



UMA SOMBRA SOBRE A DOÇURA DO MAR: A JOVEM E O MENINO, DE MARGUERITE DURAS E YANN ANDRÉA

CINARA DE ARAÚJO E PAULO ANDRADE

UMA SOMBRA SOBRE A DOÇURA DO MAR: A JOVEM E O MENINO, DE MARGUERITE DURAS E YANN ANDRÉA

A SHADOW ON THE SWEETNESS OF THE SEA: *LA JEUNE FILLE ET L'ENFANT* BY MARGUERITE DURAS AND YANN ANDRÉA

CINARA DE ARAÚJO¹

cinaradearaujo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5810-4772>

PAULO FONSECA ANDRADE²

pauloandrade@ufu.br
<https://orcid.org/0009-0007-4316-2463>

Resumo

Marguerite Duras se utilizou de diferentes formas para inscrever em sua obra a história de amor com Yann Andréa, sempre acompanhada pelas imagens do mar. Sabemos que se trata de uma vasta rede de textos e filmes, desenhando diferentes trajetos possíveis, desde uma primeira referência ainda anônima em *Os olhos verdes*, na primeira publicação na *Cahiers du Cinéma*, (em junho de 1980), até o filme-texto *O homem atlântico*, além de outros. Sem perder de vista esse rizoma, tomaremos aqui *La jeune fille et l'enfant*, versão de *O verão de 80* realizada por Yann Andréa e lida por Marguerite Duras, lançada pelas Éditions des Femmes, em 1982, em fita cassete, a fim de pensarmos como aí a vida se faz matéria de escrita e as relações entre a voz, o silêncio e o amor.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Yann Andréa. *La jeune fille et l'enfant*.

¹ Artista-pesquisadora e professora de Artes (Campo Interdisciplinar), atuando na Graduação, Especialização e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Sosígenes Costa, Porto Seguro. Doutora em Poéticas da Modernidade pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), é uma das líderes do Grupo de Pesquisa Práticas da Letra: Escrita, Leitura, Tradução, Psicanálise (UFMG/CNPq). Investiga o campo ampliado e as potências compactas da poesia. Pesquisa e realiza performances filmicas: filme-ensaio; filme-lugar; filme-poema.

² Professor de Literatura e Ensino de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia, atuando na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. É membro do Grupo de Pesquisa em Mídias, Literatura e Outras Artes (UFU/CNPq), onde coordena a linha de pesquisa Escrita, Experiência e Performance. Pós-Doutor pela UFMG (2018), fez seu doutorado sobre a relação amor, escrita e tradução na obra de Marguerite Duras, e é autor de diversos artigos sobre a escritora.

Abstract

Marguerite Duras used different ways to inscribe her love story with Yann Andréa in her work, always accompanied by images of the sea. We know that this is a vast network of texts and films, tracing different possible paths, from the first anonymous reference in *Les yeux verts* (first published in *Cahiers du Cinéma* in June 1980), to the text-film *L'homme atlantique*, among others. Without losing sight of this rhizome, we will here focus *La jeune fille et l'enfant*, a version of *L'été 80* made by Yann Andréa and read by Marguerite Duras, released by *Éditions des Femmes* in 1982 on cassette tape, in order to think about how life becomes writing material and the relationships between voice, silence and love.

Keywords: Marguerite Duras. Yann Andréa. *La jeune fille et l'enfant*.

A jovem diz que sempre se escrevia sobre o fim do mundo e sobre a morte do amor. Ela vê que o menino não entende. E os dois riem disso, muito, os dois. Ele diz que não é verdade, que se escreve sobre o papel. Eles riem. Ela diz também que se não houvesse nem o mar nem o amor ninguém escreveria livros.

Marguerite Duras

Sabemos que certos escritores, alguns mais do que outros, dedicaram-se a perseguir, em suas obras, variações de uma mesma questão, evidenciando sua obsessão por um ou alguns temas privilegiados, e obrigando-os a “redizer o que já disse[ram], por vezes com o poder de um talento enriquecido, mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecido, sempre com menos força, sempre com mais monotonia” (Blanchot, 1987, p.14-15). Tal circunstância esclarece, segundo Maurice Blanchot, a verdadeira natureza da solidão do escritor, já que ele pertence, “na obra, ao que está sempre antes da obra”, “a um tempo em que reina a indecisão do recomeço” (p.14).

