

REPERTÓRIO
LIVRE

A DRAMATURGIA DO VESTÍGIO: UMA LEITURA DE MARGUERITE DURAS

*A TRACE'S DRAMATURGY: READING
MARGUERITE DURAS*

*LA DRAMATURGIA DEL VESTIGIO: UNA
LECTURA DE MARGUERITE DURAS*

CÁSSIA LOPES

LOPES, Cássia.

A dramaturgia do vestígio: uma leitura de Marguerite Duras
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **440-453**, 2018.1

RESUMO

Este trabalho fará uma leitura da peça Savannah Bay da escritora Marguerite Duras, tendo como recorte temático a reflexão sobre o metateatro e o aparato da memória, pensada na sua dimensão filosófica e social. Trata-se de analisar uma dramaturgia que coloca duas mulheres em cena, duas atrizes, considerando o diálogo construído por vestígios de lembranças acionadas pela música e por outros mecanismos plásticos utilizados na construção cênica. Desenha-se, portanto, o teatro feito de vestígio e restos verbais, que abrem caminhos para que se faça uma análise sobre a dramaturgia contemporânea, consoante a relevância do tema da voz, imantado ao aspecto da linguagem e da construção da alteridade.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Memória.
Filosofia. Poética. Voz.

ABSTRACT

This paper aims to perform a reading on the play Savannah Bay by Marguerite Duras, taking as a thematic framework some thoughts on metatheatre and on memory resources, understood in its philosophical and social dimensions. The purpose is to analyse a dramaturgy that puts two women on stage, two actresses, considering the dialogue made by memory traces that are activated by the music and other visual resources use on stage construction. Therefore, its drawn a theatre mad of traces and verbal remains, which lead to an analysis of contemporary dramaturgy, along with the relevance of the voice theme and also aspects concerning language and construction of alterity.

ABSTRACT:

*Dramaturgy. Memory.
Philosophy. Poetics. Voice.*

RESUMEN

Ese trabajo vá a hacer una lectura de la obra Savannah Bay da escritora Marguerite Duras, tomando por recorte tematico la reflexión a cerca del metateatro y del aparato de la memoria, pensada en su dimensión filosófica y social. Se trata de analizar la una dramaturgia que pone a dos mujeres e en escena, dos actrices, considetando el diálogo construido por vestigios de los recuerdos accionados por la musica y por otros mecanismos plásticos utilizados en la puesta en escena. Así que se dibuja el teatro hecho por vestigios y restos verbales, que abren camino para hacer un análisis a cerca de la dramaturgia contemporánea, conforme a la relevancia del tema de la voz, imantado al aspecto del lengaje y de la construcción de la alteridad.

PALABRAS-CLAVE:

*Dramaturgia. Memoria.
Filosofía. Poética. Voz.*

ESTE ENSAIO volta-se para a leitura da peça Savannah Bay de Marguerite Duras (1914-1996), uma escritora que marcou sua história na literatura feminina do século XX. Nascida na Indochina, onde passou sua infância até os 17 anos de idade, Marguerite Donnadiou – nome original da autora – acabou por adotar o sobrenome Duras, em referência ao local onde o pai, falecido quando ela ainda contava com quatro anos de idade, teria propriedades. Dona de uma força artística reconhecida internacionalmente, esta escritora atuou em diversas vertentes da escrita literária no século passado: desde o gênero contos, passando pelo romance, a roteiro de cinema, como no filme **Hiroshima mon amour**, pelo qual foi laureada com o Óscar, em 1959, pela parceria com Alain Resnais; além de obras adaptadas para o cinema como O amante (1984), romance que recebeu o prêmio francês Goncourt, em razão da riqueza e da amplitude imaginativa da sua prosa. A sua expressão artística se estende também à dramaturgia, 15 peças de teatro, e é sobre uma delas que este texto vai se debruçar. (DURAS, 1985. p. 177-178)

Escrita em 1982, Savannah Bay continua a intrigar leitores e encenadores de dramaturgia, e são muitos os motivos. Em primeiro lugar, encontra-se o próprio mote do enredo dramatúrgico: um metateatro que traz, na penumbra do cenário, o foco de luz voltado para uma atriz, envolvida por vozes e rumores, vindos detrás das cortinas, que falam da angústia diante do esgarçamento da memória. Vozes devoradas pelo tempo, perdidas e achadas no silêncio, na contemplação dos pensamentos soltos daquela atriz, outrora aplaudida em tantos palcos do mundo.

