

Do cinema à literatura:

India Song de Marguerite Duras

Odara Kunkler¹

Resumo: O presente trabalho compara aspectos linguísticos e visuais do texto dramático *India Song*, da escritora francesa Marguerite Duras, com os do filme homônimo. Traz também conteúdos biográficos, almejando aprofundar-se no entendimento de suas escolhas e propostas estéticas. O argumento do artigo parte da vida da autora para a sua obra, e desta para o personagem que se repete, Anne-Marie Stretter. Podemos assim observar textos reescritos, em diversos suportes e diferentes épocas da vida da autora. São temas, personagens, lugares que sempre retornam ao imaginário de Duras, como fantasmas que assombram sua escrita.

Palavras-chave: Reescritura, *India Song*, Marguerite Duras.

DU CINÉMA À LA LITTÉRATURE : *INDIA SONG* DE MARGUERITE DURAS

Resumé: Ce travail compare des aspects linguistiques et visuels du texte dramatique *India Song* de l'écrivain française Marguerite Duras avec ceux du film

¹ Doutoranda na área de Literatura Comparada, com ênfase na obra de Jorge Luis Borges. Professora substituta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte nas disciplinas de Didática geral e Estágios Supervisionados da Licenciatura de francês.

homonyme. Il apporte aussi des contenus biographiques qui visent un approfondissement de la compréhension de ses choix et propositions esthétiques. L'argument de l'article part de la vie de l'auteur vers son œuvre et de celui-ci au personnage qui se répète, Anne-Marie Stretter. Nous pouvons ainsi observer des textes qui se réécrivent en divers supports dans de différentes époques de la vie de l'auteur. Ce sont des thèmes, des personnages, des lieux qui reviennent à l'imaginaire de Duras comme des fantômes qui hantent son écriture.

Mots-clés : Réécriture, *India Song*, Marguerite Duras.

INTRODUÇÃO

Na revista *Magazine Littéraire* (1990), em seu primeiro número dedicado a Marguerite Duras, podemos observar como Danielle Bajomée vê a escrita da autora. Temos que concordar com Bajomée no seguinte aspecto: o uso das palavras “tudo”, “nada”, “buraco”, “paixão”, “loucura”, “abandono”, “deslumbramento”, “lágrimas”, “dor”, “morrer” perpassam sua obra como um léxico primitivo e fundamental. Observamos também que a reiteração não se restringe somente às palavras, pois podemos perceber também a presença dos mesmos personagens, situações, sentimentos e lugares em uma coleção de obras.

A biografia de Jean-Luc Vincent (2005)² sugere que apesar de ter nascido na Indochina, Marguerite Duras sente-se estrangeira, extraditada por uma questão de descendência e de cor de pele. Na Indochina, ela fazia parte dos brancos, e havia uma barreira imaginária que a separava dos nativos, como água e óleo, que apesar de estarem no mesmo recipiente não se misturam. Porém, desde cedo, não escondeu o seu jeito impetuoso e curioso de ser, e vemos isso contado no livro *L'Amant* (1984). O livro, que é reconhecidamente uma autobiografia, mostra ela menina que se envolve com um chinês rico. Ele, mais velho, apaixona-se por ela, enquanto ela pensa que está com ele por interesses materiais; e apenas quando já não tem mais jeito, quando está no barco que parte para a França, se dá conta de que o ama intensamente. Um amor impossível. Eles não poderiam ficar juntos, a família dele não aceitaria. Na colônia, brancos e nativos ficam separados pelo rio.

Quando volta à França em 1933, aos 18 anos, apesar de francesa por descendência, nasceu na colônia e traz consigo as marcas do idioma e da cultura que sorveu durante a infância e experimentou na juventude. Esse contato com a natureza da colônia e a necessidade do campo fazem com que ela, com os direitos recebidos com a venda da obra *Un barrage contre le Pacifique* (1950), compre uma casa em Neauphle-le-Château e um apartamento de frente para o mar em Trouville. E estes serão lugares-chave para a sua escrita.

² Pequena biografia que compõe o pós-fácio da obra *Un barrage contre le Pacifique* (1950).

Sempre ativa politicamente, ela entra no combate dos intelectuais contra o colonialismo virulento durante a guerra da Argélia. Os anos de 1950 a 1964 são anos de intensa criação e de independência de pensamento e moral cada vez maiores. Ao mesmo tempo em que escreve artigos para jornais, ela continua seu trabalho de escritora e afirma-se com uma escrita original que foge cada vez mais do conceito de narrativa tradicional - a qual coloca o drama, a ação, no coração da escrita -, abrindo espaço para a forma dialogada e uma dramatização da narrativa próxima, às vezes, do teatro. A publicação de *Moderato Cantabile*, em 1958, marca uma primeira reviravolta importante. De acordo com o estudo feito por Jean-Luc Vincent (2005) sobre a obra da autora, com esse romance Duras oferece uma narrativa que mistura paradoxalmente distância e mergulho no coração de uma loucura potencial, a loucura de uma jovem burguesa sufocada pelo meio sociocultural onde vive. Ao escrever o roteiro para o filme *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, em 1960, tanto um quanto outro colaboram para um cinema moderno, no qual ficção e documentário mesclam-se. Se hoje esse recurso parece não encontrar mais fronteiras, nos anos 1950, era um recurso inusitado, capaz de causar grande admiração ou espanto nos expectadores. O filme traz à tona uma história de amor entre uma francesa e um japonês casado, as atrocidades da guerra e o esquecimento. Também inaugura o uso de *flashbacks*, transitando entre passado e presente como numa dança. *Hiroshima mon amour* é um dos marcos inaugurais da *nouvelle vague* francesa, lançado no Festival de Cannes em 1959 ao lado de *Os incompreendidos* de François Truffaut. O impacto do filme e seu roteiro deixam claro a singularidade da escrita de Duras e garante, na visão de seus admiradores, o lugar em primeiro plano na vanguarda artística.

