



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

### GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA - DRAMATURGIA EXPANDIDA NAS ESTÉTICAS DESCOLONIAIS

#### **SUBJETIVIDADE DILUÍDA: A FORÇA DO TEMPO EM MARGUERITE DURAS.**

*GRAZIELA DANIEL LAUREANO*

LAUREANO D., Graziela. (Graziela Daniel Laureano). **Subjetividade diluída: a força do tempo em Marguerite Duras**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO; Doutorado em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC.

#### **RESUMO**

A proposta visa analisar a questão da temporalidade em obras escolhidas de Marguerite Duras (1914-1996). A escolha tem por critério a questão da memória em cena tendo o conceito da temporalidade como o eixo analítico. Podemos ver a expressão da questão da memória e da temporalidade nas seguintes obras durasianas: “Agatha” (1981), “Savannah Bay” (1982), “La maladie de lamort” (1982), “La Musica deuxième” (1985). Tais obras encontram-se na confluência transgressiva dos gêneros peculiar 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

Bayc’esttoi”. O tempo, 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

- 4519 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

solicitação durasiana “tempo”? Em que sentido são distintas e solicitadas separadamente pela autora? 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. Assim, apresento meu estudo como análise da temporalidade como expressão da memória e como um desafio à representação teatral na obra durasiana. **PALAVRAS-CHAVE:** Tempo: Subjetividade: Memória.

## RESUMEN

La propuesta trata de analizar el tema de la temporalidad en obras elegidas de Marguerite Duras (1914-1996). La elección tiene el concepto de la temporalidad como el eje analítico. Podemos ver la expresión del tema de la memoria y de la temporalidad en los textos; “Agatha” (1981), “Savannah Bay” (1982), “Maladie de La Mort” (1982), “La Musica Duxième” (1985). Tales obras están en una confluencia transgresiva muy peculiar a la obra durasiana. Cuando Duras usa la memoria en cena en su estado de infancia pulveriza o diluye las personajes en espacios indiscernibles en la frontera subjetiva y objetiva, lo que puede ser observado en la expresión: “Savannah Bay c’esttoi. El tiempo en estas obras es visto en las marcas como un pedido específico, aparente, aunque existen otras, como “pausa”, “silencio”. Es posible decir que el “tiempo” participa de una “pausa” y del “silencio”, o que “silencio” y “pausa” participan aun de una solicitud durasiana de “tiempo”? En qué sentido son distintas y solicitadas separadamente por la autora? Imaginemos una respuesta práctica del punto de vista del actor, siguiendo la marca “pausa” como un no movimiento, o la marca “silencio” como ausencia de sonido, pero la marca “tiempo” deja la creación todo un océano de posibilidades. Así, presento mi estudio como un análisis de la temporalidad como expresión de la memoria y como un desafío a la representación teatral de la obra durasiana.

**PALABRAS-CLAVE:** Tiempo: Subjetividad: Memoria.

- 4520 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## RÉSUMÉ

La proposition cherche à analyser la temporalité dans les oeuvres choisies de Marguerite Duras (1914-1996). Le choix a pour le critère analyser la question de la mémoire dans la scène. La temporalité serait l'axe analytique. Nous pouvons voir l'expression du sujet de la mémoire et du temps dans les oeuvres suivantes:

“Agatha” (1981), “Savannah Bay” (1982), “La maladie de la mort” (1982), “La Musica deuxième” (1985). De telles oeuvres sont dans la confluence transgressif des genres qui est particulière à l'écriture durassienne, mais ils dénotent une grande vocation théâtrale. En insérant dans la scène la mémoire dans l'état d'enfance Duras pulvérise ou dilue des personnages dans des espaces tournant non perceptible la frontière entre le subjective et l'objective, ce qui peut être observé dans l'expression “Savannah Bay c'est toi”. On peut voir le temps, dans ces oeuvres comme une demande spécifique, ostensible, ils existent d'autres, comme "la pause", "le silence". Est-ce qu'il est possible que "le temps" participe "à la pause" et "du silence", ou qui le "silence" et la "pause", participent-ils à la demande durassienne "le temps" ? Laissez-nous imaginer une réponse du point de vue pratique de l'acteur. Ici nous pouvons imaginer l'acteur peut voir des pauses comme un non mouvement, ou le silence comme l'absence du son, mais le temps laisse à la création un océan entier de possibilités. Ainsi, je présente mon étude comme l'analyse du temps comme l'expression de la mémoire et comme un défi à la représentation théâtrale dans le travail de Duras. **MOTS CLÉS** : Temps : Subjectivité : Mémoire.