A reflexão sobre a memória passa a ser um dos grandes vetores temáticos desse texto, composto apenas por duas personagens: Madeleine e uma Mulher Jovem, sem nome específico. As duas personagens não são apresentadas com seus rostos: nenhuma referência aos olhos, com suas cores ou brilhos, tampouco o desenho de um modo particular de sorrir, nem o levantar das sobrancelhas; também os cabelos mostram-se escondidos na moldura desses corpos, sem nenhum detalhe que sugestione a liberdade clara dos movimentos. Nesse sentido, a pintura dos corpos move-se na atmosfera nublada, envolvida apenas por vestígios e tons de sugestividade dos gestos. Seria mais o “advento do íntimo”, de movimentos privados, compassados por desenvolvimento mais lírico; tudo numa velocidade ritmada pela subjetividade das personagens, exigida pelo próprio desenrolar da peça. (SARRAZAC, 2012, p. 95) Inventava-se a memória a partir de nuances de falas e silêncios, concebe-se a memória pela força da música que toca a geometria do palco e dos corpos das atrizes.

A peça inicia-se com a solidão da primeira atriz exposta ao público, entregue ao passar do tempo e das palavras plasmadas nos rumores e vozes soltas pelo palco. A atriz escuta cada eco de sua voz longínqua, ouve as palavras ditas sem qualquer sistematização ou aparato argumentativo, apenas fragmentos de textos, capazes de impulsionar um pensamento, sem, contudo, exprimi-los. Seria mais um teatro interrogativo diante do esquecimento de si e, por conseguinte, diante da necessidade da memória.

Em meio às vozes e aos ruídos vindos detrás da cortina, nasce o diálogo das duas atrizes. A Mulher Jovem entra em cena para tentar resgatar a memória de Madeleine e, para tanto, usa de uma canção interpretada por Edith Piaf, uma voz que funciona como um duplo de Madeleine, a cantar *Les mots d’amour*. Mais que um tema musical, essa outra voz emerge como estratégia para fazer a atriz lembrar-se de sua história, marcada por um grande amor. Esta canção será constantemente usada pela Mulher Jovem como recurso incentivador de lembrança. E Madeleine responde a essa força da canção entoada por Piaf e tenta capturar os restos dessa narrativa amorosa, na sua finitude, numa articulação com a melancolia, no que esta “[...] inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”, como ruínas do tempo. (SEDLMAYER, 2012, p. 7)

Poder-se-ia dizer que o teatro de Marguerite Duras traz o tema do indizível perdido em meio ao esquecimento da memória e, portanto, uma dramaturgia articulada a partir do rastro ou vestígio do vivido, na trama do drama lírico. Essa história de amor só caberia no perfil de uma dramaturgia do resto, um modo de ler o passado sem canonizá-lo, uma maneira de propor mais um questionamento e uma inquietação do que dar a ele um sentido fechado. Na peça Savannah Bay, ocorre o jogo de ausência e presença de um amor, acionado pela Mulher Jovem como maneira de saber de seus pais, de sua própria trajetória. Há sugestões, durante os diálogos, quanto ao fato de esse amor ter gerado “uma garotinha”, como se Madeleine pudesse ser a mãe dessa jovem mulher, muito embora nada seja completamente afirmado nesse jogo de espelhos:

MADELEINE – Você é minha garotinha

MULHER JOVEM – Talvez

MADELEINE (procura) – Minha garotinha?...

MULHER JOVEM – Sim, talvez

MADELEINE (procura) – É isto mesmo?

MULHER JOVEM – Sim, É isto mesmo.

Tempo. Silêncio. Madeleine fecha os olhos e acaricia a cabeça da Mulher jovem como uma cega. A Mulher Jovem deixa-se acariciar. E então Madeleine solta-lhe a cabeça, suas mãos caem, desesperadas.

MADELEINE (tempo) – Eu queria que me deixasse em paz.