A partir de 1970, Duras escreve muitas obras para o teatro e para o cinema. Seus longas-metragens possuem uma escrita tão exigente quanto a de seus romances, trabalhando com frequência no deslocamento entre som e imagem, fala e ação. Diferente do cinema comercial cujo interesse principal é entreter o expectador, o cinema experimental de Duras foge de uma narrativa linear, trabalha com a câmera parada durante longos períodos sobre a mesma imagem e personagens e faz uso do som extradiagético. O expectador é convidado a adentrar aquela atmosfera densa e misteriosa. A maioria de seus filmes foram realizados com orçamentos baixos, muitas vezes financiados por ela mesma, a equipe e os atores eram na maior parte das vezes seus amigos e acampavam em sua casa onde as filmagens aconteciam, revela a biógrafa Laure Alder (1998).

Duras a toujours nié toute différence entre théâtre et écriture. Le théâtre est venu vers elle. Elle en a accepté les principes, les angoisses et les joies. Elle ne pourra plus se passer de l'atmosphère des répétitions, de ce calme soudain et de cette angoisse sourde de l'après-midi des couturières, de l'excitation le soir des générales. Elle aime l'odeur du bois

des planches, la lourdeur des rideaux de scène, cette lumière, la servante, toujours allumée dans la salle. Très vite elle s'intéresse à la direction des acteurs. Elle sait les faire bouger et leur apprend sa langue si particulière, cassée, brisée, pauvre, répétitive, qui s'apparente souvent à une longue plainte. 'Écoutez la musique sous les mots', leur dit-elle. (ADLER, 1998, p. 594-595)³.

Esses anos são ainda marcados por estados de depressão cada vez mais violentos, por uma dependência cada vez maior do álcool, por experimentos artísticos cada vez mais radicais. Neste período, Marguerite torna-se Duras: uma artista controversa, adulada por uns, odiada por outros. Quando Duras começa a escrever para o cinema, ela consegue adaptar sua escrita a essa nova modalidade. Ela passa de um meio a outro sem grandes dificuldades e se envolve inteiramente com cada realidade que adentra. Não se contentava apenas em escrever os textos, ia também aos ensaios, participava das gravações, estava sempre presente, observando sua linguagem ganhar vida. Ela não se importava se suas peças eram monótonas, e fazia de seus roteiros um verdadeiro campo de pesquisa sobre a escrita. Ela experimentava novas formas de fazer, fugindo dos moldes e buscando seu próprio caminho sem se importar com a crítica. Em suas obras, vemos infinitamente refletido o questionamento sobre o ato de escrever. A escrita é, no fundo, o personagem principal de suas obras.

Décio de Almeida Prado (2011) afirma que a obra literária é um prolongamento do autor, expressão daquilo que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal, mas não é ele. Apesar de Marguerite Duras dirigir os atores, participando dos ensaios, os personagens não deixam de constituir um paradoxo, pois, nascidos da imaginação do escritor, só começam a viver quando libertos de qualquer tutela, quando escolhem seu próprio destino. No romance, ele fica a cargo do leitor e, no teatro e no cinema, do diretor, do ator que lhe dará vida a partir de sua interpretação e também do espectador.

[...] o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a

³ “Duras sempre negou qualquer diferença entre teatro e escrita. O teatro veio a ela. Ela aceitou os princípios, as angústias e as alegrias. Ela não poderá mais ficar sem a atmosfera dos ensaios, dessa calma repentina e dessa angústia surda da tarde das costureiras, da excitação na noite dos ensaios gerais. Ela gosta do odor da madeira do assoalho, do peso das cortinas de palco, da luz de segurança, sempre acesa na sala. Rapidamente ela se interessa pela direção dos atores. Ela sabe fazê-los movimentar-se e ensina-lhes a sua língua tão particular, quebrada, fragmentada, pobre, repetitiva, que se parece frequentemente a um longo lamento. ‘Escutem a música sob as palavras’ lhes dizia ela.” (tradução nossa).

deveria prender ao autor. O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no ato da criação. Qualquer interferência sua posterior seria em princípio um escândalo tão grande quanto é o milagre em relação às leis naturais. Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça leva-os também a expor e a defender os seus pontos de vista. Daí essa luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro. (PRADO, 2011, p. 100-101).

No romance, os personagens se constroem na imaginação do leitor. Duras nos deixa bastante livres para imaginarmos cenas e personagens, pois a sua escrita não se fecha em detalhes e pormenores. *Le vice-consul* (1965) começa assim: “Ela caminha”; essa frase nos possibilita uma infinidade de imagens possíveis. Além da ruptura entre personagem e autor, cabe aqui pensarmos na transposição do romance para o texto dramático, texto esse que será provavelmente encenado. Se no texto literário, como é o caso do romance e do poema, o leitor cria o universo da obra na sua imaginação, atribuindo-lhe qualidades iconográficas, no teatro os personagens aparecem em cena. Segundo Ingrid Dormien Koudela, em *Texto e jogo*:

A diferença entre texto literário e texto teatral reside na relação criada com o espectador e/ou participante da ação dramática. As ações e imagens emergem fisicamente na construção do texto teatral, enquanto que no texto literário elas permanecem interiorizadas na mente do leitor. (1999, p. 105).

Essa relação mais íntima que temos com o romance torna-se partilhada no teatro. O fato de trazer para o teatro uma história ultrapassa o ambiente individual para o coletivo. Agora são muitas pessoas assistindo a mesma peça, partilhando do ponto de vista do diretor e dos atores sobre aquele texto.

