



O (Meta)Andamento de *India Song*: reflexões sobre a lentidão*

India Song's (Meta)Tempo: Reflections on slowness

Maurício Oliveira Santos
USP (doutorando)

Resumo: O livro *India Song* de Marguerite Duras, designado como “texto teatro filme” e, portanto, caracterizado por sua pluralidade semiótica, apresenta várias estratégias de agenciamento temporal, que podem ser comparadas a estratégias típicas do universo da composição musical. Nesse contexto, é pertinente estabelecer um paralelo, no campo verbal, com a noção musical de andamento. O andamento dominante é lento. Nesta análise, a lentidão é abordada em três níveis complementares: figurativo (a figura do ventilador como índice de um meta-andamento); simbólico (a constituição do lugar como espaço simbólico de representação); e gerativo (o ralentamento como processo gerativo da obra).

Palavras-chave: Marguerite Duras, literatura francesa século XX, literatura e música.

Abstract: Marguerite Duras' book *India Song*, described by the author as a “text theatre film” and, therefore, with an emphasis on its semiotic plurality aspect contains many different strategies of time coordination, which can be compared to those typically found in the field of musical composition. In this context, it is possible to establish (in the verbal field) a comparison with the musical concept of tempo. The dominant tempo is slow. In this analysis, the slowness is approached in three complementary levels: figurative (the figure of the ventilator as an index of meta-tempo); symbolic (the constitution of the place (*lieu*) as a symbolic space of representation); and generative (the slowness as a generative process).

Keywords: Marguerite Duras, French literature 20th century, literature and music.

Antes de entrarmos em nosso assunto específico, uma advertência se faz necessária. Este artigo não foi escrito como um estudo de semiótica aplicada e, a rigor, não pode ser caracterizado como tal. Embora a leitura de semioticistas (Hjelmslev, Greimas e Zilberberg) tenha tido um papel relevante no processo de formulação dos principais conceitos norteadores da análise aqui apresentada, não houve uma aplicação sistemática do pensamento desses autores, o que impede que citemos diretamente seus textos. No entanto, entendemos que o leitor encontrará muitos pontos de contato com as teorias semióticas, pois as inquietações que levaram à escritura deste artigo em muito se assemelham às que norteiam o trabalho do semioticista. No campo dos estudos literários e numa perspectiva comparativa com a música, procuramos pensar como o texto que tínhamos sob nossos olhos se estruturava para produzir sentido, antes de embrenharmo-

* Este trabalho insere-se num contexto de pesquisa em nível de doutorado, intitulado “Semiótica plural e música em *India Song* de Marguerite Duras”, em realização no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Département de Littérature Française da Université de Paris 8. Trabalho realizado com o apoio de CAPES, Région Île de France e CNPq.

nos num caminho interpretativo. Este artigo poderá então figurar como uma espécie de contraponto em relação aos demais artigos publicados nos CASA.

Com relação ao conceito de *andamento*, base de toda a análise, cabe uma explicação que evitará mal-entendidos. Tal conceito tem um sentido próprio em semiótica, diferente daquele que utilizamos aqui. Lemos, por exemplo, em Luiz Tatit, ao falar de Zilberberg, que, para designar

uma das dimensões prioritárias do tempo, definida como *tempo cinematográfico* (...), talvez possamos adotar o conceito de *andamento*, pois seus termos compreendem o contraste entre aceleração e desaceleração (TATIT, 1998, p.32).

O autor se refere, sobretudo, a variações *contínuas* de velocidade dos eventos, principalmente, como se observa nas suas análises de canções, da constituição rítmica das melodias cantadas. Está claro que isso não tem nada ver com o que se chama de andamento em música; o próprio Tatit aponta essa diferença, mas isso não elimina o sentimento de confusão que o leitor conhecedor de música, mas leigo em semiótica, experimenta ao ler, por exemplo, um livro como *O Cancionista* (direcionado, em tese, a um público menos específico que aquele de um livro como *Semiótica da Canção*, por exemplo). Em música, o conceito de andamento dá conta justamente de uma referenciação *descontínua* na duração, de um “estriamento do tempo”, como base para as articulações rítmicas. Além disso, tal conceito refere-se, primeiramente, a fenômenos de velocidade constante. É certo que pode haver variação de andamento (fato relativamente corriqueiro na música de concerto moderna, embora pouco comum no universo da canção de consumo), mas, nesse caso, entendemos que há uma passagem de um andamento a outro, o que apenas reforça o fato de que a aceleração e a desaceleração intervêm aqui secundariamente, vindo em primeiro lugar a *rapidez* e a *lentidão* em seus mais variados graus. É, portanto, no seu sentido *musical* que gostaríamos que o andamento fosse aqui entendido¹.

India Song

India Song, de Marguerite Duras (1914-1996), livro publicado em 1973, recebe como designação de gênero a expressão “*texte théâtre film*”. Trata-se, portanto, de uma encruzilhada de três sistemas semióticos, quais sejam, o literário, o teatral e o fílmico. Em outras palavras, o mesmo escrito pode ser apreendido de três maneiras diferentes. É preciso esclarecer que está em jogo algo bastante diferente das múltiplas interpretações que toda obra literária sempre permite; aqui são três sistemas de leitura, em que os signos podem exercer papéis muito distintos. Trata-se, portanto, de um tipo de obra bastante denso. O receptor é, ao mesmo tempo, um leitor e um espectador, e as partes da obra podem ser designadas tanto como capítulos quanto como atos.

