Savannah Bay c'est toi.*<sup>22</sup>

Neste momento queremos relacionar o fragmento acima com o fato de que a peça foi escrita, como já mencionamos para a atriz Madeleine Renaud. A personagem na peça é assim descrita como uma atriz no auge da idade. A relação que queremos propor se estabelece a partir da leitura de texto de Marguerite Duras publicado na revista **Vogue** no ano de 1966, onde lemos:

O coração batia como louco. Tinha as mãos geladas. Quando desce o pano, é uma morta que vem nos cumprimentar, dizia Marcabru. O rosto assemelhava-se ao de um cadáver. Desviei-me dela. Não estava em condições de que ninguém se aproximasse dela. São necessários alguns minutos para que regresse à vida, para que fique reconhecível, mesmo aos seus próprios olhos, quando sai de cena. Esperei que voltasse a vestir-se e que os admiradores fossem embora. Depois, abracei-a e perguntei:

— Como o consegue?  
 Por breves instantes, pareceu refletir.  
 — Esqueço tudo.  
 — É isso?  
 — Sim, é isso. (DURAS, 1983:202)

No teatro as personagens são ausentadas da cena. Na versão redigida especificamente para o teatro vemos na rubrica o cenário destinado às atrizes ocupando apenas um décimo do palco, sendo a outra parte destinada ao cenário de Savannah Bay, o qual não deverá nunca ser ocupado pelas atrizes, como lemos: “*Ainsile décor de Savannah Bay est-il séparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay. laissé à lui-même.*”<sup>23</sup>

Em **Savannah Bay** o tempo pode ser visto como simultâneo “(...) *Un amour de tous les instants (...)*”<sup>24</sup>. Assim, Madeleine fala da história de amor de Savannah: “(...) *sans passé. (temps). Sans avenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable.*”<sup>25</sup>.

**22** “Você não sabe mais aquilo que você foi, você sabe que você jogou, isso que você joga, você joga, você sabe que você deve jogar, você não sabe mais o que, você, você joga. Nem quais são os seus papéis, nem quem são suas crianças vivas ou mortas. Nem quais são os lugares, as cenas, as capitais, os continentes onde você gritou a paixão dos amantes. Salvo que a sala está paga e que nós devemos a eles o espetáculo. Você é a atriz do teatro, o esplendor da idade do mundo, seu cumprimento, a imensidão de sua última apresentação. Você esqueceu tudo menos Savannah, Savannah Bay, Savannah Bay é você.” (DURAS, 2007:7. Tradução nossa)

**23** “Assim o cenário de Savannah Bay é separado de Savannah Bay, inabitado pelas mulheres de Savannah Bay. Deixado a ele mesmo.” (DURAS, 2007:95. Tradução nossa)

**24** “Um amor de todos os instantes.” (DURAS, 1981 :58. Tradução nossa)

**25** “(...) Sem passado. (tempo). Sem futuro. (tempo). Fixo (tempo). Imutável.” (Ibid. Tradução nossa)

Nesta obra o tempo, mais uma vez protagoniza a cena ao esvaziá-la. Aqui as solicitações de tempo, vão esvaziando a cena ao ponto em que resta apenas o tempo. O que pode ser observado em **Savannah Bay** onde os amantes se encontram pela primeira vez em uma pedra branca no meio do mar, na embocadura de um rio tropical. A pedra branca se distingue do mar associado às trevas, ou a um buraco que se abre e se fecha quando ela Savannah mergulha. Nesse contraste, o tempo protagoniza a cena na medida em que possibilita o esvaziamento da cena até o ponto em que resta apenas ele: o tempo. Podemos ver este aspecto na seguinte lembrança de Madeleine quando a mulher jovem pergunta: “— *Vous vous souvenez de quoi?*”<sup>26</sup> seguido pela resposta de Madeleine: “— *Des grands marécages à l’embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La pierre. (Temps). Le temps.*”<sup>27</sup>.