MULHER JOVEM – Não. (DURAS, 1983. p.12)

Segundo as rubricas introdutórias da peça, a Mulher Jovem possui entre 20 e 30 anos. Mas “nenhuma atriz jovem pode representar o papel de Madeleine em Savannah Bay”. (DURAS, 1983, p. 7) Elas funcionam como um duplo de si, quando uma dá lugar ao fantasma da outra, sempre em um jogo de estranhamento e reconhecimento de si. A dramaturgia lírica de Duras traz a noção de rastros verbais, por onde se pode entrever uma história, mas nada é afirmado categoricamente, ou seja, não ocorre o entendimento claro da narrativa das personagens, incluindo, no bojo da escrita, a desagregação de uma biografia linear e a contemplação da ruína da memória; ruína capaz de achar um fio de sentido no emaranhado de vidas humanas: “Aqui nada é certo, tudo se baseia na deterioração da memória

de Madeleine, naquele lugar inabordável, insondável, de um passado comum à Mulher Jovem e a Madeleine”. (DURAS, 1983, p. 27) Mas a jovem atriz não desiste de saber sobre o amor vivido por Madeleine em Savannah Bay.

A propósito, o título da peça também é sugestivo quanto a isso, porque Savannah Bay, a princípio, refere-se a uma baía no Sião, local onde Madeleine teria descoberto o grande amor, mas esse lugar permanece guardado na atmosfera onírica ou poética inscrita em toda a peça. Nesse sentido, Savannah Bay é feita também de silêncio e simbologias na vida daquelas duas personagens. Elas dialogam sem a nítida compreensão dos fatos ocorridos, certas de que houve uma perda e cabe entender a vida diante dessa perda, como vestígio de algo irrecuperável em sua plenitude, como algo distante da consciência nítida do ocorrido.

Savannah Bay traduz a ausência e a presença desse amor de que resultaria a existência da Mulher Jovem. O rastro dessa narrativa expressa a fragilidade dos sentimentos, dos encontros humanos e certo apagamento do passado, mas, ao mesmo tempo, revela a insistência da Jovem em saber mais da trajetória da vida de Madeleine, o que afirma a vontade de construir não um álbum de retratos, mas o teatro de vestígio, uma dramaturgia feita das marcas de uma vida dispersa e fugidia, atenta às forças de aniquilamento do tempo e à necessidade de se desenhar outra estratégia de construção de si, de que o teatro seria um modo raro de resistência política e social.

Assim, teríamos menos um teatro de falas, e mais um teatro de vozes, uma dramaturgia lírica. A voz seria um grande tablado de encenação da história, ainda que com enredos fragmentados, envolvidos por rostos em sombras, e apenas índices fisiológicos, marcados pela parcimônia dos gestos e pelo passar silencioso do tempo. Seria mais uma montagem dramatúrgica dos restos de uma narrativa do que de um rastro cronológico de vidas interiorizadas e psicologizadas. É como se a personagem Madeleine estivesse acionada no mecanismo teatral on/off, ligada e desligada: presa a certas pessoas e fatos de sua vida, a acontecimentos do passado, embora, ao mesmo tempo, se mostrasse indiferente, como se pedisse algo mais intenso para afetar seu corpo e sua linguagem.

Nesse horizonte teatral, o corpo traz uma sintaxe fisiológica diferenciada, sendo claramente menos dotada de expressividade conceitual, assente em padrões sociais estabelecidos, e mais modulada por cinética íntima, lírica, mais conectada ao campo das sensações. A questão posta nesse teatro pode ser ampliada por uma frase: “Em que canto do corpo contrário devo ler a minha verdade?”. (BARTHES, 1990, p. 62) Há um ponto de toque entre os corpos de Madeleine e da Mulher Jovem que remete a certa unidade de sentimentos: há algo que acontece numa personagem quando algo acontece na outra, numa comunicação íntima, marcada pela perda e pelo amor, ao mesmo tempo. A jovem pode roubar ou trazer a memória da outra atriz; mas também Madeleine pode devolver ou retirar a história da Mulher Jovem. Quase uma a dizer a outra que há uma dor que reverbera em cada uma delas, que cada uma leva consigo um campo de sensações e possibilidades que aciona a própria existência da outra em seu movimento, como se houvesse também um manancial de sentimentos incrustados em cada ser que torna o cotidiano passível de roubo e invenções: a Mulher Jovem pode roubar ou trazer a travessia história de Madeleine. Esta, por sua vez, pode roubar a dor da Jovem Mulher e trazer a alegria, nesse jogo de promessas inscrito na linguagem do teatro.

