

## AS CIDADES DE MARGUERITE DURAS UM ESTUDO SOBRE *INDIA SONG*\*

Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima\*\*

**Resumo:** *A partir de uma análise do livro escrito em 1972 por Marguerite Duras, India Song, procura-se lançar luz sobre as particularidades de uma narrativa na qual o espaço tem uma importância para além de uma simples “ambientação” ficcional. Na análise, foi privilegiada a questão do espaço como o elemento formador do caráter da literatura durassiana — neste sentido, compreende-se o espaço das cidades da Índia e as suas significações como o próprio destino das personagens.*

### 1. INTRODUÇÃO: OS SONS DA ÍNDIA NAS PAISAGENS EVOCADAS

No ano de 1972 a autora francesa Marguerite Duras escreveu, a pedido de Peter Hall, diretor do *National Theatre*, um texto intitulado *India Song*. Este escrito apresenta as marcas de uma certa ambigüidade, a qual já está posta desde a sua abertura, nos termos cunhados pela autora francesa ao defini-lo: *texte théâtre film*. Percebe-se, então, uma justaposição de três termos, os quais indicam três diferentes possibilidades artísticas. O que a justaposição destes três termos indicaria? Que se trata de uma obra múltipla? Que tanto pode ser considerada uma novela, ou ainda um romance, assim como o roteiro de um filme ou de uma peça de teatro? A leitura da obra em questão elucidaria este aparente mistério, veríamos, então, que se trata da emergência de um novo gênero literário: o roteiro de cinema considerado de maneira autônoma, isto é, lido já sem o concurso das imagens icônicas do filme. Este procedimento literário não é incomum na longa obra de Duras: o seu roteiro de cinema

---

\*Recebido para publicação em agosto de 2006.

\*\* Professor Doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá.

*Hisroshima mon amour* foi filmado em 1962 sob a direção de Alain Resnais, mas isto não significou o fim da sua trajetória artística, uma vez que tem sido sucessivas vezes impresso, lido e estudado<sup>1</sup>.

Este artigo tem a intenção de estudar o texto *India Song* para construir os contornos da cidade hindu de Calcutá, nos limites estabelecidos pela literatura ficcional de Duras, e, sobretudo, mostrar como as cidades acabam por identificar os próprios personagens. Veremos que a prosa de Duras não está interessada em uma descrição espacial que pudesse ser compreendida como exaustiva e “realista” — em *India Song* a geografia é apenas evocada, e, muitas vezes, distorcida com claros objetivos ficcionais: ora comprimida, para nela caber o tempo de um dia, ora distorcida, para que um prédio possa estar no mesmo espaço freqüentado pelas personagens. Além disto, como afirma a autora francesa, os nomes dos entes geográficos atendem a um objetivo outro que não a precisão na reconstituição de um espaço: trata-se de criar um sentido musical, e é justamente por isto que a capital administrativa da Índia, no texto, é Calcutá, e não Nova Delhi. Como em uma poesia, os sons das palavras têm uma importância fundamental na criação de um sentido para além de uma simples referência a objetos externos à literatura — isto não significa que as palavras devam ser repetidas até perderem o sentido, como preconizava Mallarmé, a autora francesa apenas defende o ponto de vista de que a simples semântica não esgota nem o valor das palavras nem o seu sentido. Assim, quando Duras afirma que as referências à geografia física, humana e política no texto são “falsas”, devemos entender, através deste último termo, que são ficcionais, isto é, que a sua realidade última não é um referente externo, mas um universo fechado em si mesmo.

Mas, finalmente, de que trata exatamente o texto *India Song*? E qual é a sua realidade ficcional? Seria necessário esboçar e mesmo glosar, ainda que rapidamente, a narrativa de *India Song* para que possamos perceber mais claramente a geografia evocada por Marguerite Duras. Há, no texto, dois protagonistas, ou, se preferirem, dois *heróis*: Anne-Marie Stretter, casada com o Embaixador da França na Índia, e o vice-cônsul da França, e que jamais é nomeado, a não ser através de um episódio passado na cidade de Lahore e que o marcou para a vida. Naquela cidade, aparentemente sem nenhuma

---

<sup>1</sup> *India Song* foi filmado por Marguerite Duras no ano de 1975.

razão, e sem que jamais tenha tentado se explicar, atirou de um balcão contra os leprosos que tinham o seu “domicílio-não-fixo” em frente a sua casa. Passou a ser conhecido desde então, e, portanto, *nomeado*, de “vice-cônsul da França em Laohre”. Lahore, então, que é tanto um fato geográfico quanto um crime, emprestou-lhe um sentido e um significado: “*C’est moi Lahore. Vous comprenez aussi?*”<sup>2</sup> (2000:97). Anne-Marie Stretter, por sua vez, era igualmente marcada por um episódio extremo — em um baile na cidade de S. Thala apaixonou-se por um desconhecido, Michael Richardson, e desde aquela noite não se deixaram mais. E este amor *limitrofe* deixou atrás de si as penas da dor e da loucura: Lol. V. Stein, noiva de Richardson, testemunha silenciosa daquele *coup-de-foudre* — inesperado como costumam ser todos os amores que se constroem em uma única noite — mergulha no sofrimento do luto pelo amor perdido. Além destas duas personagens marcadas pela dor e pelo paradoxo — o amor inesperado, e aparentemente casual de Anne-Marie, e o crime sem sentido cometido pelo vice-cônsul — há outras personagens: o Embaixador e o próprio Michael Richardson. Ambos estão ligados pelo amor que sentem pela mesma mulher, Anne-Marie Stretter, e pelo fato de que este amor os leva a dividi-la tanto entre eles quanto com desconhecidos de passagem.

