

Enquanto caem as folhas... A partir da obra de Marguerite Duras

Marina Martins

Prof. Adjunta do Programa de Ensino e Criação em Dança/DAC/UFRJ

Atuação profissional: artística e ensino

“Espaço vazio não existe, espaço é a superabundância de movimentos simultâneos”.

Rudolf Laban

Para inscrever no corpo as formas do silêncio, procuramos no espaço transbordante de movimentos a inspiração para certo estado de ausência. Estado este configurado nas entrelinhas das histórias de Marguerite Duras¹. Ao mesmo tempo glamoroso e decadente, o universo literário durassiano foi construído do ponto de vista do exílio como uma condição inerente à situação da escritora errante, cuja biografia é marcada pela perda. Em seus romances, Duras escreve a própria história com melancolia. A Indochina e a França foram para ela uma espécie de lugar indefinido e longínquo. Filha de humildes professores franceses enviados à colônia nasceu em Saigon onde passou a juventude, período em que atravessava o rio Mekong com calor e tédio. Depois da morte do pai, a estrutura familiar se dissolveu como água. A mãe, acometida por uma espécie de loucura catatônica, investiu tudo o que tinha num terreno invadido pelo mar². A autora nos fala de um estado incerto e inconstante, promovido provavelmente pela invasão marítima e por uma lenta dissolução do espaço geográfico, que se perdeu na ausência de um porto seguro interno. Os textos de Duras emergem desse vazio, indefinidos.

Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor idéia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível, terrível de ser subjugado. Acho que a pessoa que escreve não tem a idéia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante [...] (DURAS, 1994, p.18-19)

¹ Assim como a literatura, a obra cinematográfica de Marguerite Duras (Saigon, 1914 - Paris, 1996) é importante por ela ter sido uma diretora mulher que começou a trabalhar no cinema antes do recente movimento pela liberação da mulher. De início, fazendo parte do movimento da *nouvelle vague* francesa, movimento este amplamente dominado pelos homens, escreveu o roteiro do filme *Hiroshima meu amor*, dirigido por Alan Resnais em 1959, para depois realizar seus próprios filmes em meados dos anos 1960. Resnais por seu turno seguiu fielmente o roteiro, provavelmente numa tentativa de transformar em imagem cinematográfica o estado silencioso e indefinido de Duras, e de compreender, ele mesmo e o espectador, essa linguagem desconhecida.

² História contada em *Barragem contra o Pacífico* (1950).

Nesse estado deambulatório e vago em que se reviram interno e externo, as formas de comunicação se configuram fluidas quase sem contorno caracterizando uma não concretude cênica, no sentido *strictu* do termo. O objetivo da pesquisa foi encontrar uma maneira de esvaziar o espaço interno de intenções e tornar o movimento mais e mais alheio ao meio externo, indeciso, remoto, inusitado, ao modo da personagem central do romance *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964)³ que figura como um dos exemplos mais contundentes. Aos dezenove anos, Lol sofre um impacto que a paralisa no tempo diante de uma cena:

Quando Michael Richardson se voltou para Lol e a tirou para dançar pela última vez na vida deles, Tatiana Karl achou-o pálido e tomado por uma preocupação súbita tão arrebatadora que percebeu então que ele também tinha notado a mulher que acabara de chegar... Ele se tornara diferente. Todos podiam percebê-lo. Perceber que não era mais aquele que imaginavam. Lol olhava-o, olhava-o mudar.

A mulher estava só. Michael Richardson dirigiu-se a ela com uma emoção tão intensa que dava medo pensar que ele pudesse ser rejeitado. Também Lol, em suspense, esperou. A mulher não recusou.

Terminada a primeira dança, Michael Richardson se aproximara de Lol como de costume. Depois, ao fim da dança seguinte, não tinha ido reencontrar Lol. (Duras, 1986; p. 11)

O grande baile do Cassino Municipal de T. Beach é o marco que desencadeia o trauma da personagem.

Lol gritou pela primeira vez.

De olhos baixos, os dois passaram diante dela. Anne-Marie Stretter começou a descer, e depois, ele. Lol seguiu-os com os olhos pelos jardins. Quando não mais os viu, caiu no chão, desmaiada. (Idem; p.15)

Dez anos depois Lol retorna à cidade e retoma a cena do baile. Para revivê-la, caminha pelas ruas durante a noite. Lol nos leva pelos meandros da noite, do sonho e da lembrança deslocando o sentido de realidade. A narrativa, embora aparentemente linear na sua forma seja praticamente ilegível em seu conteúdo onírico, configura elos perdidos do passado, emoções desmesuradas, estados de ausência. A realidade é de tal modo inapreensível que nos levou a assumir, durante o estudo, uma posição flutuante em que recordar se tornou o motivo principal dessa caminhada noturna de paradeiro desconhecido, o suporte do movimento em um estado de deambulação.