## A obra de Marguerite Duras como um lugar de atravessamentos

Em primeiro lugar, gostaria de afirmar a relevância e a atualidade em estudar uma autora como Marguerite Duras, talvez através do eco dissonante de Sarrazac (1981) que afirma a vida do drama. O teor experimental dos trabalhos de Duras escritos para o

- 4521 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

teatro tanto do ponto de vista literário, quanto teatral também se manifesta como aspecto relevante da sua atualidade. A reflexão sobre a contribuição de Duras ao teatro no que diz respeito ao modo de plasmar a temporalidade e a memória em textos que têm uma inserção de gênero fortemente híbrida e incerta, é algo afeito à discussão fronteiriça e experimental do teatro. 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”. A ênfase sobre o aspecto temporal nos parênteses da obra durasiana, sublinham o tom revolucionário dessas obras, como afirma Agamben, “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo” (AGAMBEN, 2005:111).

A motivação em analisar a obra durasiana segue o ímpeto da insistência tal como é apresentada por Huberman na obra “A imagem Sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg” de Didi- Huberman (2013).

Warburg é o fantasma de Huberman que em um de seus subtítulos escreve:

“Warburg: Nosso fantasma”. Na mesma direção, a análise se debruça sobre Marguerite Duras como uma autora que “sobrevive” e que tem retornado de tempos em tempos sob olhares diversos como tema e foco de estudos em trabalhos acadêmicos, teóricos e práticos teatrais. Inspirada no autor francês, a pesquisa propõe uma visão da obra durasiana como a subversão do tempo em memória como nos termos de Huberman “um evento de sobrevivência: mistura de irrupção (surgimento do agora) e retorno (surgimento do outrora)” (HUBERMAN, 2013: 149)<sup>1</sup>.

Neste sentido, vejo a obra durasiana, objeto de meu estudo, atravessada por questões como: as fronteiras dos corpos, dos afetos, dos espaços, dos tempos. Há, na obra de Duras, um “partout” que estabelece a obra como um lugar de atravessamentos. Assim a autora invoca a presença de espaços diversos cujo único elemento comum é a presença marítima que se sugere como meio de diluição e expansão. Como é possível

- 4522 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

observar na resposta de Madeleine em Savannah Bay (1982), sobre os lugares possíveis onde a história poderia se passar: “Madeleine - (...) Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer (...) – Saigon ... Dublin... Osaka... Colombo... Rio... (temps)”<sup>2</sup>.

### **A Infância de Marguerite e os desabamentos do tempo**

É possível dizer que há dois nascimentos de Marguerite; o primeiro se deu na Indochina em 1914: onde recebe o nome Marguerite Donnadiou. Deste período, personagens, lugares e relações irão alimentar toda sua obra escrita. Seu segundo registro deu-se em Paris. Tomando como nome o lugar onde jaz o pai, morto aos quatro anos de vida de Marguerite. Ao assinar Duras em seu próprio nome nasce o pseudônimo que assinará toda a sua obra. Desde então, este nome- espaço parece sublinhar uma ausência fundamental. Como a autora afirma no romance “O Amante” (1984) “A história da minha vida não existe, jamais tem um centro e nem caminho ou trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.” (DURAS, 2009:8).

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 têm em comum o fato imporem a experiência da submissão e levarem a uma revolta da qual a escrita se faz o instrumento.” (DURAS, 2009: 15)

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 tornando-os indiscerníveis na escrita durasiana. E 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):

- 4523 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“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 consequências, na memória da loucura e da morte em Nevers.