Nesse contexto interpretativo, o teatro de vestígio, bordado liricamente por Marguerite Duras, excede a marcha da consciência e traz a força do inconsciente acessado pela voz de Edith Piaf, pelos versos entoados na sua poética vocal, pela disposição anímica instaurada em interpretação melódica, em que a localidade onde as atrizes se encontram parece ganhar uma significação, capaz de produzir algum sentido, ainda que difuso e esvoaçante. A canção funciona como espécie de paradoxo: ao mesmo tempo em que é vestígio de uma narrativa amorosa de Madeleine, ultrapassa a dimensão individualista da personagem, o que a desnuda numa esfera distante da atmosfera burguesa, e a coloca numa posição na qual outras vozes se multiplicam em caminhos transversais e coletivos, cuja canção seria um exemplo:

MULHER JOVEM (cantando) – É uma Loucura o quanto eu te amo
O quanto eu te amo às vezes
Às vezes eu gostaria de gritar...

MADELEINE – (olha a mulher Jovem como se fosse uma aluna e repete lentamente, sem pontuação definida, como um ditado):

- É uma Loucura o quanto eu te amo

O quanto eu te amo às vezes (tempo)

Às vezes eu gostaria de gritar...

[...]

MULHER JOVEM: Com certeza eu morreria

Morreria de amor

Meu amor, meu amor...

A Mulher jovem se vira para Madeleine outra vez estupefacta, como se essas palavras fossem dirigidas a ela. (tempo) Depois a Mulher Jovem canta lenta e monotonamente enquanto Madeleine, num esforço de memória, diz a letra de outro modo muito indeciso, não ritmado. (DURAS, 1983, p. 13-14)

O trecho recortado da peça enfatiza a trama lírica de vozes no enredo do jogo amoroso, embora só haja palavras soltas e promessas fugidias.¹ Savannah Bay mostra-se uma alegoria para esse encontro amoroso a ensinar como o grande vilão do amor é o esquecimento, o apagamento do outro, que leva tudo a ser envolvido em atmosfera de sonho e devaneio idílico. Na existência humana, o maior inimigo é o apagamento da memória, que produz o aniquilamento de biografias, submetidas à condição de fantasmas sociais. Como nos interroga Barthes, em *Fragmentos do discurso amoroso*, “De todos aqueles que eu conhecera, X... era certamente o mais impenetrável. Isso porque não sabia nada sobre seu desejo: conhecer alguém, não é apenas isso: conhecer o seu desejo?”. (BARTHES, 1990, p. 134) Este passa a ser um dos traços do drama lírico de Duras: o tema da perda e da incomunicabilidade, com a solidão advinda desse quadro dramático.

O diálogo da peça é marcado por repetições e espaços de silêncio. As palavras são ditas e, ao mesmo tempo, revelam a impossibilidade de dizer o que se pretende. No entanto, tudo leva a crer que o gesto de lembrar salvaria não somente o passado, mas a existência daquelas duas personagens, porque essa rememoração conquistaria não a conservação do vivido, mas, principalmente, a morte do vivido, o seu luto necessário, o que possibilitaria a continuação da vida. Há indícios marcantes de que a Mulher Jovem deseja retomar esse seu passado – sua genealogia – não para conservá-lo, sobretudo para transfigurar aquilo que o compõe no plano do presente. A dramaturgia lírica construída por Marguerite Duras não

1 A letra da canção *Les mots d'amour* é de autoria de Michel Rivegauche e a música é de Charles Dumont. A interpretação é de Edith Piaf. “C'est fou c'qu'il me disait / Comme jolis mots d'amour / Et comme il les disait / Mais il ne s'est pas tué / Car, malgré mon amour / C'est lui qui m'a quitté / Sans dire un mot / Pourtant des mots / 'Y en avait tant / 'Y en avait trop”. “Palavras de amor / É loucura o que ele me dizia / Como lindas palavras de amor / E como ele as dizia / Mas ele não está morto / Porque, apesar do meu amor, / Foi ele quem me deixou / Sem dizer uma palavra. / Entretanto palavras, / Existiam tantas / Existiam muitas / demais”...

só remete ao abismo sem fundo da linguagem, pois remonta à necessidade de cada um esculpir o vestígio de si no mundo e questionar a força do desejo humano.