Há uma diferença ainda de quando se lê o texto dramático e assiste-se à peça, pois no texto dramático temos o texto principal, que são os diálogos e o texto secundário (as didascálias). Esse segundo texto desaparece quando a peça é encenada, os espectadores não têm acesso direto a ele, exceto por meio das expressões, dos gestos, do cenário etc. Roman Ingarden, em *As funções da linguagem no teatro* (2006), afirma que:

[...] O teatro constitui todavia um caso-limite da obra literária, na medida em que ele utiliza além da linguagem, um

outro meio de representação: os quadros visuais fornecidos e concretizados pelos atores e 'decorações', nos quais aparecem os objetos, as pessoas, bem como suas ações. (p. 151-152)

Ao compararmos o texto dramático de *India Song* (1976) com o filme homônimo, percebemos uma mudança de olhar. No primeiro, imaginamos aquela mulher, Anne-Marie Stretter, que já nos dois primeiros livros assombrava nossa imaginação (*Le Ravissement de Lol V. Stein*/1964 e *Le Vice-consul*/1965). A história, no texto dramático, faz com que o leitor crie uma atmosfera para aqueles personagens. Essa criação é auxiliada pelas didascálias, e cada pessoa que leu o texto imaginou de uma maneira própria, íntima, pessoal. Já no segundo, ou seja, no filme, Anne-Marie Stretter ganha corpo e rosto, o salão de baile nos é apresentado e, rapidamente, vemos os personagens materializados.

Com pouquíssimos recursos, Duras dirigiu o filme. Para ela, fazer um filme não deveria custar muito. Não era necessário ir muito longe para conseguir reproduzir de alguma forma a atmosfera da história. Segundo Adler (1998):

[...] L'essentiel, si l'on veut être fidèle, c'est de conserver le ton." [Duras] Le ton, elle le trouva tout de suite. Le ton pour Hiroshima. Sans aller au Japon, sans se documenter, sans travail particulier, elle disait qu'il y avait des moments dans la vie où pour créer il fallait être dans le non-travail(ADLER, 1998, p. 510-511).⁴

India Song (1975) foi gravado em uma casa antiga na França. Ela aproveitava do clima e de como a natureza ia se apresentando durante as filmagens. Para ela, não havia necessidade de ir ao lugar representado; um trecho específico do rio Senna, por exemplo, poderia ser o Mékong. Os atores trabalhavam praticamente de graça e viviam todos juntos dela, como em uma comunidade. Normalmente, fascinados e prontos a seguir sua direção, conta Laure Adler, em *Marguerite Duras* (1998).

O que temos no filme é uma leitura da história de *India Song* (1976). Um exemplo disso é o fato de algumas coisas não serem ditas no texto, como, por exemplo, na primeira cena, vemos Anne-Marie Stretter deitada no chão com um seio a mostra. Um seio leitoso e pequeno, pelo qual a câmera passa lentamente. Ela está no chão junto a dois homens. No filme, Anne-Marie Stretter tem rosto, expressão. Na leitura, somos nós leitores quem lhe emprestamos um rosto e uma expressão. Portanto, há uma mudança de enunciação, pois um conjunto de frases

⁴ "O essencial, se queremos ser fiéis, é de conservar o tom' [Duras] O tom, ela o encontrou rapidamente. O tom para *Hiroshima, meu amor*. Sem ir ao Japão, sem documentar-se, sem um trabalho particular, ela dizia que havia momentos na vida que para criar era preciso estar no não-trabalho." (tradução nossa).

que lemos é enunciado a partir de nossa imaginação (e podemos imaginar muitas coisas!), enquanto que no filme a enunciação é uma só, a das vozes e das imagens que narram a história daqueles corpos.

SOBRE INDIA SONG (1976)

Nas observações gerais de abertura do texto, Duras adianta que os nomes das cidades, dos rios, dos Estados, dos mares da Índia têm antes de tudo um sentido musical, partindo do princípio de que as palavras são musicais, sonoras. Tudo é falso: as referências geográfica, física, humana, política. Os personagens dessa história foram deslocados do livro *Le Vice-consul* (1965) e projetados em novas regiões narrativas. Não adianta querermos fazê-los retornar ao livro precedente e ler, em *India Song*, uma adaptação cinematográfica ou teatral do *Vice-consul*, “*Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.*” (p. 1209)⁵.

Ela afirma ainda, nas observações gerais do livro, que *India Song* (1976) é uma consequência de *La femme du Gange* (1974), e que se não o tivesse escrito, *India Song* (1976) também não o teria sido. E mais, se *India Song* (1976) revela uma região ainda não explorada do *Vice-consul*, isso não teria sido razão suficiente para escrevê-lo. O que aconteceu foi a descoberta, em *La femme du Gange* (1974), da exploração das falas exteriores ao relato. O que possibilitou, afirma a autora, colocar a narração no esquecimento para deixar à disposição de outras memórias, além da memória do autor, “*mémoires qui se souviendraien tpareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives.*” (p. 1209)⁶. Essas memórias podem ser as vozes que lembram os acontecimentos da história daquelas vidas; memórias nossas, leitores e espectadores, e que podemos, talvez, ligar aquilo a nossa memória pessoal; ou ainda uma memória coletiva, de um tempo e de um espaço no qual aquela história aconteceu entre tantas parecidas.

Na descrição das cenas, percebemos que de alguma forma ela quer brincar com nossos sentidos: deseja que escutemos as imagens e ouçamos os sons. Na explicação da abertura, Duras diz: “*Le noir commence à se dissiper. Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix.*” (p. 1213)⁷. Enquanto a escuridão se dissipa, achamos que vamos ver alguma coisa, contudo, ouvimos, ouvimos vozes sem feição. Em um outro trecho das didascálias, ainda no primeiro

⁵ “Mesmo se um episódio deste livro é aqui retomado na sua quase totalidade, seu encadeamento ao novo relato muda a leitura, a visão.” (as traduções referentes à *India Song* são nossas.)

⁶ “Memórias que se lembrariam igualmente de qualquer outra história de amor. Memórias não-lineares, criativas.” (Tradução nossa).