## **A perspectiva temporal: A força do tempo em Marguerite Duras**

Na obra de Marguerite Duras em um de seus aspectos mais indelévels, o tempo marca a cadência das falas como se as palavras necessitassem de tempo, ou não tivessem mais tempo, tempo específico, próprio que deve ser respeitado pelo intérprete ou pelo leitor. Este “tempo” necessário solicitado pela autora mais de 100 vezes, supera muitas vezes o número de páginas das obras.

Ao buscar os ecos de certo *espírito do tempo* na obra durasiana surge uma possibilidade de aproximação: Marguerite Duras e as perspectivas temporais de Gilles Deleuze e Maurice Blanchot. A aproximação ao conceito de *Tempo* na filosofia de Gilles Deleuze e Maurice Blanchot será trazida da observação a aspectos específicos relacionados ao conceito de temporalidade: Em Deleuze, a duração e o bergsonismo, o devir, a imagem-tempo. Em um segundo momento, na filosofia de Maurice Blanchot: A estase de tempo na experiência de Proust, a simultaneidade e a eternidade enquanto duração, e a ausência de tempo e o esvaziamento das palavras (as relações entre o neutro e a temporalidade). Nesta abordagem proporcionaremos um deslocamento teórico ou do modo como a obra durasiana é observada colocando-a em perspectiva

- 4524 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

com o quadro teórico – filosófico, através da leitura que buscará explorar nas obras durasianas a temporalidade.

Na perspectiva de Blanchot vê-se “A narrativa como um círculo neutralizando a vida” (BLANCHOT, 2010: 142). Em sentido análogo o tempo como um meio de neutralização das palavras pode ser visto na obra de Duras como uma distância imposta que “apaga” ou liberta a palavra de todo o sentido tornando-a aberta, uma abertura temporal solicitada do exterior, mas que se instala no interior da palavra desabitando-a ou esvaziando-a. 3

Do ponto de vista de Blanchot “É a voz narrativa, a voz neutra que pede que a obra se cale.” (Ibid: 149). Neste sentido em “Agatha” lê-se: “Silêncio, eles esperam que o instante passe.” (DURAS, 1981: 23). Ainda em outra passagem de Agatha lê-se: “Silêncio muito longo. Música. Durante o tempo suficiente para afastar o que acaba de ser dito, esse incidente.” (Ibid: 35). Nesta passagem o apagamento no tempo se traduz na música que deve tocar até que tenha uma distância sobre o que acaba de ser narrado.

Segundo Deleuze, “Il y a les enfouisseurs de terre et il y a les effaceurs de mer.

” (GRENIER, 1985: 2)<sup>4</sup>. Para o filósofo francês Marguerite Duras é: “...une grande effaceuse de mer.” (Ibid)<sup>5</sup>. Não se trata, então, de acordo com a perspectiva de Duras, esconder, para Deleuze, interessa à autora “...ce que la mer efface.” (Ibid).<sup>6</sup>

No grifo de Deleuze, “Chez Marguerite Duras tout est mouillé”. (Ibid)<sup>7</sup>. As personagens de Duras encontram-se sempre em uma relação com a matéria líquida, elas morrem no mar, se perdem no mar, saem do mar como se ele lhes desse forma e ao mesmo tempo as fizessem se desmanchar ou se liquefazer.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Pode-se ler em Deleuze e Guattari: “ il faut que l’oeuvre d’art marque les secondes, les dixièmes, les centièmes de seconde. ” (DELEUZE, GUATTARI, 1988 : 325). Em Marguerite Duras é possível observar essa característica nas suas solicitações de tempo, de lentidão, de silêncio, voz baixa, grito, parar de um só golpe, etc... Neste sentido, as solicitações de Duras são intensivas e fazem parte de um “plano de consistência” onde a autora compõe as suas obras.