A propósito desse enfoque, em seu texto introdutório para o livro *Levantes*, Georges Didi-Huberman afirma que Sigmund Freud, antes de analisar a pulsão de morte, parecia acreditar no caráter indestrutível do desejo, até sentir o potencial de extermínio da Primeira Grande Guerra. “Que magnífica hipótese! Como seria bom se fosse verdade! A indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 5) Fechada em tempos sombrios da Segunda Grande Guerra (1939-1945), a própria trajetória biográfica de Duras parece oferecer manancial para a construção desse aspecto em sua dramaturgia, já que ela foi membro integrante da Resistência Francesa, além de haver experimentado as agruras da guerra quando seu primeiro marido, também membro da Resistência Francesa, foi levado para o campo de concentração de Buchenwald em 1944, e, como sobrevivente, requisitou a ajuda e os cuidados da escritora para sua recuperação. (DURAS, 1985) Nesse arco histórico em que se insere a travessia literária de Duras, resta à sua arte expressar essa luta para que o desejo não seja aniquilado. E esse é o segundo motivo, entre tantos outros, que torna a peça *Savannah Bay* de Marguerite Duras tão instigante e atual. Uma reflexão sobre o desejo e sua relação com a memória, lampejos de lembranças, luzes em meio à obscuridade do apagamento das imagens. Todo o esforço da personagem – Mulher Jovem – vem no sentido de impedir o total aniquilamento da memória de Madeleine e, conseqüentemente, obstruir a morte do desejo. A canção *Les mots d’amour*, expressa na voz de Edith Piaf, é retomada repetidamente nesse sentido: a arte como lampejo a acender outra lanterna da memória.

Assim, levantar a voz, sustentar o canto nas horas cruas, é uma maneira eficaz de manter-se vivo. É isso que ensina a dramaturgia lírica de Marguerite Dura. É essa a luta maior: não deixar que o desejo seja eliminado, manter a máquina desejante em funcionamento: “[...] a voz era o melhor caminho para desejar, se dirigir ao outro, atravessar as trevas, ultrapassar a muralha”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15) O texto *Savannah Bay* traz inúmeras repetições da mesma estrofe da canção emitida por Edith Piaf, quase como um ritornelo a possibilitar um fio condutor que permitisse a Madeleine atravessar os corredores da memória na obscuridade do

seu esquecimento, em tempos caóticos, marcados pelo peso sombrio de guerras declaradas e não declaradas no cotidiano da vida de Marguerite Duras, na Europa daquela época e em tantos países do mundo. Uma guerra que não cessa até hoje, entre sujeitos e classes, entre gêneros e minorias silenciadas. São duas mulheres que falam na peça Savannah Bay, embora interesse menos o conteúdo explícito do que dizem e mais o levante de suas vozes no espaço, no tempo:

A Mulher Jovem repete o refrão e Madeleine a escuta, sempre com paixão. A Mulher Jovem não pronuncia todas as palavras.

MULHER JOVEM (com a melodia da canção): É uma loucura o quanto te amo... Lá lá lá lá lá... Meu amor, meu amor...

Madeleine aquiesce ao canto como se a Mulher Jovem estivesse dizendo as palavras: 'Sim', 'é isso'. O canto termina. Madeleine fica como que assombrada por uma lembrança fragmentária a partir do canto. (DURAS, 1983, p. 16)

No canto emitido pelas personagens, a expressão “eu te amo” excede a sua funcionalidade de frase, parece transmitir algo que ultrapassa tempos, roteiros territoriais e limites linguísticos, quando extravasa sentidos para além de seu aspecto formal e sonoro. Segundo Roland Barthes (1990, p. 98), “essa palavra, tanto quanto de uma criança, não está submetida a nenhuma imposição social, pode ser uma palavra sublime, solene, frívola, pode ser uma palavra erótica, pornográfica. É uma palavra que se desloca socialmente”. Mas, no contexto da peça, a expressão “eu te amo” soa na voz de Edith Piaf, retomada por Madeleine, como marca de uma perda, eco no vazio da memória da atriz. A entonação de *Les mots d’amour* faz reverberar a suposta liberdade das conexões de signos, a entrar no espaço amplo das emoções e do corpo, em um tecido musical ininterrupto, no qual o ritmo emocional, desencadeado pela canção, parece querer dizer mais que uma narrativa articulada, marcando a paisagem da dramaturgia lírica de Duras.