Com "amarga embriaguez"⁴ melancólica, em estado amoroso e depressivo, a autora leva-nos a encontrar na dor a motivação de seu suporte narrativo. As personagens parecem mesmo embriagadas e ausentes, atingidas ou cingidas por um trauma amoroso, por uma emoção arrebatada, pela violência, engolfadas pelo tédio e

³ Traduzido como *O deslumbramento* por Ana Maria Falcão. RJ: Nova Fronteira, 1986.

⁴ Termo cunhado por Julia Kristeva acerca da obra de Marguerite Duras.

pelo abandono. Sonâmbulas ou catatônicas apresentam sintomas de loucura e alienação, sufocadas pelo silêncio a que se submetem e pelo esquecimento de si mesmas. Deambulam desatentas da realidade, fora da sociedade, imersas em seu espaço interno, ocupando um lugar constante e silencioso no imaginário do leitor. Elas representam a escrita que segundo Duras "vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como mais nada passa na vida, nada, exceto ela, a vida" (DURAS, 1994, p.47-48).

É o silêncio que se configura em uma nota constante, que ao término de um livro ou de um filme, se instala em nós. Como os pacientes de manicômios descritos por Edmar Oliveira em seu texto *Ouvindo Vozes* (2009), os corpos deambulam

[...] com a determinação aparente de quem sabe onde está indo. Numa direção. Em sentido contrário, com a mesma determinação, como se a volta fosse a continuação da ida. Outros corpos como a se deixar levar, como plumas ao vento. (OLIVEIRA, 2009, p. 117)

Nesse sentido a tarefa foi a de dar forma à dispersão das personagens que andam nessa "prisão da passagem", caminham num rumo que não tem objetivo real, na permanência do estado do silêncio: "Silêncio da dor", diria Oliveira. E então tornar-se errante, diluindo o contorno da pele, apagando a presença, ultrapassando os limites espaciais da atitude cênica, para revirar-se em um território sem fronteiras, flutuante, fluido. As imagens que o corpo produz continuam a mover-se e a metamorfosear-se indefinidamente, expressando de todas as maneiras que consegue em qualquer superfície que suporte a distância entre sonho e realidade, conforme a premissa psicanalítica que aborda os discursos e as ações como representações simbólicas do corpo.

Se na dança é o movimento que modifica o que está além dele como sua extensão material, por meio do corpo e não em si mesmo, o espaço passa a ser o movimento que transgride e transfigura não a própria carne, mas a pele e a forma do espaço. Assim, a dor branca e metafísica dos textos e dos filmes de Duras, dissolve os contornos corporais numa poética da ausência, do silêncio e da dissolução nos remetendo à lírica da linguagem corporal. O corpo cênico nesse caso configura um sujeito performático que nunca se fixa em nenhuma forma, mas que se desenvolve e avança como um rizoma sem fronteiras, que expande, condensa, espraia e retrai como o fluxo e o refluxo da maré que se aproxima e se afasta da costa.

A forma fluida seria a representação do próprio pensamento que voa livre em devaneio e que ultrapassa os limites de seu território individual dissolvendo a idéia de fronteira entre espaço interno e externo e de um único padrão de movimento que o mantém fixado numa só identidade. A forma esculpida sem a forma fluida seria uma

estrutura sem sentimento e a pele, como a página em branco, o suporte do discurso do corpo, é também superfície de contato e de inscrição, verso e reverso, interior e exterior. No espaço cênico reorganizado como um prisma cristalino que refrata a luz dos afetos, no cristal e na carne das conexões, percebe-se que é entre pessoas em trânsito afetivo que se dá o jogo trágico da vida, e que as peças desse jogo são os próprios corpos dilatados, às vezes em sintonia, outras perdidos, mas dispostos a trocar informações sensíveis, não para que se compreenda alguma coisa, mas para que se compartilhem experiências em diversos estágios.

Bibliografia

DURAS, Marguerite. *O Deslumbramento*; trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

OLIVEIRA, Edmar. *A Deambulação*. In *Ouvindo Vozes: Histórias do hospício e lendas do Encantado* (inclui *Anotações para o cemitério dos vivos*, de Lima Barreto). Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

KRISTEVA, Julia. *A doença da Dor: DURAS*. In *Sol Negro: depressão e melancolia*; trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KAPLAN, E. Ann. *O silêncio como resistência feminina*. In *A mulher no cinema: os dois lados da câmera*; trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SILVA, MM. *O lugar do silêncio de Marguerite Duras*. Cap. IV In *Suíte Retratos de Salomé*; tese de doutorado; orientação Beatriz Resende. UNI-RIO, 2005.