### **Teatro e resistência: O conflito entre o tempo e a representação teatral**

Segundo Marguerite Duras: “Il faut en finir avec le préjugé de la representation” (DURAS, 1993:189) 8. Esta máxima durasiana se relaciona a questão de como Duras subverte o tempo em memória fazendo um uso em cena da temporalidade como uma resistência à representação. Para trabalhar este aspectos a análise se reportará as seguintes obras: Agatha (1981), La Maladie de la Mort (1982), Savannah Bay (1983), La Musica deuxième (1985). As obras escolhidas para esta leitura pertencem ao que ficou conhecido como “ciclo do atlântico” e uma de suas principais características, além da presença marítima é a “vocação cênica” ou “couloirs scéniques” utilizando uma expressão durasiana.

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:

- 4526 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

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>9</sup>

Nos anos 80, Marguerite Duras levou ao palco, tendo dirigido ela mesma duas dessas 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 Renauld 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 Renauld já atuava desde 1967 na versão teatral de "L'amante anglaise", atuou nesta peça até a sua morte.<sup>11</sup>

A forte relação de Marguerite Duras com o teatro pode ser vista desde as primeiras décadas de autora em Paris. Laure Adler sublinha a importância desse momento, anterior mesmo a autora conhecer Robert Antelme. Nesse início, sob a influência de Jean Lagrolet, Marguerite é apresentada ao teatro, como vemos na seguinte passagem de Adler:

Grâce à Lagrolet, Marguerite découvre aussi le théâtre: la scène remplace alors l'écran, et devient un engouement. Elle passe désormais au théâtre au moins deux soirs par semaine, écoutant avec ferveur le répertoire classique à la comédie-française et particulièrement Racine qui restera son véritable maître.<sup>12</sup>

Nesta época Antonin Artaud publica em 1938 "O teatro e seu duplo" pela editora Gallimard. Em 1935 Marguerite Duras assiste "Cenci" espetáculo dirigido por Artaud<sup>13</sup>. Há na perspectiva revolucionária de Artaud um movimento de aproximação entre teatro

- 4527 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

e vida que foge ao teatro tradicional e recitativo, e coloca o corpo do ator como o lugar do fazer teatral. O espetáculo “Cenci” trata da história de Beatrice Cenci, uma jovem que mata o pai após sofrer abuso sexual. A história que também é relatada por Stendhal e é colocada em cena por Artaud em um espetáculo que teria gerado polêmica na época.<sup>14</sup>

A aproximação teatro- vida proposta por Artaud pode ser vista na aproximação entre a escrita e a vida que propõe Duras. Colocando como ponto de partida a iminência da morte a autora faz essa aproximação na obra *Écrire* (1993) quando se refere ao episódio em que observa a morte de uma mosca, como vemos nas duas seguintes passagens:

J'étais seule avec elle dans toute l'étendue de la maison. Je n'avais jamais pensé aux mouches jusque-là, sauf sans doute pour les maudire. Comme vous. J'ai été élevée comme vous dans l'horreur de cette calamité du monde entier, celle qui amenait la peste et le choléra.<sup>15</sup>

Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité.<sup>16</sup>

As relações entre teatro e vida emergem também no modo com Duras constrói a cena. Assim, a vida se mescla à concepção da cena. As solicitações de tempo se dirigem ao tempo da vida para medir a intensidade da vida. De tal modo que o tempo às vezes parece corresponder à respiração ou à vida e a ausência dela no texto durasiano.

Nos anos de 1950, o teatro do absurdo surge com a publicação das obras de Beckett (1906-1989), Ionescu(1909-1994) e Adamov (1908-1970). Mais do que a renovação do

- 4528 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

teatro estes autores apresentam uma dramaturgia que pode ser considerada anti-teatral tendo em vista os pressupostos da dramaturgia tradicional<sup>17</sup>. Neste sentido, o “teatro do absurdo” se revela como um elemento que pode ou não ser visto como uma influência para escrita durasiana. Assim, talvez seja possível ver a espera, eternizada em “Esperando Godot” (1953) também em “Square” (1955), uma obra na qual há duas personagens em uma praça e a principal ação é esperar.