Além das questões elencadas acima é importante que se estabeleça o ambiente narrativo e que se delimite o tempo da própria narrativa — o ambiente é o espaço fechado da Embaixada da França, na cidade de Calcutá, e a *Résidence de France*, no Delta do rio Ganges. Toda a narrativa se passa no tempo de dois dias: em um se desenrola uma recepção diplomática, e, no outro, ocorre um jantar. Esta concisão, que empresta à narrativa um caráter quase minimalista, é típica do período no qual Duras escreveu o texto: ao invés de realizar uma descrição pormenorizada das personagens e dos ambientes, à maneira dos pintores realistas, prefere uma narrativa *par touches de couleur*, como se fora um pintor impressionista<sup>3</sup>. Assim, os espaços são levemente

---

<sup>2</sup> “Eu sou Lahore. Você entende?” Todas as traduções do Francês para o Português neste texto são de minha autoria.

<sup>3</sup> “Pintar um caráter na sua totalidade, como fazia Balzac, está terminado. Eu acho que a descrição de um signo, de apenas uma parte do ser humano [...] é mais tocante que uma descrição completa [...]. Eu chamo este método que é o meu de descrição por pinceladas” (DURAS, 1969:54. *Apud*; BAJOMÉ, 1994:249).

“esboçados”, e cabe ao leitor “completá-los”, como se pode observar neste trecho: “*C’est une demeure des Indes. Vaste. Demeure des ‘Blancs’. Divans. Fauteuil. Meubles de l’époque d’India Song*”<sup>4</sup> (2000:15). Nada mais simples, sintético, quase árido — sabe-se que os espaços são mobiliados, conhece-se mesmo alguns dos móveis, no entanto, se trata de uma evocação, e não de uma descrição. Em um determinado momento, Duras se coloca no limite tênue da própria impossibilidade narrativa: “*A l’intérieur, ombre dense. C’est le soir? On ne sait pas. De l’espace*”<sup>5</sup> (2000:15). Dir-se-ia que o vazio da narrativa é intencionalmente cavado para mostrar-se como a marca de uma ausência — o termo “espace”, por exemplo, nada diz a não ser que há algo. Neste sentido, poder-se-ia retornar à pergunta definida por Heidegger como fundamento mesmo da metafísica: “Por que antes o ser e não o nada?”<sup>6</sup> Em *India Song* o ser é apenas o índice da angústia do nada, o índice da “espreita do negativo”. E veremos, nas próximas páginas, como o negativo pode se apresentar.

## 2. O SER E O NADA

Como já afirmamos, temos uma paisagem evocada em uma narrativa incerta por sons e luzes, por silêncio e sombras. Esta frase, necessariamente dicotômica, inscreve-se no domínio ficcional durassiano de *India Song*, estruturado em conceitos que se opõem. E esta escolha tem conseqüências importantes na medida mesma em que, como veremos, estrutura o espaço. A mendiga louca que segue Anne-Marie Stretter grita e ri, canta e chora, e os seus sons criam o espaço. Há a luz do sol que se segue após a chuva, ou, ainda, o vice-cônsul de Lahore vestido de branco, ao passo que Anne-Marie Stretter está vestida de negro (e há um detalhe importante: trata-se do mesmo vestido usado no baile de S. Thala...), e o branco da sua pele sob o negro do vestido.

No entanto, na impossibilidade de se enumerar todos as antípodas, todas as simetrias estabelecidas ao longo do texto, assinalaremos apenas

<sup>4</sup> “É uma casa na Índia. Vasta. Casa de ‘brancos’. Divãs. Poltrona. Móveis da época de *India Song*.”

<sup>5</sup> “No interior, sombra densa. É noite? Não se sabe.”