### LA MUSICA DEUXIÈME: O QUE ESCORRE NA REPETIÇÃO É O TEMPO QUE SE PERDE UMA VEZ MAIS.

*La musica deuxième* trata de um casal que se encontra em um hotel para finalizar os trâmites de seu divórcio. A *La musica deuxième* é uma continuação de *La musica*. Esta última foi feita devido a uma demanda da Tv Inglesa para fazer parte de uma série chamada *Love stories*. Foi apresentada na França como peça em 1965 e publicada pela Gallimard na obra *Théâtre I* no mesmo ano e foi adaptada para o cinema em 1966 por Marguerite Duras. *La musica deuxième* é *La musica* com uma extensão. Segundo Duras, a obra de 1985 *La musica deuxième* não substitui a anterior *La musica* (1965). Há uma passagem dentro da obra onde se passa de uma obra a outra. Nesse momento há um roteiro a ser seguido detalhadamente e que tem a duração precisa de dois minutos, onde os atores devem fumar um cigarro e deixar a fumaça tomar conta do ambiente. Nesse momento a peça recomeça do mesmo modo como a anterior, com novas nuances. É nessa segunda leitura que os atores contam ao público que em tese estão mortos. Esta duplicação, não poderia ser chamada de repetição, já que os diálogos são sutilmente modificados, assim talvez seja possível pensar em uma dobra de uma peça sobre a outra.

Em *La musica deuxième* o cenário é dividido em diversos planos, o hall de um hotel onde a história se passa deve ser a locação da peça e onde os espectadores devem ficar, como lemos na rubrica durasiana: “(...) *Les spectateurs sont donc à l’intérieur de l’hôtel, dans le hall.*”<sup>28</sup>. Neste Hall há dois grandes espelhos um em frente ao outro e refletido neles um lustre que não existe no cenário. Este aspecto apresenta a virtualidade da peça, na qual uma parte se reflete sobre a outra, transformando a história em pura virtualidade. Nesse sentido, nem os próprios personagens existem na medida em que relatam ao público o episódio de suas mortes.

<sup>26</sup> “Você se lembra de que?” (DURAS, 1982: 124. Tradução nossa)

<sup>27</sup> “— Dos grandes pântanos na embocadura do Magra. Do bosque. Eles ainda estão lá. (tempo). O mar. (tempo). A pedra. (tempo). O tempo.” (Ibid. Tradução nossa)

<sup>28</sup> “Os espectadores estão, então, no interior do hotel, no hall.” (Duras, 1985:15. Tradução nossa)

As personagens são minuciosamente detalhadas pela autora que descreve “Anne-Marie Roche” como uma mulher forte e austera e fechada, como sublinha: “(...) *D’un jésuitisme en quelque sorte, à la fois innocent et dangereux, qui entoure ces femmes comme le ferait une zone de silence*”<sup>29</sup>. A descrição continua mostrando como essa característica deve se traduzir mesmo nos pequenos gestos como a maneira de sentar, se levantar. “Ele” Michel Nollet, é descrito como Yann Andrea é descrito em **Yann Andrea Steiner** (1992) “(...) *d’une beauté qu’il doit à la fois ignorer et bien connaître*.”<sup>30</sup>.

A peça tem início com o som da voz *off*, tanto no primeiro início quanto no segundo. Há, contudo, nuances novas nos diálogos que se referem aos mesmos temas, nos mesmos momentos da primeira apresentação. A peça poderia também ser analisada no que tange o aspecto do tempo como um “tarde demais” ou como o “tempo perdido” em um sentido proustiano. Assim lemos na primeira parte da peça o seguinte diálogo, quando ela fala sobre seu novo casamento:

**ELLE** – *Après nous partirons. Nous iron vivre en amerique. (un temps) Je veux être... tranquille... C’est un peu tard, jê le sais bien, même pour être tranquille... Il faut que je fasse vite pour rattraper le temps perdu...*<sup>31</sup>

**LUI** – *Maintenant vous pensez que le temps peut parfois ne pas se perdre?*<sup>32</sup>

Na segunda parte, quando a peça se dobra sobre si mesma e o diálogo chega ao mesmo ponto, Lemos: “Lui – *“toujours ce temps qu’il ne faut pas perdre (...) Elle – Je pense que le temps se perd, mais que ce n’est une raison pour le perdre une deuxième fois.*”<sup>33</sup>. Em relação a esta fala devemos apontar para a evidência contrária ao que ela diz, na media em que a peça segue e o que se vê é o tempo que se perde indefinidamente.