A música vem introduzir-se nessa obra a um só tempo, una e trina, o que aumenta o seu interesse, na mesma medida em que pode complicar sua análise. A natureza dessa penetração da música é também múltipla. Ao nível temático, temos, por exemplo, a presença recorrente da *14ª Variação Diabelli*, de Beethoven, ou do tema de *India Song*; mas há também o uso bastante peculiar das vozes, cuja materialidade sonora é posta em evidência, e, em particular, a coordenação estilizada (não-realista) dos processos que se desenvolvem dinamicamente no tempo, como as variações de

¹ Vale a pena enfatizar que não se trata aqui de uma referência a uma teoria “tradicional” da música, ao contrário, pensamos o andamento dentro de uma acepção moderna do termo.

intensidade de luz e dos ruídos (da cidade ou do mar, por exemplo) e os gestos das personagens, coordenação esta que se efetua, apesar da disparidade dos elementos envolvidos, por princípios iguais, que são bastante semelhantes a procedimentos musicais. É como se estivéssemos lidando com uma obra musical complexa, cheia de simultaneidades (contrapontos, sobreposições de camadas etc.), só que feita não apenas de sons, mas também de luzes, ruídos urbanos e naturais, gestos e mesmo de fragmentos narrativos. O conceito de música precisa então ser deslocado: de objeto, ele se torna um modo de leitura.

As múltiplas formas segundo as quais a música participa da estética de *India Song* serão objeto de trabalho mais extenso.² Aqui, procuraremos apenas mostrar como aquilo que se pode designar como “andamento” de *India Song* se constitui e o que ele produz em termos de significação e do ponto de vista estrutural da obra. Esta análise será feita em três movimentos, num percurso que vai do mais superficial ao mais profundo, ou seja, do nível figurativo ao nível da gênese da obra: 1) a figura do ventilador e o meta-andamento; 2) a lentidão, o corpo e o espaço simbólico; e 3) o ralentamento como processo gerador.

A figura do ventilador e o meta-andamento

De tudo que se move em *India Song*, sons e imagens, um único objeto atravessa a obra inteira: o ventilador. Ele gira desde o início até o último momento, e sua parada coincide com o final da obra. Trata-se de um ventilador de teto, que faz, portanto, parte do cenário e não pode ser movido de seu lugar. Mesmo as mudanças de cenário não o afetam. Passa-se da Embaixada da França (I, II e III) ao hotel *Prince of Wales* (IV) ou à Residência de França nas Ilhas do Delta do Ganges (V), mas o ventilador permanece sempre lá. Seu movimento é interior, está congelado numa mobilidade estacionária.

A partir do momento que há luz suficiente para que se enxergue o lugar, vê-se “un ventilateur de plafond [qui] tourne, mais à une lenteur de cauchemar” (DURAS, 1973, p.15). Ao redor, a imobilidade é total: “rien ne bouge que ce ventilateur d’une “fictivité” de cauchemar.” (ibid., p.15). Nota-se que os dois termos, lentidão e fictividade, são quase intercambiáveis, ambos conferindo ao universo de *India Song* a qualidade do pesadelo. Será preciso tirar mais consequências dessa equivalência; por ora, basta saber que o ventilador define um fluxo lento e regular, perturbador, que se impõe com a certeza da realidade onírica. Como se o ventilador fosse uma espécie de indicador da “vida ficcional”, considerando-se que esta é feita do próprio tempo ficcional. É como um metrônomo, cuja regularidade rítmica “soa” surdamente antes mesmo que haja música. Isso se mostra com toda evidência no trecho seguinte:

Le lieu est toujours vide, la scène.
Seul mouvement : celui du ventilateur de cauchemar.
Du temps passe sur le lieu vide.
(ibid., p.29)

É preciso, contudo, observar que esse “metrônomo” não é um pêndulo cujas batidas sonoras marcam uma pulsação, mas uma roda em movimento contínuo e mudo. Não se abstrai dele qualquer pulsação, mesmo virtual; o escoamento fluido de seu tempo não é mensurável, e essa impossibilidade também perturba, justamente por ser avessa ao controle, à regra, ao metro. O pesadelo é, sobretudo, isso, essa realidade

² Ver nota do título.

inverossímil e perturbadora, criada pelo próprio sonhador, mas contra a qual ele nada pode, da qual ele não é capaz de libertar-se. A “fictividade” que emana dessa situação não é de ordem narrativa, na qual o narrador pode manipular o tempo como queira, trata-se, ao contrário, de uma fictividade vivida, de ordem dramática.

Poder-se-ia compreender essa passagem do metrônomo ao ventilador por meio da distinção feita por Pierre Boulez (1999, p.99) entre o *tempo estriado* (*temps strié*) e o *tempo liso* (*temps lisse*). No primeiro, intervém o andamento: o tempo estriado é o tempo *pulsado*. Sua pulsação pode variar, sem por isso deixar de ser sistemática. Ora, o tempo liso é contínuo, não-pulsado; pode-se deslocar uma estrutura de tempo liso em relação à outra estrutura (de tempo liso ou estriado, não importa) sem que isso tenha um efeito considerável sobre a percepção da relação rítmica entre eles. Outros processos temporais (sonoros ou imagéticos) se desenvolvem em cena, mas o ventilador prossegue seu movimento, e a relação rítmica entre eles não depende de uma demarcação precisa a cada instante – isso sequer seria pertinente. Importante é que o ventilador esteja lá, imutável e onipresente, como um tempo original sobre o qual os ritmos podem existir. Não se trata da manifestação de um andamento, mas de algo presente “à guisa de andamento”. Mais que dar o tempo, o ventilador explicita que *há tempo*. É um dedo que aponta o tempo, sendo ele mesmo feito de tempo, numa espécie de desdobramento. Diríamos que ele indica um *meta-andamento*.