<sup>6</sup> “Por que há o ente e não antes o Nada? Eis a questão. Certamente não se trata de uma questão qualquer. ‘Por que há simplesmente o ente e não antes o Nada?’ — essa é evidentemente a primeira de todas as questões” (1966:37).

aquelas que definem os espaços. Iniciaremos pela estranha simetria que há entre certos personagens: Anne-Marie Stretter e a mendiga louca que erra nas ruas de Calcutá em busca de alimentação. Ela, que já não possui mais a razão, e que não consegue mais se perceber como tal, reflete — mas de maneira distorcida — a esposa do embaixador francês. A mendiga nasceu na Birmânia e, de país em país, estabeleceu-se em um espaço de errância: já não tem mais pátria, e a sua origem, apenas suposta, é completamente ignorada. Em qual cidade teria nascido? Quando? Por quais motivos chegou até a Índia? Tudo isto é completamente desconhecido, e, na narrativa, isto importa menos que o próprio desconhecimento. Analisemos, então, o caso da esposa do embaixador: Anne-Marie Stretter nasceu na cidade de Veneza com o nome de Guardi, e, tendo ficado grávida, foi expulsa de casa pela mãe aos dezessete anos. Por fim, casou-se com um funcionário francês e o acompanhou ao Laos. Neste país, abandonou o marido pelo embaixador francês, a quem acompanhou em várias capitais asiáticas: Pequim, Mandalay, Bankoque, Sydney, Rangoon... Se a esposa do embaixador tem uma origem conhecida e um nome, isto se deve a sua posição social — conquistada por um casamento bem sucedido, é verdade — mas ali há as incertas marcas da errância. De um lado, então, temos a errância oficial de uma autoridade, e, de outro, a errância abjeta, com a fome e a sede como companheiras constantes. No entanto, um fator une ambas as personagens: não possuem o domínio das suas vidas, posto que não têm escolha — a mendiga é impedida de escolher pela sua loucura, e Anne-Marie Stretter porque, simplesmente, não escolhe o país, adapta-se ou não, mas não o escolhe, aceita-o como esposa do representante de um país que não é o seu. Em um momento da recepção as duas mulheres se “reconhecem”, como se soubessem possuidoras do mesmo destino: “*Anne-Marie Stretter revient du côté gauche de la pièce. Lentement. Elle s’arrête. Elle regarde vers le parc: les deux femmes du Gange se regardent. La mendicante sort sa tête chauve, sans peur, se cache de nouveau. Anne-Marie Stretter, du même pas lent, s’éloigne*”<sup>7</sup> (2000:78).

Há uma outra simetria entre personagens no texto de Marguerite Duras:

---

<sup>7</sup> Anne-Marie Stretter volta pelo lado esquerdo da peça. Lentamente. Ela pára. Ela olha em direção ao parque: as duas mulheres do Ganges se olham. A mendiga exhibe a sua cabeça calva, sem medo, esconde-se de novo. Anne-Marie Stretter, com o mesmo passo lento, se afasta.”

mais uma vez Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul de Lahore. Já foi dito, neste texto, que o vice-cônsul a ama de um amor potente e desesperançado, e que a esposa do embaixador se entrega a todos, em um comportamento que é definido como “*Chrétienne sans Dieu*” (2000:46), menos, justamente, a ele: “*Elle est à qui veut d’elle. La donne, à qui la prend*”<sup>8</sup> (2000:46). Esta estranha relação está cimentada em uma simetria: ambos tentaram suicídio e ambos fracassaram. O vice-cônsul, além de alvejar os leprosos de Lahore, atirou, naquela mesma noite, contra si: “*J’ai tiré sur moi à Lahore, sans en mourir*”<sup>9</sup> (2000:97) — e corriam rumores, aparentemente bem fundamentados, de que Anne-Marie Stretter teria tentado contra a sua própria vida. A morte os tenta, com a mesma intensidade, com a mesma fúria. Quando lhe disseram que era importante encontrar ou inventar uma “forma de ver as coisas”: para melhor suportar a Índia, o vice-cônsul disse simplesmente: “*Je n’ai pas trouvé*”<sup>10</sup> (2000:94). Dançando na recepção da embaixada da França, o vice-cônsul diz a Anne-Marie Stretter, reconhecendo a plena identidade: “*Nous n’avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes*”<sup>11</sup> (2000:98).

Poder-se-ia dizer que se a vida em *India Song* não tem sentido — se admitirmos que há, ou deveria haver, um sentido subjacente a este conjunto heteróclito de atos, pulsões, desejos, que costumeiramente subsumimos com o nome um tanto vago e genérico de “vida”, então devemos admitir, igualmente, que este sentido deva existir ou pré-existir. Em Anne-Marie Stretter e no vice-cônsul este sentido não é a profissão, nem o desejo sexual (Anne-Marie se entrega a todos com a mesma indiferença, e o vice-cônsul não se entrega a ninguém, jamais havia tido contato com mulheres) e nem a afeição, por qualquer objeto ou ser — este sentido da vida, então, é a morte: o negativo, o nada, a estranha pulsão que os conduz para a não-matéria, para o inanimado. Poder-se-ia dizer que o amor de Anne-Marie Stretter por Michael Richardson e do vice-cônsul de Lahore pela própria Anne-Marie são as marcas de um possível sentido para a vida. No entanto, este amor é estéril: não produz sentido, é, ele mesmo, *insensato*... Por que amar um desconhecido de passagem, por que na noite daquele baile, por que daquela maneira? Como se pode observar

<sup>8</sup> “Ela é de quem a quiser. Doa-se, a quem a toma”.