Assim, as expressões “eu te amo” e “meu amor”, impressas nos versos cantados por Piaf e entoadas por Madeleine, ultrapassam a moldura do quadro romântico. Poder-se-ia afirmar que o Romantismo produziu a domesticação do desejo das

mulheres. É o que declara Anthony Giddens (1993, p. 40-41) em *A transformação da intimidade*. Para ele, a presença do amor romântico, com seus ideais, afetou o modo de existência de muitas mulheres, com interesse do sistema social falocrático em afirmar o ethos do amor romântico, uma vez que esse proporcionou a territorialização do corpo feminino ao ambiente da casa e do lar, com a sexualidade centrada na reprodução. Savannah Bay, ao trazer a voz de Edith Piaf, lança sugestões quanto a essa problemática, muito embora o grande deslocamento dessa dramaturgia tenha sido usar o signo amoroso, entoadado em *Les mots d'amor*, não como foco regulador do desejo, mas como aquilo que o ativa, a impedir que a memória se perca inteiramente a partir da força plástica da música, de seu poder de deslocar o campo simbólico, com toda sua carga emocional. Ocorre um ponto de conexão com o corpo de Madeleine através da voz de Edith Piaf.

Na composição da peça, a música consegue trazer uma espécie de imagem-de-sejo; imagens capazes de ativar, em Madeleine, algum gesto de esperança quanto à retomada de seu caminho, quanto a seus pensamentos; de possibilidade de ver-se frente ao outro, diante da Mulher Jovem, e, desse modo, ser capaz de transitar por fronteiras e territórios de seu imaginário. Na dramaturgia de Marguerite Duras, a música pede à pele uma resposta, pede que o corpo se manifeste, toca uma região com seus timbres e signos sutis. A voz de Piaf é capaz de devolver os vestígios do que restou daquela história, do amor vivido e sonhado, e Madeleine é convidada a vasculhar seus próprios pensamentos:

Silêncio. Olhar intenso da Mulher Jovem sobre Madeleine.

MULHER JOVEM – Você pensa o tempo todo, o tempo todo.

MADELEINE (como que evidente) – Sim.

MULHER JOVEM (VIOLENTA) – Em quê? Pode dizer pelo menos uma vez?

MADELEINE (igualmente violenta) – Bem, você mesma vai ter que investigar para saber em que se pensa.

Silêncio. A ternura volta. (DURAS, 1983, p. 21-22)

Mas o canto executado por Edith Piaf cessa de reboar pelo palco e, dessa maneira, inicia-se o segundo ato da peça. Nesse momento, vê-se a entrada em cena de outro diálogo entre as duas atrizes, motivadas por outra imagem: um vestido

floreado. Agora surge um segundo elemento usado para restabelecer o lugar social de Madeleine, sua memória e sua moldura de convívio com a Mulher Jovem no terreno do teatro. Esta introduz o diálogo pedindo a Madeleine que experimente o vestido floreado:

MULHER JOVEM – Vamos experimentar seu vestido floreado?

MADELEINE – Sim... sim.. é uma ideia...