⁷ “A escuridão começa a se dissipar. Enquanto que muito lentamente a escuridão se dissipa, de repente, vozes.” (Tradução nossa).

ato: “[...] *Tous regardent le bruit de la pluie*” (p. 1220)⁸. Se no senso comum vemos a chuva cair e ouvimos o seu barulho, como olhar o barulho da chuva? Vemo-la cair sobre um telhado e escutamos seu barulho sonoro e límpido, vemos o barulho dela cair sobre a cidade alagada, ou sobre as águas do rio aumentando assim o seu volume. “[...] *La chaleur est couleur qui rouille. [...]*” (p. 1303)⁹, e como ver a cor do calor? Se o calor tem cor de ferrugem, pensamos no vermelho do fogo, ou nas lavas de um vulcão, ou até mesmo no sol em fim de tarde.

Ela joga também com isso ao colocar imagens de pessoas que não falam e de vozes que não tem forma física. Ao todo são quatro vozes que narram a história: duas femininas e duas masculinas. As femininas começam a história, *VOIX 1* e *VOIX 2*. A primeira voz parece conhecer melhor a história de Anne-Marie Stretter e a conta para a segunda que parece apaixonada pela primeira. Como sabemos que a história é Anne-Marie Stretter? Quem leu os dois primeiros romances – *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) e *Le vice-consul* (1965) –, acredita se tratar dela, pois a história se repete, começando pelo baile de T. Beach, no primeiro romance, do seu encontro com Richardson. “*Que d’amour, ce bal... Que de désir...*” (p. 1215)¹⁰ diz a *VOIX 1*. Então, vem a revelação: “*Après sa mort, il est parti des Indes...*” (p. 1216)¹¹ e, ao falar na sua morte, observamos nas didascálias que essa voz é baixa, combinando com a morte do lugar. Após essa revelação, ainda nas didascálias temos a observação de que “*La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte.*” (p. 1216)¹². Um pouco mais a frente, a *VOIX 2* dolorosamente “*Auxîles. (Hésitations.) Trouvée morte. Une nuit*” (p. 1217)¹³. Quando dizemos “encontrada morta” pensamos logo em suicídio.

No primeiro ato, temos as vozes, as duas femininas, que contam um pouco da história de Anne-Marie Stretter e sua própria vida. Ouvimos as vozes. Com relação ao que está sendo contado, as imagens do filme estão desconexas. Descobrimos que Anne-Marie Stretter está morta. No segundo ato, vemos repetido o mesmo baile de *Le vice-consul*(1965). O lugar é o mesmo do primeiro ato, a embaixada francesa, contudo agora temos um outro ângulo, agora com barulho e uma música quase inaudível. As pessoas dançam e conversam. Nenhuma conversa tem lugar na cena. Nunca os atores em cena falam. A luz é clara e viva. Somente os soluços do vice-cônsul serão vistos e escutados. É o ato mais longo da peça. Nesse ato, ela sugere que o alcoólatra é como ninguém, nada. O presidente do clube é o único que conversa com o vice-cônsul e está sempre bêbado quando faz isso. O álcool traz uma carga de indiferença e impessoalidade à obra, despertando a sensação de que nenhuma vida ali presente tem importância.

⁸ “Todos olham o barulho da chuva” (Tradução nossa).

⁹ “O calor é cor que enferruja” (Tradução nossa).

¹⁰ “Só de amor, esse baile... Só de desejo...” (Tradução nossa).

¹¹ “Depois de sua morte, ele foi embora das Índias” (Tradução nossa).

¹² “A mulher vestida de preto, que está diante de nós, está então morta.” (Tradução nossa).

¹³ “Nas ilhas. (Hesitação) Encontrada morta. Uma noite” (tradução nossa).

No terceiro ato, surgem duas novas vozes, agora masculinas. Continuamos no mesmo local, contudo eles são apenas cinco, na obscuridade. É como no livro *Le vice-consul*(1965), depois do baile ficam os amigos de Anne-Marie com ela. É quando a noite de fato começa. O que liga as duas vozes é a fascinação pela história dos “amantes do Ganges” e a de Anne-Marie Stretter.

No quarto ato, estamos no hotel *Prince of Wales*, local escolhido por eles para ficar em uma das ilhas do delta do Ganges. Os eventos sonoros chegam um depois do outro: o vento, o ruído do mar, as sirenes dos barcos, o piar dos pássaros, a música de discoteca. Continuamos a ouvir as vozes masculinas, 3 e 4. É válido lembrar que a música *India Song* é ouvida durante todo o filme. Ela é o tempo. Temos também alguns personagens que falam, George Crawn e o Convidado de Stretter. Eles falam da mendiga, dos brancos na Colônia, os mesmos assuntos conversados no livro anterior, *Le vice-consul*(1965).

No quinto ato, voltamos para a residência. A luz está diferente, parece vir de fora, é azulada, lunar. Os ventiladores continuam a girar, lentamente. O parque desapareceu, o jardim do *Prince of Wales* também. Agora temos um espaço nu, vazio. O vazio circunda tudo, sem fundo, sem fim. O barulho do mar é sonoro. Anne-Marie Stretter está vestida com um penhoar preto e curto, pés no chão. Os cabelos desfeitos, ela se une aos convidados na penumbra enquanto eles olham o mar. As quatro vozes falam, se confundem, conversam? A história deixa acreditar que ela se jogou no mar, nua, em uma praia onde uma grade impedia os tubarões de entrar. A última coisa que se encontra dela é o penhoar, na areia da praia. O ventilador para.

Ela instrui desde o início da peça que, ao piano, seja tocada uma ária composta entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, chamada, justamente de *India Song* (1976). Essa ária deve ser tocada inteira e deve ocupar dessa forma o tempo, sempre longo, pois é preciso, acredita Duras, que os espectadores e o leitor sejam transportados para dentro da história, deixando assim seu lugar comum. A música e os sons ganham um lugar privilegiado nas histórias de Duras. Nesse filme/texto, podemos observar isso de forma bem gritante.