Contudo, é importante lembrar a ressalva de Arnaud Rykner (2008) presente no prefácio da edição da obra “Square”. Nesse momento Rykner afirma que a duração da espera infinita de “Godot” não pode ser equivalente a espera do “Homem” e da “jovem moça” de “Square”, isto porque não há nestes últimos a passividade de “Didi” e “Gogo”. Segundo Rykner, há na “espera” em Duras uma forte presença do “aqui” e do “agora” o que não poderia ser observado em Beckett:

(...) Pourtant, la comparaison trouve vite ses limites. D’une part parce que la passivité joyeuse de Didi et Gogo n’a d’équivalent ni dans la satisfaction tranquille de l’Homme ni dans l’attention aigüe de la Jeune Fille à ce qu’elle veut devenir (...) il y a chez Duras une prégnance de l’ici, sinon du maintenant, qu’on chercherait en vain chez Beckett.<sup>18</sup>

A recusa de Rykner em aceitar a comparação é, sem dúvida, um bom argumento se levarmos em consideração a crítica que a obra “Square” recebeu logo após a sua publicação na revista “France-Observateur”, onde “Square” é julgada como uma imitação fraca de “Esperando Godot” como sublinha o relato de Adler: “Lors de sa parution, il est accueilli froidement par la critique. *France observateur* trouve que le texte est une pâle imitation d’*En attendant Godot* (...)”<sup>19</sup>. Contudo, salvo todas particularidades observadas por Ryckner que afastam aproximações neste caso específico, talvez seja possível considerar que no que concerne ao ímpeto do “teatro do absurdo” uma proximidade em relação à representação enfatizando o modo peculiar com o qual Duras estabelecerá na cena o seu embate com a representação.

- 4529 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em “Agatha” (1981) a memória de um romance incestuoso é contada. A história se inicia em um salão vazio de uma casa desabitada. As personagens, não têm nenhuma ação a não ser lembrar. 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>20</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>21</sup>. Ou ainda em outro momento de “Agatha”: “Silence très long. De la musique. Le temps d’éligner ce qui vient d’être dit, cet épisode.”<sup>22</sup>.

A memória é a grande protagonista da história de Agatha. Nesse sentido, a história é doada ao esquecimento, ou a diluição 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>23</sup>

“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 relação ao tempo em cena é possível observar 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 nada 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)

- 4530 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

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.

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:

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 roles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, lês scènes, lês capitales, lês continents ou tu as crié la passion dês 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>24</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



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

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)

Assim, em “Savannah Bay” o esquecimento é o ponto de partida também para a interpretação. A própria obra durasiana parte da aceitação do esquecimento como etapa fundamental na liberação da escrita. Assim, em um texto intitulado “Infância ilimitada” Duras afirma: “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)

No teatro, em “Savannah Bay” 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: “Ainsi le décor de Savannah Bay est-il séparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay. laissé à lui-même.”<sup>25</sup>

- 4532 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em “Savannah Bay” o tempo, mais uma vez protagoniza a cena. Aqui as solicitações de tempo, vão esvaziando a cena ao ponto em que resta apenas o tempo. O que pode ser observado no momento em que 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” trata de um casal que se encontra em um hotel para finalizar os trâmites de seu divórcio. A peça 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.

- 4533 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

As personagens são minuciosamente detalhadas pela autora que sobre “AnneMarie Roche” 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>28</sup>. A descrição continua mostrando como essa característica deve se traduzir mesmo nos pequenos gestos como a maneira de sentar, se levantar. A indicação da autora remete à personagem a esta “Zona de silêncio” que a envolve, algo que poderia ser traduzido como a resistência durasiana à representação.