Cabe enfatizar o fato de que o “andamento” seja dado pela imagem e não pelo som. Muito embora a música seja a primeira a soar e a “ritmar” o espaço escuro, quando sequer o ventilador é visível ainda, podemos presumir que ele estava lá desde o princípio de *India Song*. Só saberemos disso no final, pelo fato de que a obra interrompe seu fluxo com a parada do ventilador, mas, antes disso, ele já é um signo suficientemente eficaz da passagem do tempo. Ele é o Tempo, anterior a toda manifestação rítmica, audível ou visível. Mas ele se faz visível, e a importância disso é que assim se explicita a penetração da música na imagem. A partir daí, Duras poderá fazer a articulação dos diversos processos temporais da obra por um mesmo princípio, que reconhecemos como musical. O ventilador faz-se signo da porosidade entre o som e a imagem, entre o tempo e o espaço.

É preciso realçar ainda outro aspecto fundamental: o ventilador é também o signo e a imagem sensível de um outro tipo de tempo, o tempo meteorológico. Evidentemente, o ventilador existe por causa do calor, *contra* o qual ele deveria agir: “[Michael Richardson] découvre ce corps afin de le mieux exposer à la fraîcheur – fictive – qui vient du ventilateur.” (DURAS, 1973, p.35). Contudo, se o frescor pode existir como conteúdo deste signo que é o ventilador, ele não é dado pela imagem ao nível da sensação. Ao contrário, a lentidão do ventilador é a imagem mais acabada da impotência dos protagonistas de *India Song* contra o calor da monção de verão da Índia, este mesmo calor que propaga o desejo e a lepra e dá uma espessura pesada e pestilenta – ao mesmo tempo irrespirável e irresistível – ao ar que os circunda.

Descobrimos uma segunda forma de porosidade que faz coabitarem, na mesma figura do ventilador, uma função metalingüística e uma função temática, articulando-as. Uma se intensifica pela outra: o tempo incontrolável é tão perturbador quanto a insuportável atmosfera que cria. Em ambos os casos, nos encontramos ao nível das sensações. Mas se faz também a articulação do artifício ficcional com o substrato temático que é, por assim dizer, o tempo da história e o espaço da geografia, as duas formas de inscrição do homem no mundo. Trata-se, evidentemente, de uma geografia e de uma história imaginárias. A história é “la légende de Anne-Marie Stretter” (ibid., p.40) e “toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d’*India Song*, sont fausses” (grifo nosso) (ibid., p.10). Se lidarmos com o espaço-tempo do

mito, trata-se de um mito profundamente inscrito na história e na geografia *verdadeiras* (por oposição a “falsas”). *India Song* não seria concebível sem a existência de uma Índia real, de uma sociedade colonial, da pobreza e da lepra reais, do calor e das chuvas reais, etc. E a obra não teria o mesmo alcance sem a referência explícita ao ano de 1938 (ibid., p.110), ou seja, sem o fato de que não estamos apenas entre as duas guerras, mas às vésperas da Segunda Guerra Mundial (no filme *India Song*, realizado a partir do livro, Duras faz referência, por exemplo, aos bombardeios feitos pelos nazistas na Espanha). O desespero do Vice-cônsul e sua incapacidade de esquecer e de aceitar qualquer solução a esse desespero são amplificados ao nível da história e seus gritos ressoam pela Índia inteira.

A figura do ventilador, sua lentidão de pesadelo, tem, portanto, uma importância metalingüística, como elemento fundamental para a leitura musical de *India Song*, ao mesmo tempo que realiza, pela sensação de impotência contra o tempo meteorológico que provoca, a articulação entre o mundo fictício e o mundo, por assim dizer, real. Um último aspecto a realçar é a articulação entre o espaço e a fictividade. O ventilador, por seu movimento, delimita uma zona circular sob a qual alguém pode colocar-se para receber seu vento. Mas, se ele é praticamente incapaz de produzir um verdadeiro vento, *o ventilador sopra fictividade*. Assim, as personagens vão dispor-se sob o ventilador para mostrar-se ao leitor/espectador; é um palco dentro do palco. Como se o ventilador iluminasse um espaço, um lugar de representação. Por exemplo, Anne-Marie Stretter “lentement, va se placer sous le ventilateur de cauchemar”; ela “s’immobilise” e assim fica “offerte aux voix” (Duras, 1973:31) (as vozes que observam a cena e comentam sobre a beleza de Anne-Marie). A área sob o ventilador é o lugar por excelência para exhibir-se. Mas basta entrar nesta zona para que a lentidão e, mais ainda, a imobilidade atinjam o corpo da personagem. As personagens são petrificadas, mas não de qualquer maneira; elas tomam ares de estátua, cuja imobilidade é feita para ser vista: “lentement, il vient près d’elle, statufiée dans ses larmes, sous le ventilateur, endormie” (ibid., p.35).

O ventilador é a fonte da ficção, seja para fazer mover-se todo o resto, seja para fixar as personagens no espaço, oferecê-las aos olhares e delas fazer ídolos, heróis imortalizados em sua imobilidade. Finalmente, como auto-olhar do aspecto fílmico (ou mais precisamente cinematográfico) de *India Song*, o ventilador é, também, (por que não?), a bobina do projetor que, por seu movimento circular constante, produz o tempo de base sobre o qual todos os outros tempos do filme se inscrevem.

A lentidão, o corpo e o espaço simbólico

O ventilador articula, portanto, o tempo e o espaço, o real e o ficcional. A lentidão impõe à obra uma artificialidade de caráter metalingüístico, que, entretanto, só ganha eficácia pelas sensações que provoca. Ora, a sensação se produz sempre no corpo, pois que se trata da relação mesma entre o corpo e o seu lugar. Poderíamos crer que a sensação seria, por essa razão, oposta ao artifício: ela deveria ser “natural” em certa medida, ou, pelo menos, não-intermediada, o que nos conduziria a um paradoxo. Analisemos esse processo mais em detalhe, se não para resolver suas contradições, pelo menos para ver como estas atuam na produção de sentido.