<sup>9</sup> “Eu atirei em mim em Lahore, sem conseguir me matar.”

<sup>10</sup> “Eu não encontrei.”

<sup>11</sup> “Nós não temos nada a nos dizer. Nós somos os mesmos.”

esta afeição mais cria dúvidas do que esclarece, mais lança sombras do que ilumina. E, por outro lado, por que o vice-cônsul ama Anne-Marie? Isto é, por que justamente a esposa do Embaixador? E por que amá-la se, dentre todos os conhecidos e desconhecidos de passagem, é a ele que Anne-Marie recusa entregar-se? Poder-se-ia afirmar que não há lógica possível para este particular sentimento ao qual freqüentemente nomeamos de “amor”. No entanto, esta admissão não é conferir um sentido a alguma coisa, é, ao contrário, a absoluta desistência de qualquer sentido.

Esclarecidas estas simetrias que atravessam o texto, é mister, agora, representá-las desde o espaço que as define. Já foi escrito que o vice-cônsul é Lahore, que esta cidade é o que lhe empresta o caráter e a personalidade ficcionais. Ele é “aquele que atirou nos leprosos, aquele que atirou contra si”, e, sobretudo, “aquele que não apresentou nenhuma razão para fazê-lo, jamais”. Especulou-se se estaria sob efeito de álcool, ou se teria estado em algum “estado segundo” — especularam-se os motivos prováveis e possíveis, sem que nenhuma conclusão satisfatória tenha sido atingida. E o que mais incomodava o círculo europeu de Calcutá era a impossibilidade de compreensão daquele gesto: nem inútil e nem derrisório, sem ser, no entanto, significativo. O embaixador pediu-lhe para que “esquecesse Lahore”, porque, então, todos esqueceriam. O vice-cônsul, no entanto, vaticinou: “*Je n’oublie pas Lahore*”<sup>12</sup> (2000:92). Lahore não é coisa que se esqueça, posto que não é possível esquecer-se de quem se é...

Da mesma forma que a cidade de Lahore significa o vice-cônsul, igualmente a cidade de Calcutá lhe empresta um significado. Ele gostaria de permanecer nesta cidade, por causa do amor que devota a Anne-Marie Stretter: “*Calcutta est devenue pour moi une forme d’espoir*”<sup>13</sup> (2000:96). Ele, no entanto, será nomeado longe desta cidade, longe de Anne-Marie Stretter. Não há esperanças para ele exatamente como não há esperança para o seu amor, como lhe diz Anne-Marie Stretter: “*Vous n’avez aucune chance*”<sup>14</sup> (2000:98). Mas haveria um fim para ele, para o seu mal de Calcutá e de Lahore? Ele poderia ser outra cidade? Na opinião da esposa do embaixador, há um fim apenas com a morte: “*Avec votre mort je crois*” (2000:98). O mal de ser

<sup>12</sup> “Eu não esqueço Lahore”.

<sup>13</sup> Calcutá se tornou para mim uma forma de esperança”.

<sup>14</sup> “Você não tem nenhuma chance.”

alguma coisa, qualquer coisa, Veneza, S. Thala, Lahore ou Calcutá, somente terá fim com a morte, com o nada, com a negação pura e simples de tudo aquilo que é.

Se o vice-cônsul é claramente Lahore e desejaria ser Calcutá, a esposa do embaixador, no entanto, não pode ser tão facilmente determinada pela geografia. Ou melhor, a geografia que a determina é mais plural: há, inicialmente, a Veneza original, de onde foi expulsa por uma gravidez irregular; há Savannakhet, no Laos, e uma série de cidades asiáticas, que são apenas nomeadas, sem que nada indique uma importância determinante. No entanto, Anne-Marie Stretter ama Michael Richardson (“*J’aime Michael Richardson, je ne suis pas libre de cet amour*”<sup>15</sup> (2000:96)), e este amor tem um lugar preciso: o baile de S. Thala, cidade em que se conheceram e na qual passam a se amar. Assim, este casal é S. Thala, o baile, a noite do baile, os despojos de Lol Stein deixados para trás com uma certa indiferença: “*Ce crime derrière eux*”<sup>16</sup> (2000:37) — da mesma maneira, poder-se-ia dizer que a própria Lol Stein é S. Thala, o baile de S. Thala. Se as outras cidades representam a ligação de Anne-Marie Stretter com o embaixador da França, S. Thala é o seu amor por Michael Richardson.

Na literatura de Duras é comum encontrarmos uma determinação das personagens a partir das cidades. Lembremo-nos, a este respeito, do roteiro de cinema *Hiroshima mon amour*, no qual as personagens, tanto a atriz francesa quanto o arquiteto japonês, somente são nomeados a partir das cidades que lhe emprestam um sentido particular. Assim, a atriz francesa é Nevers, cidade no vale do rio Loire, e o arquiteto japonês é Hiroshima, a sua cidade natal. E isto é claramente expresso nas palavras finais, quando, finalmente, logram se reconhecer. Embora isto não esteja expressamente escrito no texto *India Song*, como está em *Hiroshima mon amour*, torna-se claro como a geografia molda as vicissitudes das personagens<sup>17</sup>. Veremos, então, como a cidade de Calcutá é responsável pela construção ficcional das personagens, e, ao mesmo tempo, como as personagens determinam o espaço físico.