A Mulher Jovem levanta-se lentamente dos joelhos de Madeleine. Madeleine levanta-se por sua vez. Está como que um pouco chateada pelo esforço de experimentar o vestido, mas concorda. A mulher Jovem tira-lhe o vestido de cena e veste-lhe o vestido floreado (que estava ali aberto em uma cadeira) Madeleine, por sua vez com o vestido floreado, vira-se para um espelho imaginário e se olha. Entra assim de repente numa zona de luz violenta refletida, dir-se-ia por um espelho. Um refletor dirige o foco sobre o corpo de Madeleine, mas esse espelho nunca será visto. Sob a luz, Madeleine se olha. A Mulher Jovem chega, entra no reflexo e também olha na direção do espelho o corpo refletido de Madeleine. Olhares na mesma direção. Silêncio. (DURAS, 1983, p. 22-23)

Nesse jogo de espelhos, de posse do vestido floreado, Madeleine consegue lembrar-se de que tinha sido uma atriz de teatro. Com a matéria especular, o plano do vestido existe no interior e no exterior. E compreender seria adentrar um terreno em que tudo se passa de um ponto de vista físico, com o corpo, com medidas de aproximação e afastamento da realidade em que as duas atrizes se encontram. Nesse aspecto, lembrar-se implica em localizar-se, definir algum tipo de espaço, como se a questão da imagem no espelho fosse fundamental para que o espaço de interioridade também ganhasse um contorno mais definido. Tudo isso posto para se concluir que existe algo de indefinível na imagem de si, há algo de indecidível nos espelhos, alguma coisa que se coloca no plano do indescritível. Mas o teatro não se conforma com essa impossibilidade e tenta justamente afirmar-se nessa zona para além de uma geometria explícita, tirando dela todo seu proveito e força.

O teatro de Marguerite Duras fala-nos do poder do drama lírico, com sua potência de imaginação capaz de questionar as modulagens determinadas pelo crivo do

exterior e interior. O teatro que faz uso de espelhos, em seus mais diversos planos e circunstâncias, sabe que anda em vias duplas e simultâneas, entre passado e presente ao mesmo tempo; uma geometria quase impossível de se construir em um cenário marcado por um desenho espacial simples. Trata-se de outra geometria de espaço e de pensamento, pois essas categorias como interior e exterior perdem sentido central diante desse corpo de Madeleine exposto no espelho. Outra lógica passa a ser encenada na peça Savannah Bay, com outro tipo de racionalidade, com outras cores presentes no vestido de Madeleine. Ela aposta na força do acaso: quem sabe alguma flor venha saltar da imagem e fazê-la retomar uma cena ou fala do passado? Quem sabe qual poder de fala imanta-se em cada imagem refletida naquele espelho? O vestido é uma máscara social capaz de prover um lance de dados da existência de Madeleine e de fazê-la ter movimentos ou alguma ação. E, nesse caso, a cronologia dos pensamentos é elemento secundário. A única coisa que interessa é uma imagem de si e seus efeitos sobre Madeleine, sua potência de revitalização.

O teatro de vestígio traz, portanto, o abandono do modelo temporal de sucessão linear. É qualquer pequeno começo que interessa. É isso que nos diz cada flor do vestido de Madeleine, seu jardim de possibilidade. Não importa o dia e a data em que Madeleine viveu tal ou qual fato com aquele vestido; interessa os efeitos de cada vestígio disso em seu corpo, em sua vida, valorizar a intensidade do vivido. Madeleine, com a perda da sua memória, versa sobre esse espaço livre de combinações. É nesse sentido que esta personagem se torna contemporânea da outra atriz: por outro processo de conhecer e conhecer-se, por instaurar outro tipo de teatro: entende-se que “conhecer algo é torná-lo presente”, independente de haver acontecido em tal data e em tal espaço marcado. (TAVARES, 2013, p. 37) É disso que fala o drama lírico construído por Duras: “O texto não pode contar, ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado)”. (BARTHES, 2003, p. 14) Savannah Bay é lugar e não lugar. Vestígios de uma imagem guardada entre espelhos. Vozes em campos abertos da memória.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. Fragmentos do discurso amoroso. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Trad. Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- DURAS, Marguerite. Savannah Bay. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- DURAS, Marguerite. A autora e sua obra. In: DURAS, Marguerite. A dor. Trad. Vera Adami. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Íntimo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). Lêxico do drama moderno e contemporâneo. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 95.
- SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.) Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens. Alfragide: Editorial Caminho, 2013. (Cadernos de Gonçalo M. Tavares ; 33)

CÁSSIA LOPES: é Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Participante do grupo de pesquisa Dramatis/UFBA. Líder do grupo de pesquisa A Poética e a Política do Corpo. E-mail: cassia.c.lopes@hotmail.com