O visível que se esconde ou se recobre segundo Deleuze se relaciona a uma imagem, utilizando o termo deleuziano “stratigraphique”. Esta imagem se forma a partir do silêncio, onde, segundo Deleuze, “la parole s’étant retirée de l’image pour devenir acte fondateur” (Ibid). Assim pode ser vista essa “zona de silêncio” característica à personagem como um ato fundador que se relaciona com uma arqueologia da personagem. Segundo o filósofo francês:

L’image visuelle devient archéologique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a un archéologie du présent), mais aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivants des orientations et des connexions variables. (Ibid : 317)

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:

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)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A leitura suspende a representação na medida em que desvia da presença. Em uma nota ao final de “La maladie de la mort”, no 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)

Ao tratar de uma análise sobre a temporalidade em obras escolhidas de Marguerite Duras vemos as personagens durasianas atravessadas, diluídas por tempos e espaços que as expandem nas matérias espaço-temporais seja no mar e na sua liquidez, ou na poeira atômica de Hiroshima. A análise da perspectiva temporal nessas obras durasianas se dirige também a analisar o processo de colocar esta temporalidade em cena. Neste aspecto vemos a negação da representação em cena encaminhando o esforço do ator a uma desconstrução. As solicitações: tempo, pausa e silêncio proporcionam uma resistência à representação para liberar, abrir espaço as possibilidades de sentidos e interpretações.

Em janeiro de 1984, acontecem várias leituras da obra de Duras no teatro Rond-Point em Paris, no mesmo ano no filme “Savannah Bay c’est Toi” (1984) de Michelle Porte Duras afirma: “C’est au théâtre que, à partir du manque, on donne tout à voir”<sup>29</sup>. Assim, é possível pensar as solicitações durasianas de “tempo”, “pausa”, “silêncio” como solicitações que desencaminham e sangram o texto, enfraquecendo qualquer determinação representativa, deixando os espaços abertos o que traduz a frase da autora quando afirma “(...) à partir du manque, on donne tout à voir”<sup>30</sup>.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Nesse sentido, “o grito”, parece ser a expressão mais sincera em uma linguagem que não visa representar, mas revolucionar. 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 “Yan 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)

### Referências

ADLER, L. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.

ARNAUDIÈS, A. **Le Nouveau Roman – Les Matériaux**. Paris: Hatier, 1974. \_\_\_\_\_.

**Le Nouveau Roman – Les Formes**. Paris: Hatier, 1974.

BERGSON, H. **Cartas, Conferências e outros escritos** – Série Os Pensadores. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1979.

BLANCHOT, M. **Le livre anevir**. Paris: Gallimard, 1959.

\_\_\_\_\_. **L ’en tret ien inf ini**. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **La Communauté Inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELLEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **L ’Image -Temps** – Cinema 2. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.

\_\_\_\_\_. **L ’Image - Mouvement** – Cinema 1. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34. 2013. \_\_\_\_\_.

**Logique du sens**. Les éditions de minuit. Paris. 1969.

\_\_\_\_\_; GUATTARI F. **Mil Platôs** Vol.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 2012.

DURAS, M. **Agatha**. Paris: Editions de Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_. **L 'Ih om me a tlan tiqu e**. 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 pe nse so u ve n t.. .> **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.

HUBERMAN G. **A imagem sobrevivente História da arte e tempo dos  
fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.  
2013.504p.

PAGÈS-PINDON, JOËLLE. **Cahier de l'Herne Duras** , "L 'archite ctu re d e l'invi sible d  
a n s le cycle a tla n tiqu e " , pp. 181-187, 2005.

- 4537 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

---

1 As relações com a análise desenvolvida na obra “*A imagem Sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo AbyWarburg*” serão trabalhadas de modo mais detalhada no capítulo II.

2 “Madeleine – Em toda parte. Nas cidades do mundo que estão à beira mar(...) Saigon ...

Dublin...

Osaka... Colombo... Rio... (tempo)” (Duras, 2007: 135. Tradução nossa)

3 Como lemos em Blanchot: “uma distância em que são antecipadamente neutralizados todo sentido e toda falta de sentido.” (BLANCHOT, 1987: 142).

4 “Há os escavadores da terra e os apagadores do mar” (GRENIER, 1985: 2, tradução minha)

5 “... uma grande apagadora do mar” (Ibid, tradução minha)

6 “... isso que o mar apaga” (Ibid, tradução minha)

7 “ Em Marguerite Duras tudo é molhado”. (Ibid, tradução minha)

8 “É preciso por um fim ao prejulgamento da representação”. (Ibid, Tradução minha)

9 “Dentro do ciclo, um mesmo lugar se impõe com leves variantes: uma permanência dominante de uma paisagem 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).