<sup>15</sup> “Eu amo Michael Richardson. Eu não sou livre deste amor.”

<sup>16</sup> “Este crime atrás deles.”

<sup>17</sup> “Nestes dois romances (a autora se refere a *India song* e a *Hiroshima mon amour*), lugares e personagens aparecem estritamente ligados” (BAJOMÉ, 1986:260).



### 3. CALCUTÁ: O MAL

A morte, inscrita no destino das personagens, ronda como uma sombra a cidade de Calcutá — a luz que ilumina a noite desta cidade não é da lua ou das estrelas, mas o clarão de um crematório, como se pode ler neste diálogo: “— *Ces lueurs... La? — Les crématoires. — On brûle les morts de la faim? — Oui*”<sup>18</sup> (2000:52). A presença da morte — a morte da miséria e da fome — está inscrita no cenário urbano mesmo quando não é claramente visível, mesmo quando não se vêem os miseráveis que, após as recepções na Embaixada da França, se precipitam sobre os restos não consumidos pelos europeus. Os corpos queimados são a presença da morte e é curioso reconhecer que, ao contrário do que se poderia prever, a evanescente fumaça é ainda mais “física” que o simples fato de se enterrar o cadáver. Estes mortos sem sepultura, sem lápide, sem lembrança, são o pano de fundo no qual os europeus de Calcutá projetam as suas sombras<sup>19</sup>.

Outra negação da vida construída a partir do cenário urbano de Calcutá é a presença constante dos leprosos. Estão em todos os lugares, e mesmo no crime do vice-cônsul, que foi considerado menos grave justamente porque havia atirado em homens que já estavam *à moitié* mortos, ou, pelo menos, condenados a uma espécie de exílio social. A lepra paira sobre os europeus de Calcutá como a mais evidente certeza da morte — o vice-cônsul desejou ter lepra, e de quando em quando, um europeu temia contrair esta doença. É importante que se diga como o fato de se estar na Índia pesa sobre os europeus — não é como estar em qualquer lugar, assim como não é o fato de não estar no país natal: é a própria Índia, é a sua miséria, é a fome endêmica, é o calor mal suportado, é o sol inclemente sobre a pele branca. Fala-se, no texto, em “aclimatar-se”, em “habituar-se”, não se diz jamais “amar”, ou “gostar”, nem mesmo em odiar; não odeiam a Índia, nem tampouco a amam, apenas buscam uma forma de ocupar o tempo que os separa da viagem de retorno ou da morte.

---

<sup>18</sup> — Aquelas luzes?... — Crematórios. — Queimam-se os mortos de fome? — Sim.

<sup>19</sup> “La mort est partout dans l’*India Song*. Partout, dans le soleil qui se couche, dans la lumière, c’est toujours le soir, toujours la nuit, dans les formes, dans la réception qui est complètement moribonde” (1987:78). “A morte está em todos os lugares em *India Song*. Em todos os lugares, no sol que se põe, na luz, é sempre noite, sempre a noite, nas formas, na recepção que é completamente moribunda.”

Mesmo uma simples viagem de lazer implica riscos de morte: o delta do rio Ganges é cercado por redes, para impedir a entrada dos tubarões. Assim como os clarões dos crematórios são a representação da morte, as redes encenam uma peça na qual a vida pode ser destruída a qualquer momento. Já se tornou célebre a passagem do livro de Schopenhauer, na qual o “carniceiro” espreita, por detrás de uma árvore, as vítimas, procedendo a uma escolha — o filósofo alemão afirma, então, que este carnicero impiedoso é a fome, a ruína, a doença, dos quais ninguém está a salvo<sup>20</sup>. E não há escolha possível, uma vez que se é escolhido ou eleito. Estar na Índia é ser escolhido pela lepra ou pelos tubarões do delta do Ganges, ou, ainda, conviver diariamente com a fome e a miséria. Pode-se, como o faz Anne-Marie Stretter, realizar gestos de caridade ou devotamento aos miseráveis, mas conhece-se, desde sempre, a inutilidade do gesto: salvam-se da morte certa alguns poucos famintos, mas a má consciência é apenas levemente aplacada na absoluta certeza de que nenhum ato particular, isolado e individual, poderá representar muita coisa.