Na obra de Marguerite Duras, esse traço, percebido de forma bastante nítida, tem sido, quase sempre, tratado pela clave da reescrita, de forma que podemos discernir alguns ciclos ou eixos temáticos que regulam a relação entre seus livros e filmes: a relação familiar, a mãe, o amante chinês, Lol V. Stein e/ou Anne Marie Stretter, os judeus, o encontro com Yann Andréa (seu último companheiro), entre outros, e – atravessando todos eles – a relação entre o amor e a escrita, marcados irrevogavelmente por uma experiência do impossível.

Atentemos um pouco para a rede de textos que se reúne em torno do nome de Yann Andréa: os dois primeiros fragmentos que abrem o número de junho de 1980 da revista *Cahiers du Cinéma*, republicado posteriormente como o livro *Os olhos verdes* (1980); as crônicas de *O verão de 80* (1980), publicadas originalmente no jornal *Libération*; a adaptação dessas mesmas crônicas para uma obra sonora, gravada com a voz da própria autora, intitulada *La jeune fille et l'enfant* [A jovem e o menino] (1982); *Agatha* (livro e filme, 1981); *O homem atlântico* (filme e livro, 1981/1982); *A doença da morte* (1982); *Olhos azuis cabelos negros* (1986); *A puta da costa normanda* (1986); *A vida material* (1987); *Emily L.* (1987);

Yann Andréa Steiner (1992); *C'est tout [É tudo]* (1995). Contamos aqui catorze obras, às quais poderíamos ainda – talvez – acrescentar três daquelas escritas pelo próprio Yann: *M.D.* (1983), escrito e publicado ainda em vida de Duras; *Cet amour-là [Esse amor]* (1999) (cuja adaptação de Josée Dayan para o cinema, de 2001, teve Jeanne Moreau no papel da escritora) e *Ainsi [Assim]* (2000), ambos posteriores à morte de Marguerite. Trata-se certamente de um grande conjunto, o que corrobora sua importância e complexidade.

Neste ensaio, contudo, pretendemos apenas tecer alguns comentários em torno da obra sonora *A jovem e o menino*, versão de *O verão de 80* realizada por Yann Andréa e lida por Marguerite Duras, lançada pelas Éditions des Femmes, em 1982, em fita cassete, levando em conta possíveis articulações entre a escrita, a voz, o mar e o amor. Algo que talvez seja importante dizer já de início, a respeito da relação Yann-Marguerite, é que se trata de um amor construído – acima de tudo – em torno da escrita. Quando surge em sua vida, além de passar a ser o motorista particular de Duras, rapidamente Yann encontra um lugar importante para si no trabalho da escritora: ele se torna uma espécie de secretário, de “escriba” que a acompanha na tarefa material da escrita, como ele nos conta em *Esse amor*:

Estamos fechados juntos e escrevemos. Estou aqui e datilografo as palavras, as frases, não procuro compreender, tento apenas bater muito rápido, para não esquecer nenhuma palavra, para seguir perfeitamente o que se está escrevendo. E nesse momento há, eu diria, uma terceira pessoa conosco. Não existe mais nós. Não há mais nome, nome de autor, há simplesmente a escrita que está se produzindo. E é uma emoção tal. Uma emoção ligada não à beleza, não, não apenas, não acredito. Bem mais isso: uma emoção da verdade (Andréa, 1999, p.35-36).³

³ “On est enfermé ensemble et on écrit. Je suis là et je tape les mots, les phrases, je ne cherche pas à comprendre, j'essaie seulement de taper assez vite pour ne pas oublier un mot, pour suivre parfaitement ce qui est en train de s'écrire. Et dans ce moment il y a, je dirais ça comme ça, une troisième personne avec nous. Nous, on n'existe plus. Il n'y a plus de nom, il n'y a plus de nom d'auteur, il y a simplement de l'écriture qui est en train de se produire. Et c'est une émotion telle. Une émotion non pas liée à la Beauté, non, pas seulement, je ne crois pas. Plutôt ceci: une émotion de la vérité.” Todas as traduções do francês, quando não indicadas, são de nossa autoria.