10(DURAS, 1983:202)

11 (DURAS, 2008: 162)

12 “Graças a Lagrolet, Marguerite descobre também o teatro: a cena substitui, então, a tela e vira uma paixão. Ela vai ao teatro regularmente duas noites por semana, escutando com fervor o repertório clássico da “comédie-française” e particularmente Racine, que continuará seu verdadeiro mestre.” (ADLER, 1998:120. Tradução nossa)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

13 Na biografia de Duras, Laure Adler sublinha: “Elle découvre Antonin Artaud, metteur en scène dans le *Cenci* (...)” (ADLER, 1998:120)

14 Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. O TEATRO RITUAL DE

ARTAUD E A CURA XAMÂNICA ARTAUD'S RITUAL THEATER AND THE SHAMANIC

HEALING Vinícius Silva de Lima (UEL). 1 Doutorando em Letras – Universidade Estadual de

Londrina.

<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/vinicius.pdf>

15 “Eu estou só com ela na casa. Eu nunca havia pensado nas moscas antes até então. Salvo para lhes maldizer. Como você. Eu me levantei como você no horror dessa calamidade do mundo inteiro, aquela que trouxe a peste e a cólera.” (DURAS, 1993:7. Tradução nossa)

16 “Minha presença fez esta morte ser ainda mais atroz. Eu sabia disso e eu fiquei. Para ver como essa morte progressivamente invadia a mosca. E também tentar ver de onde surgia essa morte. De fora, ou da espessura da parede, ou do sol. De qual noite ela vem, da terra ou do céu, das florestas próximas, ou de um nada ainda inominável, muito próximo talvez, de mim talvez que tento encontrar os trajetos da mosca passando para a eternidade.” (DURAS, 1993:8.

Tradução nossa)

17 Elementos emblemáticos das convenções aristotélicas como início, meio e fim da ação, que é tornada inalcançável como é em “Esperando Godot”, antes é proposto uma não-ação. 18 “(...) Protanto a comparação encontra rápido os seus limites. De uma parte porque a passividade alegre de Didi e Gogo não têm equivalente nem na satisfação tranquila do Homem, nem na atenção aguda da Jovem Moça àquilo que ela deseja ser (...) há em Duras uma impregnação do aqui, senão do agora que nós procuraremos em vão em Beckett.” (RYKNER, 2008: 13. Tradução nossa)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

- 19 “Assim que apareceu ela foi acolhida friamente pela crítica. *France Observateur* acha que o texto é uma pálida imitação de *Esperando Godot* (...)” (ADLER, 1998:307. Tradução nossa).
- 20 “A cena começa com um longo silêncio durante o qual eles não se mexem.” (DURAS, 1981:  
8. (Tradução nossa).
- 21 “Silêncio, eles esperam que passe o instante” (Ibid: 21. Tradução nossa).
- 22 Silêncio muito longo. Música. O tempo de afastar isto que vem a ser dito, este episódio.” (Ibid: 33. Tradução nossa).
- 23 “Ela o chama “ao longe”, dentro de um maravilhar-se. Ela conseguiu afogá-lo no esquecimento universal.” (Ibid.:102. Tradução nossa).
- 24 “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) 25 “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)
- 26 “Você se lembra de que?(DURAS, 1982: 124. Tradução nossa)
- 27 “ – Os grandes pântanos na embocadura do Magra. O bosque. Eles ainda estão lá. (tempo). O mar. (tempo). A pedra. (tempo). O tempo.” (Ibid. Tradução nossa)
- 28“(...) 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)
- 29 “(...) No teatro, a partir da falta, permite-se todas as perspectivas (...)” (Ibid, tradução minha)
- 30 “(...) a partir da falta, permite-se todas as perspectiva (...)” (Ibid)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- 4541 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)