O texto é povoado por personagens sem nenhuma esperança, sem nenhum sentido. Se, como observou Heidegger, o homem é um “ser-para-a-morte”, isto é, se aquilo que o define é unicamente a morte, é lícito afirmar que em *India Song* este fato não empresta nenhum sentido de urgência aos personagens: não desejam fazer nada, não buscam um sentido político às suas vidas, nenhum engajamento é possível para eles. De recepção em recepção, de festa em festa, buscam esquecer que estão na Índia: os mortos da fome que são queimados, os vivos da fome que se mantém revirando latas de lixo, os leprosos que podem ser alvejados sem que isto constitua uma ilegalidade fragrante (por que não, se o maior dos crimes já foi cometido: estar na Índia?)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> “Parecemos carneiros a brincar sobre a relva, enquanto o açougueiro já está a escolher um ou outro com os olhos, pois em nossos bons tempos não sabemos que infelicidade justamente agora o destino nos prepara —, doença, perseguição, empobrecimento, mutilação, cegueira, loucura, morte, etc.” (SCHOPENHAUER, 1974:123).

<sup>21</sup> “Face aos desastres individuais, assim com aos desastres coletivos, Duras recusa o consolo religioso, a interpretação filosófica ou o projeto político que reinscreverá a vida (e a morte) em uma *finalidade*” (BAJOMÉ. In: VINCONDELET (org.), 1994:249 — desta-que nosso).

Neste sentido, a Calcutá criada por Duras é uma cidade de pesadelo, de trevas, de sombras, e nenhum alívio é posto em cena: nenhum exotismo, nenhuma compensação amorosa, nenhuma promessa de felicidade. Nas suas ruas erram milhares de mendigos, *flâneurs* involuntários da fome, e mesmo nos espaços fechados descritos — ou melhor, evocados — não há nenhuma atração possível, nenhum desvelamento estético inesperado. Como já foi afirmado, a secura e a brevidade da narrativa durassiana não permitem nenhuma recompensa. À guisa de exemplo analisaremos este breve trecho, no qual a residência do embaixador francês é evocada: “*Pleine lumière partout. Lustres allumés. Lanternes venitiennes dans le parc. Silence. On dirait qu’il n’y a personne dans l’Ambassade de France*”<sup>22</sup> (2000:55). A evocação é de um silencioso ambiente iluminado, e esta evocação poderia ser desdobrada em glosas explicativas: sabe-se — ou melhor, adivinha-se — que se trata de dois ambientes, o nomeado parque e um outro ambiente, que deve ser interno porque está iluminado não por lanternas, mas por lustres. Mas não se diz claramente que há um ambiente interno, este deve existir como o “negativo” do parque; neste caso, é a suposição que cria o espaço, e não a certeza. E, desta vez, novamente temos diante de nós pares antípodas que se desdobram: a luz plena que inunda os dois ambientes e o silêncio vivido como *vazio* (o negativo do ruído, da música *India Song* que é tocada e que é o título do próprio texto) — nem a luz nem o silêncio são agradáveis, estão em “suspensão” como a angústia da espera em um palco vazio. Aguarda-se que as personagens surjam, que falem, que a música seja tocada, especula-se sobre a vinda do vice-cônsul de Lahore, sobre os desconhecidos ao círculo europeu, amantes de passagem de Anne-Marie Stretter. Mas quando se trata de escrever sobre o espaço, Duras nada apresenta senão vazio, luz e silêncio.

---

<sup>22</sup> “Luz plena em todos os lugares. Lustres acesos. Lanternas no parque. Silêncio. Dir-se-ia que não há ninguém na Embaixada da França.”

#### 4. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES: O SUICÍDIO DE ANNE-MARIE STRETTER

Sabe-se desde o início do texto que a esposa do embaixador francês havia tentado contra a sua vida, mas esta possibilidade surge como um rumor, um dos tantos rumores que a acompanham. Em termos literários o rumor durassiano é, na realidade, um desenvolvimento da técnica da “narrativa indireta” criada pelo romancista americano William Faulkner, e Duras explora esta possibilidade narrativa até quase ao seu paroxismo. O suicídio por afogamento de Anne-Marie Sretter não é sequer narrado, é, pela narrativa indireta, apenas aludido pelas anônimas vozes que, no texto, são responsáveis tanto por narrar o presente ficcional quanto por contar o passado<sup>23</sup>: “*Elle a dû rester là longtemps, jusqu’au jour — et puis elle a dû prendre l’allée... (Arrêt.) C’est sur la plage qu’on a retrouvé le peignoir*”<sup>24</sup> (2000:145). Dois termos poderiam ser postos para comentar este trecho: *secura* e *imprecisão*. A *secura* é a brevidade com a qual um fato de tal importância na economia do texto é narrado, e a *imprecisão* é o uso da forma “*elle a dû*”, marca gramatical na língua francesa, como se sabe, da incerteza. Como já salientamos alhures, não há recompensas estéticas na narrativa durassiana: nenhum consolo para tanta angústia...