India Song começa com a execução *ralentada* de um tema musical (também denominado *India Song*), ao piano, no escuro. Esse tema deve ocupar o tempo – “*toujours long*”, especifica o texto – necessário para que o leitor/espectador saia “de l’endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture”. É preciso ralentar o ouvinte, afiná-lo ao andamento pouco usual da obra. A música lenta o retira de seu lugar, ou então o faz sentir seu lugar de outra maneira.

Após essa longa primeira execução, o tema é retomado, agora em “ritmo de blues”, portanto, com uma alteração de gênero musical (que implica alterações na rítmica interna), e também com um deslocamento espacial: “comme s’il était joué loin du lieu présent”. Trata-se de um distanciamento simultaneamente temporal e espacial, pois o tempo e o espaço se confundem: há um “lugar” que é *presente* e um lugar, onde o tema é, agora, tocado, *não-presente*, distante (talvez no passado, mas não temos certeza).

Reconhecemos duas operações. Primeiro, há uma suspensão espacial obtida pelo ralentamento temporal: a música (se) afina (com) seu ouvinte, o envolve e lhe confere um novo lugar onde habitar; porém, mesmo que só nos demos conta disso depois, não se trata ainda de um verdadeiro lugar, pois a música e o ouvinte ocupam o mesmo espaço, onde se encontram misturados: música e ouvinte são a mesma coisa neste momento. A segunda operação é que efetua uma *espacialização* tanto da música quanto do ouvinte, precisamente porque ocorre um deslocamento espacial da primeira em relação ao segundo. A primeira operação se realiza *sobre* e *no* corpo do ouvinte. Ele ouve o tema como se estivesse sendo tocado dentro de si mesmo, ou então em toda parte: seu corpo é tudo o que existe, preenchendo, portanto, a totalidade do espaço. A segunda operação coloca alguns pontos de referência nessa percepção; ela estabelece uma diferença entre o corpo e o lugar habitado por esse corpo. Mas essa diferença não é uma oposição, ao contrário. Pois o “lugar comum” de onde o leitor/espectador foi retirado – quer dizer, o espaço ordinário do teatro, do cinema ou da sala de leitura –, se é verdade que esse espaço é transformado, tal se dá por uma ressimbolização operada pelo próprio leitor/espectador a partir da música que lhe foi dada a ouvir. Ele projeta sobre esse espaço um novo lugar, seu lugar próprio, gerando um território imaginário que se inscreve no mesmo espaço físico de antes.

As duas operações que acabamos de descrever correspondem, na realidade, a dois momentos da constituição do lugar, segundo a lógica do lugar de Nishida Kitarô, tal como esta é apresentada por Nakamura Yûgirô. Primeiramente, o lugar do corporal:

effectivement, le « moi-sujet » ne peut exister qu’à condition de s’étayer sur un lieu qui est le corps. C’est à travers l’existence corporelle qui s’y trouve fondée que le lieu ou la place spatiale acquiert signification et articulation. (NAKAMURA, 1997, p.114)

A ação de esvaziar o espaço e o ralentamento temporal são somente isso: um retorno ao corporal, a eliminação de todo tipo de existência que não seja a corporal. É o estabelecimento de um grau zero, que é a condição para a constituição de significados verdadeiramente novos e de uma articulação do espaço ao redor. Nakamura esclarece que o corpo é uma totalidade, que não pode ser oposta à consciência:

Lorsqu’on parle du lieu corporel, il ne s’agit pas, bien entendu, du corps distingué substantiellement de l’esprit au sens cartésien du mot. La conscience de soi qu’a le corps en activité est immédiatement esprit. Nous n’avons pas un corps, nous vivons le corps lui-même. Et il est certain que la conscience, alors devenue opérante, s’ouvre vers le monde extérieur, mais notre corps lui sert de base et constitue par conséquent son horizon. (ibid., p.114)

Assim, o corpo sensibilizado – esvaziado em certo sentido, mas também preenchido pelo tema de *India Song* –, esse corpo infinitamente ampliado, se reduz de novo. Mas não completamente, pois, como havíamos constatado, a *espacialização* é na

realidade apenas uma delimitação. É a criação de um ponto de convergência para um lugar que dessa maneira torna-se um território:

Chacun de nous surgit dans le monde en tant que corps en activité. Notre corps transgresse les limites de la chair physiologiquement délimitée par la peau. Ce qui rend visible ce corps élargi, c'est le territoire, zone de domination ou champ propre organisé au sein de l'espace social. (...) Or, l'espace ou le monde en tant que territoire n'est pas seulement délimité de l'extérieur par un autre territoire. Il existe également une articulation interne effectuée selon les divers besoins de ceux qui l'habitent. (...) Ce mode d'articulation constitue précisément ce que j'ai appelé plus haut le lieu en tant qu'espace symbolique. (NAKAMURA, op.cit., p.114-15)

No contexto de *India Song*, as “necessidades daqueles que habitam” o território são a própria obra, o campo que ela constitui para que seja capaz de produzir sentido. As necessidades da obra são aquelas de sua estratégia ficcional particular, ou seja, aquelas de sua poética. Além disso, damos-nos conta de que não se tratava apenas de individuação, pois essa individuação implica também a existência do outro. O lugar criado pelo distanciamento da música é um lugar coletivo, social. Em primeiro lugar, porque ele se projeta sobre o espaço real onde nós, leitores/espectadores, nos encontramos; mas também, e isso é fundamental, porque ele torna possível a existência da linguagem, a constituição dos códigos e da expressividade. Esse lugar, criado individualmente (porque imaginário), mas vivido coletivamente (porque social e, principalmente, lingüístico), é então capaz de transformar o leitor/espectador: em um novo lugar, ele é um novo ser.