Por se tratar de um texto dramático, inicialmente escrito para o teatro, que se tornou também filme, e por último foi publicado enquanto obra literária, existe um leque de variações de compreensão e de interpretação. Se, como leitores, imaginamos cada cena, personagem, entonação das vozes, cenário etc., no filme ou na peça de teatro, temos a parte física e performática oferecidas pelo diretor e pelos atores do espetáculo.

ANNE-MARIE STRETTER EM *INDIA SONG*(1976)

Em entrevista a uma jornalista da revista *Lettres françaises*, Duras conta que Anne-Marie Stretter foi inspirada em uma mulher fascinante que conheceu na ju-

ventude, na Indochina, de nome Élisabeth Striedter. Viviane Forrestier, que foi a voz do personagem no filme *India Song* (1975), escreve sobre suas impressões durante a gravação em artigo publicado no *Magazine Littéraire* intitulado *L'exactitude de l'excès* (1990, p. 44). Ela conta que uma noite Duras lhe falou sobre o personagem: “*Elle est dans le passé, elle a cette grâce*”¹⁴. A graça do personagem é estar no passado, mas qual passado? O de Duras ou o do ciclo indiano? Forrestier percebe Anne-Marie Stretter como a criatura de Duras, que se mostrava mágica, enigmática e autônoma, que de certa forma lhe escapava e continuava a fasciná-la.

Com *India Song* (1976), caminhamos para uma nova realidade, uma nova construção. Estamos diante de uma peça em cinco atos. Há uma mudança de gênero no qual o personagem será inserido e isso acarreta diversas mudanças de criação e recepção. Pensamos o texto dramático normalmente como didascálias e diálogos. Mais diálogos. No entanto, estamos diante de um texto diferente, onde ambos são equivalentes. O mais interessante é que são como duas atividades independentes. As didascálias são as imagens e os diálogos, as vozes. Em nota, Marguerite Duras diz:

India Song c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution. S'il y a réussite d'India Song, il ne peut s'agir que de la mise en oeuvre d'un projet d'échec. Aboutissement qui me remplit d'espoir. Ce qui peut être nommé tragique ici, je crois, ce n'est pas la teneur de l'histoire racontée, ni le genre auquel elle se rapporte dans la classification habituelle, c'est aussi le contraire : c'est ce à partir de quoi cette histoire se raconte qui peut être dit tragique, c'est-à-dire la mise en présence corrélatrice et de la destruction de cette histoire par la mort et l'oubli, e de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer. Comme si la seule mémoire de cette histoire était cet amour-là qui coule de source d'un corps exsangue, criblé de trous. Le terrain de cette histoire, c'est cette contradiction, ce déchirement. La mise en scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir entre cet amour et son corps : l'empêchement même à toute narration. (DURAS, 1976, p. 1207)¹⁵.

¹⁴ “Ela está no passado, ela tem essa graça.” (tradução nossa).

¹⁵ *India Song* é talvez, sim, o fracasso de toda reconstituição. Se houver sucesso de *India Song*, ele pode ser apenas a concretização de um projeto fracassado. Resultado que me enche de esperança. O que pode ser nomeado trágico aqui, eu acredito, não é o teor da história contada, nem o gênero ao qual ela se relaciona na classificação habitual, é também o contrário : é aquilo a partir do que essa história se conta que pode ser dito trágico, ou seja, é a reunião correlativa e da destruição dessa história pela morte e pelo esquecimento, e desse amor entretanto que destruída ela continua a proporcionar. Como se a única memória dessa história fosse

As didascálias anunciam a retomada de *India Song*, lenta e distante. O movimento começa exatamente com a primeira nota da música. Então, Anne-Marie Stretter e o homem que está perto dela começam a se mexer, saindo assim do seu estado inanimado; e dançam. Isso dá à *VOIX 1* a oportunidade de lembrar da história na embaixada francesa na Índia. O que nos remete à história do segundo romance *Le vice-consul*(1965). E, por incrível que pareça, voz e imagem se encontram, anuncia a didascália “*Ils dansent. C'est DIT. Comme si la chose n'était pas sûre. Et afin que coïncident l'image et les 'voix', qu'elle se TOUCHENT*” (p. 1218)¹⁶. *VOIX 2*: “*Ils dansent.*” (p. 1218). Elas aproximam-se na dança até que dois se tornam um, assim como a imagem e o som. É na dança onde acontece a comunhão dos seres. Imagem e voz se encontram para logo em seguida se deslocarem novamente. O silêncio acompanha a imobilidade dos dois. A primeira voz chora. “*VOIX 2 – Sur quoi pleurez-vous?*” (p. 1219)¹⁷. Silêncio. Não há mais música. Longe, um rumor, que passa e volta, ainda no silêncio cercado pelo barulho. Eles estão imóveis. “*Sur le couple scellé: VOIX 2 – JE VOUS AIME JUSQU'À NE PLUS VOIR NE PLUS ENTENDRE MOURIR...*” (p. 1219)¹⁸. Ela ama a *VOIX 1*, ou seria referente ao casal que se ama até a morte? A música *India Song* recomeça, vem de longe, o casal se solta e ganha vida.

Estamos em Calcutá. O casal olha para o parque. Outro homem que está sentado olha também. O barulho de Calcutá cessa. Espera. Está quase noite. O barulho da chuva, um barulho fresco. Contudo, a chuva é apenas ouvida. “*Comme s'il pleuvait partout ailleurs mais pas dans ce parc rayé de la vie. Tous regardent le bruit de la pluie.*” (p. 1220)¹⁹. Percebe-se que estamos numa região singular, entre a vida e a morte. Poderíamos chamar de memória viva. Um espaço onde aqueles que já morreram escutam a lembrança de sua história narrada por vozes sem rosto. O parque representa esse espaço no qual as pessoas apenas esperam enquanto ainda estão presos a sua própria memória.