Esse terceiro “ente” que existe e apaga a autoria, fundindo os dois em um labor comum, numa entrega marcada pela “emoção da verdade”, é sem dúvida a própria escrita, que já revela todo seu fulgor no trabalho empreendido pelos amantes em *A jovem e o menino*. O texto que escutamos na voz de Marguerite Duras é, como já anunciamos, uma adaptação, uma versão bastante reduzida, feita por Yann Andréa do texto de *O verão de 80*. Neste livro, a história de amor do menino de olhos gris e da jovem monitora antecipa, precipita o encontro desde já “invivível” (Duras, 1993, p.54) entre Yann e Marguerite; assim como também evoca a paixão adolescente e interdita da autora pelo seu irmão mais novo (Paul, morto na guerra), tantas vezes referida em outras obras, sejam anteriores ou posteriores; além de aludir ao livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, cuja “ferida” causada por sua leitura – especialmente no que diz respeito ao amor incestuoso entre os irmãos, “um amor que esperava a morte sem provocá-la, infinitamente mais violento que se realizado pelo desejo” (Duras, s.d., p.68) – é mencionada muitas vezes por Duras.

A história do menino e da monitora será retomada e recontada ainda uma vez na escrita de *Yann Andréa Steiner*, livro que, ao renomear Yann, consagra-o definitivamente como uma figura da obra durassinana:

Era o verão de 80.

O verão do vento e da chuva. O verão de Gdansk. O da criança que chorava. O da jovem monitora. O da nossa história. O da história aqui contada, a do primeiro verão dos anos 80, a história entre o muito jovem Yann Andréa Steiner e esta mulher que fazia livros e que era velha e sozinha como ele nesse verão grande como uma Europa (Duras, 1993, p.10).

As referências (literárias, biográficas e externas) se sobrepõem, evidenciando as múltiplas camadas que esses gestos de (re)escrita mobilizam e articulam, possibilitando um olhar mais atento sobre a singela história que é destacada em *A jovem e o menino*. O trabalho de adaptação que Yann realiza obedece sobretudo a dois fundamentos: o primeiro é o que elimina do texto de *O verão de 80* tudo aquilo que é exterior à história de amor, justamente tudo o que o liga à demanda de Serge July, que foi o pretexto inicial para sua escrita no *Libération*, ou seja,

seu vínculo com as atualidades, sobretudo políticas, seu caráter cronístico. Com esse primeiro gesto, que poderíamos qualificar tanto de editorial quanto de escritural, já fica evidente como em *O verão de 80* o texto possui uma dinâmica muito particular, como se ele fosse tentando se desvencilhar desses aspectos exteriores, desobstruindo o caminho para a escrita que deseja finalmente alcançar: justamente, a de um “extravio no real” (Duras, s.d., p.6). Dizendo de outra forma, já em *O verão de 80*, que se pretendia uma exploração do gênero crônica – ainda que pudesse debruçar-se sobre uma espécie de “atualidade paralela” (Duras, s.d., p.5) –, percebe-se no texto um *empuxo à ficção*, ou à história – impossível, “invivível” – de amor. Yann evidentemente identifica esse movimento e, desse modo, empreende o corte e faz as escolhas necessárias que possibilitam uma leitura, uma escuta mais nuclear do texto de partida, tanto que o último capítulo do livro – já completamente livre das características da crônica – é mantido quase integralmente na leitura de *A jovem e o menino*.

O segundo gesto editorial-escritural de Yann é a exploração de alguns aspectos estilísticos da própria Duras, como a cadênci a de suas frases curtas e paratáticas, e a repetição de palavras e estruturas, ressaltando o caráter elíptico e condensado da escrita durassiana, como logo o demonstra o fragmento inicial da obra sonora: “Chove./ Chove sobre o mar./ Sobre as florestas, sobre a praia vazia. Chove” (Duras, 1982).⁴