Assim, é preciso distinguir que tipo de significação adere a esse espaço: como é esse novo lugar que acaba de ser criado? Estamos bem no início de *India Song*, a ressimbolização do espaço é ainda embrionária, mas se pode tentar discernir seu sentido. Se a música tinha começado lentamente, criando um espaço total e indiferenciado, seu distanciamento se faz por um corte, como se a divisão, ao contrário da fusão, necessitasse de uma certa violência para acontecer. É o parto mútuo do ouvinte e do lugar. A dissolução primeira era uma espécie de morte, como a entrada sonolenta de alguém nas águas de um mar. Na individuação posterior, o ouvinte renasce transformado, num novo lugar. Essa passagem da vida ordinária a uma outra vida é, por certo, bastante evidente. Porém, no imaginário de Duras, o sentido parece tomar a direção oposta:

Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont les accouchements. La sortie de l'enfant qui dort. C'est la vie qui dort, complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille. (...) C'est vrai, c'est un assassinat. L'enfant est comme un bienheureux. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. (DURAS & PORTE, 1977, p.23)

E, em outro ponto, quando comenta a morte de Anne-Marie Stretter :

(...) je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne comme une sorte de mer matricielle. (...) Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, dans la mer indienne. (ibid.,p.78)

É difícil não ouvir a ressonância de “maternal” em “matricial” (as duas palavras têm a mesma etimologia); o mesmo para a homofonia de “mer” e “mère”. No mesmo quadro, encontramos os comentários sobre Anne-Marie Stretter: “elle recelait en elle ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer”; e algumas linhas mais adiante:

C’était ce pouvoir secret. Il fallait receler ce pouvoir secret pour avoir cette force, dans la vie. Je pense que c’était ça, elle, Anne-Marie Stretter, le modèle parental pour moi, le modèle maternel, ou plutôt le modèle féminin. (ibid., p.65)

Há aí, novamente, uma contradição, mas talvez seja a contradição mais fundamental de *India Song*, aquela que engendra toda “coerência”. No primeiro momento, há a fusão numa espécie de totalidade feliz, aquela da criança em relação à mãe, quando o universo é apenas o corpo da criança, que é o mesmo corpo da mãe. *India Song* precisou destruir isso para existir enquanto obra, e, dessa maneira, nos confere, a nós leitores/espectadores, a dor, a morte e, enfim, a luz. O momento da separação é também aquele em que as trevas começam a dissipar-se: agora podemos também *ver* o espaço. Assim, no momento mesmo em que recebemos a luz (e somos dados a ela), constitui-se essa simbolização invertida de vida e morte, que faz que o desaparecimento do sujeito num não-lugar total seja visto como um retorno à vida pré-natal, da qual ele deve renascer para a morte.

Por fim, não é por acaso que a primeira percepção dada ao leitor/espectador de *India Song* seja *sonora*. Certamente, pode-se explorar visualmente um lugar, percorrendo-o como uma câmera, de maneira que o mundo seja como que projetado sobre uma tela; na percepção sonora de um espaço, ao contrário, é antes de tudo o ouvinte que se encontra situado. “La vision humaine est *partielle* et *directionnelle*, comme celle du cinéma ; l’audition, elle est *omnidirectionnelle*” (CHION, 1993, p.29). A visão exige que se acompanhe o movimento do objeto com o movimento dos olhos ou da cabeça; já a audição exige que se pare, para assim se fixar um ponto e poder bem discernir as relações espaciais: esse ponto é aquele onde se encontra o ouvinte. A focalização é invertida em ambos os casos. Além disso, o bebê no útero não tem visão, mas sua mãe o circunda de sons que para ele são como a própria água.

Chegamos, finalmente, a um espaço e um tempo sensibilizados de dentro, a partir do sujeito que os percebe, este sujeito sendo um sujeito social, porque formado *pela* e *na* escritura/leitura. Essa sensibilização, pelo fato mesmo de que ela se produz por um ralentamento, *tende* mais à substância que à forma. A forma é a atualização temporal de uma substância, enquanto esta existe na transversal do tempo. A lentidão, pelo fato de que ela impele as coisas ao estático, instaura a dúvida sobre o movimento em si, e nos distancia daquilo que esse movimento *é* para fazer-nos cogitar o que ele *poderia ser*.

Assim, não é a ficção que é posta em evidência, mas a “fictividade”, ou seja, a maneira pela qual a ficção se produz. É o que nos faz pensar em fotografia quando se trata de cinema, em escultura quando se trata de dança, em arquitetura quando se trata de teatro. A lentidão e a imobilidade nos obrigam a inventar nosso percurso perceptivo, que então se torna o percurso da própria obra.³

³ Nesse sentido, *India Song* filme se mostra, em certa medida, como um documentário de si mesmo. Duras explora muito mais essa tendência em seus filmes posteriores a *India Song*, notadamente em *Le Camion* e *Le Navire Night*, ou em *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, que poderia ser entendido também como uma espécie de documentário de *India Song*.