Esta peça começou a ser escrita em 1974 e o filme teve sua estreia em 1976. A guerra do Vietnã estava para acabar, deixando nesses longos anos a antiga região da Indochina destruída, com sua população dizimada e o povo desiludido. Se o problema do Ocidente era o comunismo, acabar com os soldados do Ho Chi Minh, isso não aconteceu. Foram mais de vinte anos de guerra para nada. Apenas destruição e sofrimento. Resta olhar para trás e aprender. A memória não se desfaz, ela tece os caminhos do futuro, rumo ao progresso. Na França, o maio de 1968 es-

este amor que corre da fonte de um corpo exangue, esburacado. O terreno dessa história, é essa contradição, esse dilaceramento. A encenação dessa história, a única possível, é esta do vai-e-vem incessante do nosso desespero entre esse amor e o seu corpo : obstáculo a toda narração. (tradução nossa).

¹⁶ “Eles dançam. Está DITO. Como se a coisa não estivesse segura E a fim que coincidam a imagem e as 'vozes', que elas se TOQUEM” (Tradução nossa).

¹⁷ “Do que você está chorando?” (Tradução nossa).

¹⁸ “Do casal selado: VOIX 2 – EU TE AMO ATÉ NÃO MAIS VER NÃO MAIS OUVIR MORRER...” (Tradução nossa).

¹⁹ “Como se chovesse por toda parte mas não nesse parque riscado da vida. Todos olham o barulho da chuva.” (Tradução nossa).

tava para trás também, foi um movimento que trouxe muitas mudanças e no qual Duras teve uma participação bastante ativa. Uma frase bem típica dessa época foi: “É proibido proibir”. Se não for dela, pelo menos revela o espírito de uma época em defesa de seus interesses e direitos, que estavam em sintonia com os interesses da maioria.

Em *India Song* (1976), fica claro que Anne-Marie está morta. E o que acontece nesse lugar contado pelas vozes traz memórias tanto do romance *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), assim como de *Le vice-consul* (1965), são trechos que retornam para mostrar aspectos de sua vida e a mulher que foi. A reescritura dessa história, da mulher de Calcutá, mostra-a como ser frágil, mortal. Olhando para trás descobrimos que foi encontrada morta numa curva do Ganges. Ela não existe mais, mas isso não é importante, pois está presente na memória. A recorrência desse personagem revela a necessidade de Duras em reescrevê-lo, potencializando o seu mistério. Se nos romances os amantes estão tentando conquistá-la, atraindo sua atenção e cultivando sua companhia, na peça de teatro vivem como ela numa imobilidade instável, como se tivessem morrido com ela.

O segundo capítulo é praticamente a mesma cena descrita no romance *Le vice-consul* (1965). Mudamos o eixo de visão. Quem faz a narração dessa vez são as vozes dos personagens que estão no baile. No entanto, as vozes continuam desconexas das imagens. Se falam, não estão em cena e quando aparecem não falam. A única exceção a essa regra são os soluços do vice-cônsul que serão vistos e ouvidos. Anne-Marie Stretter veste o mesmo vestido do baile de S. Tahla. Duras informa: “*On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire: DÉJÀ JOUÉE. C'est ce que nous appelons: 'voix de lecture intérieure'*” (p. 1247)²⁰. Observamos no texto as indicações e criamos nossas expectativas quanto à história.

As primeiras imagens do filme mostram Anne-Marie Stretter e seus homens. As duas primeiras vozes são da mendiga, personagem sempre presente por ser a inocência e a desgraça sobrevivente do mundo, segundo Dyonis Mascolo²¹, e uma outra que não sabemos exatamente quem é. Ela conta a história do noivado de Lol V. Stein e Richardson, o baile de T. Beach, quando Anne-Marie Stretter chega por último. Lentamente, as imagens mostram o interior de uma casa. Tudo é lento: o movimento da câmera, das personagens, uma sensação de não-tempo. Aparece a mulher, com um homem bem perto dela. A voz anuncia: Anne-Marie Stretter.

Voix 2: APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

²⁰ “Deve-se ter o sentimento de uma leitura, mas citada, ou seja, JÁ INTERPRETADA. É o que chamamos de: ‘voz de leitura interior’” (tradução nossa).

²¹ Leitor da editora Gallimard durante a ocupação, onde ele conhece Marguerite Duras, tornando-se amante da mesma e faz amizade com Robert Antelme, marido dela. Com eles cria o “grupo da rua Saint-Benoît”. Ele adere à Resistência na equipe comandada por François Mitterand. Na Liberação, ele participa da repatriação à Paris com Edgar Morin de Robert Antelme, que agonizava em Dachau, como conta Duras na sua narrativa *La Douleur* (1985). Ele e Duras têm um filho, Jean. O casal se separa em 1956.

Voix 2: Sa tombe est au cimetière anglais...

Voix 1: ... morte là-bas?

Voix 2: Aux îles. (Hésitation) Trouvée morte. Une nuit.²²

As vozes cessam e entra a música tema do filme: *India Song*, composta por Carlos d'Alessio, acompanhando o girar lento e monótono do ventilador. Tudo acompanha o ritmo do ventilador: os personagens se movem como se estivessem na lua, as câmeras se aproximam e se afastam. As vozes continuam a contar a história daquele amor e daquela embaixada, da lepra e sua própria história. Sem ordem ou sequência, como flashes ou fragmentos desconexos de acontecimentos que já foram.