Em uma narrativa tão seca e breve, os mínimos elementos postos em ação devem ser explorados pela crítica; portanto, é importante salientar o efeito da presença do *peignoir* sobre a areia da praia. Trata-se, como se pode perceber, de um efeito de metonímia: a errância de Anne-Marie Sretter finda-se naquela pequena peça — que sabemos de um trecho anterior que

<sup>23</sup> Há uma evidente semelhança de função entre estas vozes e o coro no teatro grego, o qual, como se sabe, era responsável por apresentar os personagens, resumir os episódios, fazer comentários e mostrar como a platéia deveria reagir. Mas há uma diferença de forma que é fundamental: ao contrário das vozes durassianas, o coro se exprimia preferencialmente pelo canto — Duras vai insistir, todavia, na “doçura” das vozes: “*Jamais les voix ne crient. Leur douceur sera constante*” (2000:12) (Nunca as vozes gritam. A sua doçura será constante”). E em uma obra como *India Song* não seria uma mera especulação relacionar esta doçura, justamente, ao canto.

<sup>24</sup> “Ela deve ter ficado lá muito tempo. Até o dia — E depois ela deve ter partido pela trilha... (Pausa) Foi na praia que encontraram o *peignoir*.”

é negra, negra como o vestido do baile de S. Thala, o mesmo vestido da recepção na residência da Embaixada da França — o qual representa não apenas a personagem, mas toda a sua vida, todos os seus amores, e todo o seu vazio. Mas, é lícito que se pergunte porque Anne-Marie escolhe-se tal morte, porque, exatamente, um mergulho infinito no mar. A autora francesa antecipa tal destino ao abrir o capítulo que se termina com o suicídio da esposa do embaixador da França: “*Le vide est partout du tout, sans fond, sans fin. C’est sonore: la mer*”<sup>25</sup> (2000:139). A ênfase é flagrante: “partout du tout” — e é um detalhe importante o fato de que, normalmente tão econômica, Marguerite Duras tenha se tornado enfática, ao acumular termos de significação tão próxima. Adotando um procedimento cujo emprego seria justificado pela sugestão da própria autora, que teria afirmado que em *India Song* as palavras têm uma importância para além da semântica — uma importância “musical” —, poder-se-ia analisar criticamente esta frase como uma espécie de verso, isto é, como um todo fechado dotado de plena autonomia, e cuja significação depende do estabelecimento de uma poética. Temos, então, duas palavras com um peso semelhante postas em uma relação simétrica: “Le vide”, no início do nosso “verso”, e “la mer”, no seu final. O primeiro termo está conectado ao “partout” e aos termos de significação semelhante pelo verbo “être” no presente do indicativo, o mesmo verbo que conecta o mar ao adjetivo “sonore”. Se pensarmos nestas duas frases que compõem o nosso verso, é mister reconhecer que há uma passagem do “vazio” ao “sonoro” e, finalmente, deste ao “mar”. Há uma ligação quase musical entre as palavras, passa-se de palavra em palavra até a derradeira: mar — o destino de Anne-Marie Stretter, “sans fond, sans fin”.

Que conclusões poderíamos avançar a partir desta breve análise? Lembremo-nos que a noite do baile de S. Thala foi um dos elementos que formaram Anne-Marie Stretter, e a este respeito, a própria toponímia é extremamente elucidadora: “*C’est très tard, oui, c’est très tard que je me suis aperçue que ce n’est pas S. Thala, mais Thalassa*”<sup>26</sup> (1987:85). É a própria autora, Marguerite Duras, que anuncia a identidade desta cidade com o mar... E, ainda, ao comentar o suicídio, afirma: “*Oui, mais c’est, je ne sais pas si c’est*

<sup>25</sup> “O vazio está em todos os lugares, sem fundo, sem fim. É sonoro: o mar.”

<sup>26</sup> “Foi muito tarde, sim, foi muito tarde que eu percebi que não é S. Thala, mas Talassa.

*un suicide. Elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort. Elle ne peut pas faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique*"<sup>27</sup> (1987:78). O suicídio, fim da errância de Anne-Marie Stretter, é o retorno ao mar, à S. Thala, à noite do baile de S. Thala, ao início do seu amor por Michael Richardson. Neste sentido, como afirma a própria autora, a morte da esposa do embaixador não é nem desesperada, nem trágica, mas o resultado de uma lógica impecável.

No entanto, ainda resta lançar luz sobre uma questão: qual seria o mal que teria levado Anne-Marie Stretter a realizar este seu último ato? Não foi, certamente, a simples angústia da lembrança de S. Thala, nem o amor do embaixador da França, ou do vice-cônsul, nem o de Michael Richardson — ainda segundo Duras, só haveria uma explicação para este mal, terminado com a sua morte: "*Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit de cet endroit-là, elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle en meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde*"<sup>28</sup> (1987:78). Se seguirmos as indicações da autora, o mal é um espaço, um espaço preciso determinado pela geografia: Calcutá, na Índia. É impossível escapar da Índia, do seu horror cotidiano, dos milhares de cadáveres queimados toda noite, dos leprosos, da fome endêmica; tudo isto é a Índia e torna-se, por contigüidade, Anne-Marie Stretter. A sua errância é uma espécie de *tour de la prison*, ela sabe-se irremediavelmente perdida, e a frase dirigida ao vice-cônsul se aplica perfeitamente a si mesma: o mal só termina com a morte. Em um outro livro de Duras, no qual já há algumas das personagens de *India Song*, e intitulado *La femme du Gange*, surge esta mesma implacabilidade dos lugares, como se pode observar neste diálogo: "*— Où est-on? — Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. — Et après cette rivière? — Après la rivière, c'est encore S. Thala*"<sup>29</sup>