Vejamos o que se passa na primeira cena do capítulo/ato I. Vêm-se três personagens sob o ventilador, “atteintes comme d’une immobilité mortelle” (Duras, 1973:17). As Vozes 1 e 2 falam baixo, de maneira a afinar-se à “morte do lugar” (*la mort du lieu*). A primeira associação entre a imobilidade e a morte passa, então, pela significação que o lugar empresta, em princípio, às personagens e que finalmente é assimilada pelas Vozes. Estas falam então da morte de Anne-Marie, de maneira que percebemos que “la femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte” (ibid., p.17). Contudo, já constatamos que é o lugar, por meio do ventilador, que confere a morte fictícia às personagens. A imobilidade geral será rompida pela música:

India Song de nouveau, lent, loin.
On ne voit pas tout d’abord le mouvement, le début du mouvement : il commence très précisément avec la première note d’*India Song*.
La femme habillée de noir et l’homme qui est assis près d’elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort.
(ibid., p.18)

A música, uma vez mais, reafina o lugar, tira as personagens da morte desse lugar, que era também a morte delas mesmas. O movimento é sua vida, como o movimento do ventilador é a vida ficcional de *India Song*. Mas é uma vida frágil, pois que se esvai juntamente com o distanciamento da música:

Ils se rapprochent dans la danse jusqu’à ne faire qu’un.
India Song s’éloigne.
Fondus dans la danse, l’un et l’autre, presque immobiles.
Puis, immobiles.
(...)
Plus de musique.
(ibid., p.20)

Eles permanecem em sua imobilidade de estátua, de massa fundida, até o retorno da música: “*India Song* revient déjà de très loin. Lentement, le couple se descelle, reprend vie”.(ibid., p. 21). A imobilidade, assim como o silêncio, é a morte. Mas também pode ser o sono:

Il regarde, arrêté.
Puis lentement, il vient près d’elle, statufiée dans ses larmes, sous le ventilateur, endormie.
(ibid., p. 35)

O homem estira o corpo da mulher no chão, “[il] caresse le corps endormi” e “reste là dans la surveillance du sommeil” (ibid., id.). Pouco depois:

L’amant toujours près du corps endormi.
Le regarde.
Prend ses mains, les touche. Les regarde.
Les mains retombent, mortes.
(ibid., p. 37)

O sono reencontra a morte. Existe então uma equivalência entre imobilidade, silêncio e morte, todos os três participando da ordem da inatividade. A lentidão seria então uma tendência à morte, ou então, ao contrário, o signo de que se deixou por pouco a morte, e

a vida está completamente possuída por ela. Por um lado, reconhecemos uma espécie de *continuum* entre a vida e a morte, que permite um ir e vir recíproco – instaura-se assim uma reversibilidade do processo que, na vida não-ficcional, é o único totalmente unidirecional. Por outro lado, a “vida lenta” é a vida possuída pela morte. Ora, se a vida é a *forma* do ser, a morte é sua *substância*; é da morte que a vida toma seu sentido.⁴ Mas se a morte, para ser morte, deve necessariamente ser irreversível, nos damos conta de que a imobilidade é aqui uma morte simbólica e a lentidão, uma espécie de resistência à vida. A cada instante, vivemos a vertigem entre a morte e a vida, pois que ambas, embora não se confundam, parecem transformar-se uma na outra num movimento contínuo.

A morte está presente nos momentos mais importantes de *India Song*, e veremos que ela se manifesta pela lentidão. Por exemplo, o diálogo entre Anne-Marie Stretter e o Vice-cônsul, aquele que prepara o ponto culminante da obra, é uma “conversation (...) à voix basse mais violente, très lente”. A cena do “pós-baile” (cap./ato III) é também bastante carregada de imobilidade, em que já se anuncia a morte de Anne-Marie nas ilhas. Por fim, a morte mesma de Anne-Marie é uma espécie de dissolução no mar, uma “silenciação”: o mar produz o “ruído branco”, aquele que é também uma totalidade sonora, tendo, portanto, certo parentesco com o silêncio. E as chuvas da monção vêm do mar, do Delta do Ganges. O mar é a “matriz” da morte, logo, também, a matriz da vida de *India Song*.

A vida possuída pela morte é a vida potencial, aquela que está em processo de se (des) fazer e que é plena de sentido. A isso, poderíamos opor, para melhor discerni-lo, aquilo que Italo Calvino diz sobre a “rapidez”. A rapidez, que ele encontra, por exemplo, nos contos populares, seria uma maneira de chegar mais rápido ao final (à morte, portanto). Mas não se deseja a morte. Por essa razão, faz-se recurso às peripécias

⁴ Devemos compreender o “ser” como um *texto*, no sentido hjelmsleviano do termo, isto é, como *processo*, para que então a vida seja uma forma – “l’ensemble total, mais exclusif, des marques qui, selon l’axiomatique choisie, sont constitutives des définitions” – e a morte seja uma substância – “tout ce qui n’est pas compris dans une telle « forme », mais qui de toute évidence appartiendrait à une description exhaustive de l’objet étudié” (HJELMSLEV, 1971, p.56). A explicação para uma tal idéia encontra-se na concepção heideggeriana do ser: a vida é para a pre-sença (*Dasein*) aquilo que se atualiza, o seu pre-sente; por outro lado, “enquanto fim da pre-sença, a morte é a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável da pre-sença. Enquanto fim da pre-sença, a morte é e está em seu ser-para o fim” (grifos do original) (HEIDEGGER, 2005, p.41). A morte, portanto, é e está na pre-sença; a morte não é algo que a pre-sença reserva para o fim, no sentido de “viver os seus últimos momentos”; por ser irremissível, a morte “não apenas ‘pertence’ de forma não indiferente à própria pre-sença, como reivindica a pre-sença enquanto singularidade” (grifos do original) (HEIDEGGER, id., p.47). A morte, embora indeterminada, é o que há de mais próprio ao ser, pois ser é na realidade poder-ser, uma possibilidade em constante atualização, de modo que a antecipação da morte (o viver a morte no pre-sente) deve então ser considerada da seguinte maneira: “a antecipação da possibilidade insuperável inclui em si todas as possibilidades situadas à sua frente, nela reside a possibilidade de se tomar previamente de modo existencial *toda* a pre-sença, ou seja, a possibilidade de existir como *todo o poder-ser*.” (ibid., p.48) A morte apresenta-se então como o *sentido* do ser, sua substância, seu campo de significação, seu campo de possibilidade. Lembremos que a substância é a variável e a forma, invariável: a morte é, a cada momento, a alternativa por excelência à vida. Levando adiante nosso paralelo, em *India Song*, vida e morte participam do plano do conteúdo do ser. No plano da expressão, temos a atividade (o movimento, a presença do som ou da luz) como forma e a inatividade (a imobilidade, o silêncio e a escuridão) como substância. Pois a inatividade, a rigor, não existe, uma vez que há sempre um movimento subliminar que é justamente o *andamento*, indicando sempre a possibilidade do movimento exteriorizado; inatividade é aqui, portanto, essencialmente a potencialidade, a possibilidade da atividade. Uma última observação pode concluir esse paralelo. Nesse caso, não haveria como fazer intervir as oposições entre paradigma e sintagma, sistema e processo: o ser é só sintagma; um paradigma equivaleria a uma metafísica, i.e., aquilo contra o que a fenomenologia se opõe frontalmente.