Há uma cena na qual Anne-Marie Stretter e quatro homens estão presentes. Ela está sentada em um divã, um pouco alongada e encostada em um dos homens sentado ao lado dela. Atrás dela, temos um homem em pé. Do lado direito, outro em pé, outro agachado e apoiado na perna de Anne-Marie Stretter. Enquanto as vozes falam, essa cena permanece estática durante longos minutos. Eles se movem um pouco, mas nada que modifique o sentido daquela cena que mais parece uma pose para foto do que de fato um filme. A ação está na narração e não nas imagens.

UMA COMPARAÇÃO: A CENA DO BAILE EM *LE VICE-CONSUL*(1965) E EM *INDIA SONG* (1976)

Se pensarmos na reescritura da cena do baile de *Le vice-consul*(1965) para o texto dramático *India Song* (1976), a perspectiva muda. Gostaríamos de compreender o porquê dessa escolha de reescritura de uma cena inteira, repetindo até mesmo alguns diálogos. No romance, ela aparece como anfitriã. Todos ali presentes estão por demais preocupados com o vice-cônsul e com a interação dela com ele. No texto dramático, temos mais informações sobre o cenário, a música que está tocando, questões de ruído e de iluminação.

Em *Le vice-consul*(1965), os capítulos que falam do baile são construídos em volta de diálogos. Provavelmente, esse é o motivo pelo qual eles sejam retomados com facilidade para escrever o texto dramático *India Song* (1976). Alguns diálogos são copiados, idênticos. O que não significa que tenham o mesmo sentido. No romance, temos um narrador que nos conta como a ação se desenvolve enquanto

²² Voz 2: DEPOIS DE SUA MORTE, ele foi embora da Índia...

Voz 2: Seu túmulo é no cemitério inglês...

Voz 1: ... morta lá?

Voz 2: Nas ilhas. (*Hesitação*) Encontrada morta. Uma noite. (tradução nossa)

que no texto dramático temos simples explicações nas didascálias; já no filme temos tudo apresentado, temos um texto em performance. Há muitos diálogos que se repetem e em algumas partes é a mesma frase dita, só que por outro personagem.

Para citar alguns exemplos, escolhemos o trecho em que o vice-cônsul dança com Anne-Marie Stretter e todos os olhares estão voltados para eles. Nesse momento, eles conversam primeiro sobre o tempo, e logo ela quer saber o que aconteceu em Lahore. Em seguida, ele diz que quer ficar com ela depois da recepção. Em *Le vice-consul*(1965), ele sugere “*Je vais faire comme s’il était possible de rester avec vous ce soir ici, [...]*” (p. 925)²³, enquanto que em *India Song*(1976) ele afirma “*Je voudrais rester avec vous une fois.*”(p. 1288)²⁴. No primeiro, ele sabe que não tem nenhuma chance, enquanto que no outro a intensidade é maior, pois ele afirma, diz o que quer. Nas duas histórias, a resposta de Anne-Marie Stretter é a mesma “*Vous n’avez aucune chance*” (1964, p.925) e (1965, p. 1289)²⁵. Em *Le vice-consul*(1976), ele questiona “*Aucune?*”²⁶; e ela responde “*Aucune. Vous pouvez quand même faire comme si vous en aviez une./ — Que vont-ils faire?/ — Vous chasser.*”(p. 925)²⁷. No romance, ele demora para compreender que ele não tem chance de ficar com ela e seus amigos depois da recepção. Em *India Song* (1976), é ele quem deduz “*— Ils me chasseraient.*” (p. 1289)²⁸. Ele sabe que não tem chance, pois ele é, como sugere Anne-Marie Stretter, igual a Lahore, um lugar que é preciso esquecer. Se eles têm algo em comum, não fica claro. Sabemos do amor do vice-cônsul por Anne-Marie Stretter, existindo uma cumplicidade entre eles. Ela sugere que ele finja que tem alguma chance de ficar entre eles, fala para ele gritar pelas ruas, deixando os outros desconfortáveis. Em *India Song* (1976), o mesmo acontece, mas a cumplicidade dessa vez é mais explícita. O vice-cônsul, quando convida a embaixatriz para dançar, afirma que não precisava disso para conhecê-la, como podemos ver a seguir:

V. CONSUL. — Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi. (Rire bref, terrible) Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes.

A.M.S. — Je crois ce que vous venez de dire.

²³ “Vou fazer como se fosse possível ficar com você esta noite aqui, [...]” (tradução nossa).

²⁴ “Gostaria de ficar com você um vez” (tradução nossa).

²⁵ “Você não tem nenhuma chance”(tradução nossa).

²⁶ “Nenhuma?” (tradução nossa).

²⁷ “Nenhuma. Você pode assim mesmo fazer como se tivesse./ — O que eles vão fazer?/ — Expulsá-lo” (tradução nossa).

²⁸ “Eles me expulsariam” (tradução nossa).

V. CONSUL. — Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça.(p. 1288).²⁹

É como se eles se perguntassem: “nós somos os mesmos, nos conhecemos, de que forma?” No íntimo, ele a ama de forma platônica, vê nela o seu espelho, seu reflexo. Vivem naquele mundo, longe da pátria, mas de que forma se parecem e também se diferenciam dos outros que ali estão? Existe uma diferença como uma barreira que os separa de todos. Ambos se identificam com o que os cerca, o lugar onde estão instalados é privilegiado do ponto de vista do conforto, contudo parece ser bem desconfortável do ponto de vista humano. Esse lado desconfortável se justifica, pois enquanto eles ali estão a fazer cerimônia, milhares de pessoas morrem de fome a sua volta. Apesar dessa aliança improvável, o vice-cônsul é o único que não pode ir com ela para as ilhas.