<sup>27</sup> "Sim, mas eu não sei se foi um suicídio. Ela volta ao mar indu, com um mar matricial. Alguma coisa se fecha com a sua morte. Ela não pode proceder de outra maneira. Eu acho que é um suicídio completamente lógico, que não tem nada de trágico."

<sup>28</sup> "Ela não pode viver senão lá, e ela vive deste lugar, ela vive do desespero que a Índia secreta a cada dia, Calcutá, e, igualmente, ela morre disto, morre como se estivesse envenenada pela Índia."

<sup>29</sup> "Onde estamos? — Aqui, é S. Thala até o rio. — E depois do rio? — Depois do rio, é ainda S. Thala."

(1986:67). Não se trata de uma “onipresença dos lugares”, o que, certamente, não faria sentido, mas de uma impossibilidade de ir além, uma impossibilidade do *ailleurs*, que é sempre, e ainda, o lugar em que se está. Neste sentido, a lógica impecável anunciada acima resulta da compreensão de que não se escapa, erra-se, “roda-se”, fazem-se voltas em torno do mesmo lugar: o lugar da identidade, o lugar no qual se é.

Após a morte de Anne-Marie Stretter o vice-cônsul de Lahore demitiu-se do corpo diplomático e perderam-se os seus rastros, e Michael Richardson deixa a Índia. A narrativa termina aqui, com o destino incerto destas duas personagens masculinas. No entanto, é necessário, ainda, dar notícia de um episódio importante na economia de *India Song*, a noite da recepção em que o vice-cônsul dança com Anne-Marie Stretter. A importância deste incidente reside, justamente, no caráter extremo do seu gesto, o qual possui uma correspondência com a noite em que ele atira nos leprosos e em si mesmo. Nesta noite, tendo se tornado inconveniente para os hábitos do círculo europeu de Calcutá, ele é expulso da Embaixada da França, mas não sem um último e desesperado apelo: queria gritar o seu amor, e gritava que o mantivessem na casa após a recepção: “*Je reste! Je reste à l’Ambassade de France! Je vais aux îles avec elle! Je vous en supplie. Je vous en supplie, gardez-moi!*”<sup>30</sup> (2000:101). Um escândalo para os europeus em Calcutá, ou, como prefere o vice-cônsul: “*Pour que quelque chose ait lieu entre vous et moi. Un incident public*”<sup>31</sup> (2000:99). No entanto, ninguém manteria o vice-cônsul na Embaixada e não lhe permitiriam acompanhá-los ao Delta do Ganges, ninguém, nunca. Um vice-cônsul qualquer teria alguma chance, mas não o vice-cônsul de Lahore. E mesmo quando todos, com exceção dos anfitriões e de um grupo seletivo, haviam deixado a Embaixada, ainda se podia ouvir os gritos do vice-cônsul de Lahore na noite deserta de Calcutá. E o que gritava, exatamente, o vice-cônsul? Anna Maria Guardi, *son nom de Venise, son nom de Venise dans Calcutta désert*.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> “Eu fico! Eu fico na Embaixada da França. Eu vou para as ilhas com ela! Eu suplico. Eu suplico, deixem-me ficar!”

<sup>31</sup> “Para que alguma coisa aconteça entre nós. Um incidente público.”

<sup>32</sup> “(...) seu nome de Veneza, seu nome de Veneza na Calcutá deserta.” Trata-se do título de um filme dirigido por Duras em 1976, e que retoma *India Song*.

**Résumé:** À partir d'une analyse du livre écrit en 1972 par Marguerite Duras, *India Song*, on essaie de comprendre les principales caractéristiques d'une narration où l'espace joue un rôle très important. Dans l'analyse on a pris la question de l'espace comme l'élément responsable de la conformation du caractère de la littérature de Marguerite Duras — ainsi, comprendre l'espace, c'est comprendre le destin même des personnages.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJOMÉ, Danielle. *Duras et le désir d'éternité*. In: VINCONDELET, Allain. (org.) *Rencontre de Cerisy*. Paris: Ecriture, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La nuit battue à mort — Description fragmentaire de l'écriture du désastre chez Marguerite Duras*. In: *Revue des Sciences Humaines* — Tome LXXIII — n°202 — Avril - Juin, 1986.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Editions de Minuit, 1987.
- \_\_\_\_\_. *India Song*. Paris: Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Nathalie Granger (suivie de) La Femme du Gange*. Paris: Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- SCHOPPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor Metafísica da Morte*. Trad.: Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.