e à digressão, que são duas formas de retardamento, cuja imagem é a linha curva; numa verdadeira luta contra o tempo, quer-se retardar o máximo possível a morte. Calvino, partidário da rapidez, apresenta sua própria estratégia para escapar à morte:

Poderia dizer que prefiro ater-me à linha reta, na esperança de que ela prossiga até o infinito e me torne inalcançável. Prefiro calcular demoradamente minha trajetória de fuga, esperando poder lançar-me como uma flecha e desaparecer no horizonte. Ou ainda, se esbarrar com demasiados obstáculos no caminho, calcular a série de segmentos retilíneos que me conduzam para fora do labirinto no mais breve espaço de tempo. (CALVINO, 1990, p.60)

Duras, numa posição diametralmente oposta, não quer escapar à morte; como o Vice-cônsul busca a lepra, ela quer viver sua morte intensamente a cada instante, até o ponto de não mais suportar. Ela renuncia a qualquer trajetória e, em vez da linha, curva ou reta, permanece no ponto que se infla e se estende em todas as direções, cada vez mais tenso. Ela permanece imóvel, acumulando até o paroxismo o desejo de mover-se, como um arco infinitamente teso, que jamais chega a atirar a flecha. Como vimos, a imobilidade é a morte em *India Song*, assim como o silêncio: o retardamento do som é a tendência ao silêncio. Vemos aí a diferença entre as duas maneiras de tender à morte: a primeira, a perda de energia até o silêncio, é a morte de Anne-Marie, a dissolução, o abandono da vida; a segunda é a redução do tempo, a rigor tende a zero sem jamais chegar a atingi-lo, de maneira que a energia se torne cada vez mais intensa: é um processo paradoxal, que tende à autodestruição, à loucura, é à intensidade máxima no silêncio, ausência de obra, ofuscamento.

Mas no capítulo/ato II, em que a sociedade colonial fala por meio das vozes dos convidados do baile, os movimentos são acelerados. As pessoas passam – traçam linhas – diante do leitor/espectador. Aqueles que querem esquecer tudo, que buscam uma maneira de suportar a vida nas Índias, aqueles que se “adaptam” são justamente aqueles que dão movimento à cena. O Vice-cônsul diz “não” a toda possibilidade de sair de sua posição, ele não quer mover-se, pois se recusa a viver apartado da morte que sua tragédia amorosa representa. Completamente desprovido de flexibilidade (ele não é o arco), sua resistência ao movimento termina por fazê-lo quebrar-se, liberando seus gritos. Seus gritos, esse “incidente público”, são a única coisa que se passa entre ele e Anne-Marie, a única coisa, de fato, que se passa em *India Song*; eles concentram a totalidade do sentido da obra. Eles são a liberação do ar de dentro do “ponto” inflado: a morte que explode.

O retardamento como processo gerador

A questão se impõe: afinal o que conta *India Song*? Quase nada. Poder-se-ia resumir a história em algumas linhas. Tomemos aqui (em respeito à vontade da autora) essas linhas do resumo (“le seul valable”) apresentado ao final do livro:

Une réception à l’Ambassade de France aura lieu – pendant laquelle le Vice-consul maudit criera son amour à Anne-Marie Stretter. Cela, devant l’Inde blanche qui regarde.
Après la réception, elle ira aux îles de l’embouchure par les routes du Delta. (DURAS, 1973, p.148)

Para completar esse resumo, falta dizer que Anne-Marie morrerá nas Ilhas. Mas esta morte, como vimos, não é de fato um evento. Pois não se trata de um corte da vida, resultado de uma ação qualquer, mas na realidade bem o contrário: Anne-Marie abandona a vida, sua morte é a dissolução nas águas misturadas do Ganges e do mar (*la mer*), um retorno à mãe (*la mère*). O único evento em *India Song* são os gritos do Vice-cônsul, todo o resto lhe é subsidiário: preparação (anúncio), comentário ou ressonância, ou seja, coisas que precedem, envolvem ou dão prosseguimento aos gritos, que são o centro polarizador da obra como um todo.