Por que isso é impossível? Ao se rebelar em Lahore atirando sobre a praça de Shalimar, foi excluído de toda a sociedade. Ele é estranho, foge aos padrões. Contudo, temos também uma variação de vontade entre os dois personagens. Enquanto o vice-cônsul quer ficar perto de Anne-Marie Stretter, esta o quer bem longe de Calcutá. E, ainda, acredita que isso mudará somente depois que ele estiver morto. Ou seja, ela não pode tê-lo perto por alguma razão. Ao pedir para ficar com o grupo seletivo depois da recepção, o vice-cônsul se vê expulso. Se em *Le vice-consul*(1965) é o escritor/narrador quem diz “*Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.*” (p. 927)³⁰, em *India Song* (1976), a voz isolada de um homem se dirige ao vice-cônsul para dizer a mesma coisa: “— *Excusez-nous, mais le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.*” (p. 1291)³¹. Em seguida, ele é levado até a porta, a princípio resiste, mas depois se deixa levar. No romance *Le vice-consul*(1965), uma pessoa se lembra que ele assoviava *Indiana's Song*, era tudo que ele sabia sobre as Índias. O personagem que só interessa quando está longe para que possam falar sobre ele sem vê-lo. Sua presença é considerada como desagradável. O vice-cônsul é aquilo que não se quer ver, pois desperta a atenção para algo até então confortavelmente ignorado. Esse é o sentimento que a miséria desperta também. Se no romance sabemos exatamente quem disse essa frase, no texto dramático pode ser qualquer um, pois as vozes não são apresentadas.

²⁹ “V. CONSUL. — É completamente inútil que a gente vá mais longe, você e eu. (*Riso breve, terrível*) Nós não temos nada a nos dizer. Nós somos os mesmos.

A.M.S. — Eu creio no que você acabou de dizer.

V. CONSUL. — As histórias de amor você as vive com outros. Não precisamos disto.” (tradução nossa)

³⁰ “Não é possível, diz Peter Morgan, desculpe-nos, o personagem que você é só nos interessa quando você está ausente.” (tradução nossa).

³¹ “Desculpe-nos, mas o personagem que você é só nos interessa quando você está ausente.” (tradução nossa).

Ele promete então gritar. Gritar um amor. E se, no romance, é Anne-Marie Stretter quem diz: “—*Pendant une demi-heure ils seront mal à l'aise. Puis ils parleront des Indes.*” (p. 926)³², em *India Song*(1976), é o vice-cônsul que afirma: “*Pendant une demi-heure, je sais, ils seront mal à l'aise. Et puis, ils recommenceront à parler.*” (p. 1290)³³. Quando ele diz que sabe o que vai acontecer, podemos pensar que isso se dê pelo fato de a história de *India Song*(1976) ser uma lembrança do romance *Le vice-consul*(1965), e que o vice-cônsul participa do ato de rememorar a história junto com as outras vozes. Ele é o único que é visto falando durante as cenas do filme enquanto todas as outras vozes estão deslocadas das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferente de seus romances cuja narrativa faz cortes de uma cena para outra, avança e retrocede no tempo e no espaço, como se estivéssemos no cinema, no filme *India Song* temos apenas uma câmera estática, com personagens estáticos e o que movimenta a história são as vozes. Duras reverte o sentido, o lugar comum, jogando com nossa percepção a cada momento. Ela foge daquilo que está explícito, criando novos efeitos percebidos de maneira um tanto incômoda, fazendo-nos procurar o implícito. Não há zona de conforto para apreciar a obra de Marguerite Duras. Para ela, não existe nem leitor nem espectador preguiçoso, temos que trabalhar também. Somos fustigados por suas palavras e suas imagens, que levam a lugar nenhum. O importante está no processo e não no resultado.

Não vemos mais, ouvimos. O jogo de câmeras é suplantado pelos diálogos e pelo narrador desconhecido no segundo romance. Um discurso, segundo Maingueneau (2009), são frases enunciadas. Nos romances, somos nós leitores “as vozes” que desenham os personagens e a história. Enquanto que no texto dramático, Anne-Marie Stretter está bem delineada, circundada pelas vozes e pelas coordenadas da autora nas didascálias. Em cena e no cinema, são os atores e os elementos cênicos que enunciam, e, ao fazê-lo, Duras impõe uma forma de ver o personagem e sua história, criando o que poderia ser uma interpretação: a da autora, e, nem por isso, a única possível.

Trabalhar com essas diferentes formas de construção demonstram as possibilidades da escritura literária e a vontade de Duras em experimentar diversos gêneros e meios de divulgação de seus trabalhos. Através do personagem Anne-Marie Stretter, vislumbramos a experiência de uma autora francesa consagrada no século XX, o mistério do personagem pode se traduzir como o mistério da escrita para

³² “Durante meia hora eles ficarão desconfortáveis. E então falarão das Índias.” (tradução nossa).

³³ “Durante meia hora, eu sei, eles ficarão desconfortáveis. E então, voltarão a falar.” (tradução nossa).

Duras. Um laboratório experimental, no qual as palavras ganham o papel principal de suas histórias.

REFERÊNCIAS

- ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998. Coll. Biographies.
- BAJOMEÉ, D. Veiller sur le sens absent. *Magazine Littéraire*, Paris, nº 278, p. 32-34, junho 1990.
- DURAS, M. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours – 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997. Collection Quarto.
- _____. *La vie matérielle*. Paris: POL, 1987.
- _____. *L'amant*. Paris : Minuit, 1984.
- _____. *O amante*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FORRESTIER, V. L'exactitude de l'excès. *Magazine Littéraire*. Paris, nº 278, p. 44-45, junho 1990.
- INDIA SONG. Direção de Marguerite Duras. Produção de Simon Damiani e André Valio-Cavaglione. SunchildProduction e Les Films Armorial, 1975.
- INGARDEN, R. *As funções da linguagem no teatro*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 138), 2006.
- KOUDELA, I. D. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 271), 1999.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

SALLES GOMES, P. E. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio; ALMEIDA PRADO, Décio de; SALLES GOMES, Paulo Emílio; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo : Perspectiva, 2011.

VINCENT, J-L. *Biographie*. In: DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 2005.