## CONSIDERAÇÕES

Considerando a afirmação de Foucault e de acordo com as análises apresentadas é possível observar em Duras uma obra em estado de infância que não suporta lembrança. A presença da memória em cena substitui a ação pelo tempo em estado puro. Assim, Duras escreve sua obra com sua vida, sua família, seu sangue para se liberar de todo o sentido “imposto”, como lemos na seguinte passagem de **Yann Andrea Steiner** (1992) — “Nunca se conhece a história antes que ela seja escrita. Antes que tenham desaparecido as circunstâncias que levaram o autor a escrevê-la.” (DURAS, 1993:12).

Em Marguerite Duras o tempo “medita” a cena ou a palavra que precisa ser meditada. O tempo do luto, o tempo da guerra é o tempo da espera que coloca as personagens em estado de infância, de memória. É nesta civiliza-

**29** “(...) De uma sorte de jesuitismo, por sua vez inocente e perigoso, que envolve essas mulheres como que criando uma zona de silêncio.” (Ibid:11. Tradução nossa)

**30** “De uma beleza que ele deve por sua vez ignorar e conhecer bem.” (Ibid:12. Tradução nossa)

**31** “Ela – Depois nós partiremos. Nós iremos viver na América. (um tempo) Eu desejo ser ... tranquila ... É um pouco tarde, eu sei bem, mesmo para ser tranquila... é necessário que eu faça isso rápido para recuperar o tempo perdido.” (Ibid:28. Tradução nossa)

**32** “Ele – Agora você pensa que o tempo possa talvez não se perder?” (Ibid:29. Tradução nossa)

**33** “Ele – “Sempre esse tempo que não é necessário perder. (...) Ela – eu penso que o tempo se perde, mas que isso não é razão para o perder uma segunda vez.” (Ibid:71. Tradução nossa)

ção de todas as memórias da morte decretada, que Duras escreve para uma cena fantasmática que não suporta a presença da ação, ainda que lembrada, ou que não possa ser advinda e doada ao esquecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, L. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.
- ARNAUDIÈS, A. **Le Nouveau Roman – Les Matériels**. Paris: Hatier, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Le Nouveau Roman – Les Formes**. Paris: Hatier, 1974.
- \_\_\_\_\_. **L'Image-Temps – Cinema 2**. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. **L'Image-Mouvement – Cinema 1**. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. **CONVERSAÇÕES**. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. **LOGIQUE DU SENS. LES ÉDITIONS DE MINUIT**. Paris, 1969. 391p.
- \_\_\_\_\_. GUATTARI F. **Mil Platôs Vol.4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 2012.
- DURAS, M. **Agatha**. Paris: Editions de Minuit, 1981.
- \_\_\_\_\_. **L'homme atlantique**. Paris: Les Editions de Minuit, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Savannah Bay**. Paris: Les Editions de Minuit, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Outside: notas a margem**. São Paulo: DIFEL, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O Amante**. São Paulo: CosacNayff, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A doença da morte**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984.
- \_\_\_\_\_. **La maladie de la mort**. Paris: LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1983.
- \_\_\_\_\_. **La Musica Deuxième**. Paris: Editions Gallimard, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Yann Andréa Steiner**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- \_\_\_\_\_. **<J'ai pense souvent...>in Le Monde Extérieur**. Paris: POL, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Le Square**. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Guerra e outros textos**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- \_\_\_\_\_. **India Song**. Paris: Gallimard, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 2001. v. 3.
- MOREAU, J. Francine Laurendeau Séquences: la revue de cinéma, n° 220, 2002, p. 45. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1098630/48520ac.pdf>, Data de acesso 05/04/2016.
- PAGÈS-PINDON, JOËLLE. Cahier de l'Herne Duras, **"L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique"**, pp. 181-187, 2005
- RYKNER, A. In: **Le Square**. Paris: Gallimard, 2008.
- SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.