Os gritos concentram uma totalidade de sentido. Cada grito contém a história de Anne-Marie Stretter, desde sua juventude na Itália até sua morte nas águas do mar da Índia, a história dos amantes do Ganges e de Lol V. Stein, a vida do Vice-cônsul (que na realidade é um deserto) com os eventos de Lahore, a própria história da Índia colonizada, a miséria e a lepra, a história e o canto da mendiga louca de Savannakhet. Por essa razão, *India Song* pode ser lida como um “ralentamento” radical dos gritos do Vice-cônsul. Na realidade, o tempo de *India Song* não é a representação direta do tempo vivido; trata-se de encenar a impressão da experiência do tempo sobre a memória daqueles que a viveram. Pois a *densidade* da experiência temporal se traduz em *duração* quando esta é rememorada. O compositor Olivier Messiaen resume essas idéias em duas leis:

a) *Sentiment de la durée présente*. Loi : « Plus le temps est rempli (d'événements), plus il nous paraît court – plus il est vide (d'événements), plus il nous paraît long. »

b) *Appréciation rétrospective du temps passé*. Loi inverse : « Plus le temps était rempli (d'événements), plus il nous paraît long maintenant – plus il était vide (d'événements), plus il nous paraît court maintenant. » (MESSIAEN, 1994, p.23)⁵

Duras está em pleno processo de reatualização do tempo reencontrado da memória; ela não escreve o tempo vivido propriamente dito, mas a intensidade ou densidade da experiência do tempo traduzida “proporcionalmente” em duração. Os momentos mais densos serão agora os mais longos (os mais lentos também); os momentos menos importantes, os menos densos, serão representados pelas cenas mais curtas e/ou mais rápidas.

Tudo se passa como se Duras aplicasse à escrita esse processo de transformação do som típico da música eletroacústica: o *time stretching* ou *estiramento do tempo*. Tal processo consiste em estender o conteúdo acústico de um som (seu espectro); pode-se, por exemplo, com o auxílio do computador, gravar um som bem curto, por exemplo, um ruído de menos de um segundo de duração, e então fazê-lo durar dois minutos. O ruído é um som de espectro bastante denso, constituído de um grande número de frequências, concentradas sobre uma certa banda frequencial mais ou menos ampla. Quando se prolonga a duração de um ruído, pode-se ouvir o que ele tem em seu interior. Constata-se então que num pequeno ruído existe toda uma vida interna à qual normalmente não temos acesso, pois o ouvido amalgama tudo na escuta global do ruído.

É como se Duras quisesse ouvir um grito de uma linha durante quase 150 páginas, de maneira a tirar proveito de cada detalhe que o constitui: imagens, sons e significação. A fragmentação do discurso e a porosidade generalizada são também signos disso. Porque no instante do grito, tudo está misturado no mais perfeito caos;

⁵ Citado também por Flo Menezes (Menezes, 1999:39). Note-se que aqui a palavra “evento” não é utilizada exatamente no mesmo sentido que utilizamos no restante deste artigo.

tudo pode se comunicar, tudo é intercambiável, todos os elementos se constituem e se anulam mútua e simultaneamente. Mas, ao mesmo tempo, o grito tem um perfil geral, que é preservado como globalidade em sua forma estendida. A equivalência aqui seria a seqüência mais ou menos cronológica dos capítulos/atos de *India Song*, que também constitui um perfil geral reconhecível, mesmo que não unívoco.

Em vez de oferecer as personagens ao tempo, contando suas histórias, Duras dá tempo às personagens, fazendo desse tempo a matéria mesma de sua narrativa. É uma *mise en temps* do instante: tudo o que se encontra verticalmente presente num instante, tudo o que é substância (semântica e sensível) a constituir a forma do grito, tudo isso tem a oportunidade de se manifestar.⁶ O grito do Vice-cônsul é um dos instantes mais densos jamais escritos por Duras, e ela soube tirar dele todas as conseqüências. Poderíamos dizer, para concluir, que esse grito era necessário, que foi necessário quebrar o Vice-cônsul e liberar seus gritos, pois eles são a própria obra, eles são o centro polarizador de *India Song*, o ponto de onde a obra se origina⁷. O Vice-cônsul era uma espécie de caixa de Pandora, que Anne-Marie, sem ter disso qualquer controle, abre, de maneira a espalhar por toda parte seu terrível conteúdo de loucura, dor e morte, que a sociedade colonial preferiria esconder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Paris: Gallimard – Denoël/Gonthier, 1999 (1963).
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio** (trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHION, Michel. **La Voix au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, “Essais”, 1993 (1982).
- DURAS, Marguerite. **India Song**. Paris: Gallimard, “L’Imaginaire”, 1973.
- DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Minuit, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo** (12ª edição, trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback). Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, Parte II, 2005.
- HJELMSLEV, Louis. “La stratification du langage” in : **Essais Linguistiques**. Paris: Minuit, “Arguments”, 1971.
- MENEZES, Flo. “Do som do tempo ao tempo do som” in **Atualidade estética da música eletroacústica**. São Paulo: Unesp, 1999.
- MESSIAEN, Olivier. **Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie**. Paris: Alphonse Lédur, 1994, tome 1.
- NAKAMURA, Yûgirô. “Logique du lieu et savoir théâtral” in BERQUE & NYS, **Logique du lieu et œuvre humaine**. Bruxelles: OUSIA, 1997.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1998.

⁶ Flo Menezes desenvolve essa idéia a propósito do som, estabelecendo uma oposição entre o “som do tempo”, quando o som é dado ao tempo para nele inscrever um percurso rítmico, e o “tempo do som”, quando se dá ao som a oportunidade de expressar seu tempo (Cf. MENEZES, 1999, p.33-42).

⁷ A palavra “origem” é aqui entendida num sentido metafórico (quase teológico), como unidade concentradora da totalidade da obra, o seu ponto de convergência. Não há qualquer relação com o sentido que lhe atribui a crítica genética.