No encalço desse segundo gesto, a edição escritural e amorosa de Yann, também se revela um elemento muito denso e difícil de nomear – a voz de Duras: seu timbre, suas pausas, sua respiração. Essa passagem do escrito para a leitura (que foi tão importante para as experimentações de Duras no cinema e no teatro) fica mais cortante, mais fascinante, na escuta de *A jovem e o menino* (talvez pela ausência de imagens, pela presença pura do som), como se a concisão editorial de Yann viesse fixada na voz, uma voz cada vez mais curta, mais condensada, tomada por um silêncio cada vez mais amplo, mais acoplado à respiração da leitura. O barulho do

⁴ “Il pleut. Il pleut sur la mer. Sur les forêts. Sur la plage vide. Il pleut.”

mar como fundo delimita o espaço sonoro aberto, infindável. Podemos pensar, com Barthes (1990, p.238), no exercício do “grão da voz” (língua e música na grafia, escritura no canto). Mas podemos também pensar que o gesto editorial, na feitura dos cortes, chama pelo grão da voz de Duras (ou o persegue), por um determinado modo de ler e de estancar a leitura.

O mar e a escrita

“Onde as noites, ociosas e lentas de verão, estiradas até o último clarão, até a vertigem do próprio amor, de seus soluços, suas lágrimas? Noites escritas, preservadas na escrita, doravante leituras sem fim, sem fundo” (Duras, s.d., p.16). No caminho da noite, tal como desenhada por Duras, os livros sem noite não seriam verdadeiramente livros (Duras, 1994, p.31); no caminho da noite, no caminho do silêncio, começamos a delinear os espaços do mar. A vertigem do próprio amor – a vertigem das águas (lágrimas, mar, sal, chuva) – reservada para essa escrita, para a escrita. “Noites escritas, noites preservadas na escrita”. Assim, traçamos nosso espaço da noite (e do mar) na leitura. Uma leitura não fixa, leitura “sem fim, sem fundo”. Esse sem fundo da leitura composto com o fundo do mar, o escuro do mar, o mar à noite e o mar que compõe o escuro da tela. Tal como em *O homem atlântico*: “o mar, sim, essa palavra, diante de você” (Duras, 1987, p.36). O mar que se escuta na tela da noite, na tela escura, imagem ausente, retorna somente como barulho denso.

Ou o mar que se faz presente em toda a gravação de *A jovem e o menino*. Uma escuta do fundo sonoro: o mar é fundo sem fundo. Assim, essa “leitura sem fundo” seria composta, então, por dois movimentos: o fundo do mar (o mar escuro, *gouffre*), quando se “sai do ângulo da câmera”, e o mar como fundo, como espessura (a presença sonora do mar, a densidade sonora e contínua do mar em fricção com a escrita da noite). “O mar está à sua esquerda nesse momento. Você está escutando seu rumor mesclado ao vento. / Em longas levas, ele avança em sua direção, em direção às colinas do litoral” (Duras, 1987, p.41).

O homem, o mar, o objeto, o lugar. (Poderia ter sido o amor). Coisas seladas pela voz. Coisas inscritas também na parte seca do mar, na areia, na linha de cada livro, no “objeto atlântico” (Duras, 1987, p.39). Assim podemos ler, em *Les lieux de Marguerite Duras [Os lugares de Marguerite Duras]*, o momento em que a “leitura sem fundo” do mar começa, recomeça, no corpo da água, no corpo de sua vida:

Sempre estive à beira-mar com meus livros, estava pensando nisso outra hora. Tive que me haver com o mar muito jovem na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu toda, e que ficamos arruinados. O mar me dá muito medo, é a coisa da qual mais tenho medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos ruins têm sempre relação com a maré, com a invasão pela água (Duras, Porte, 1987, p.84).⁵

Em *Causa amante*, início da trilogia *O litoral do mundo*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, lemos essa invasão das águas, no que ela delimita como a margem do mar. Sempre pensamos que o encontro do mar com a areia é o que compõe o litoral, mas de fato o encontro do mar com a areia está em todo o mar, no seu fundo. O terceiro elemento que compõe esta margem, neste nosso imaginário do encontro areia-água como sendo a linha de separação entre os elementos (uma barragem?), é o ar. Portanto: areia, mar e ar – matéria da voz:

a costa não é apenas o contato da terra
e do mar;
o mesmo poderia dizer-se do fundo do Oceano;
a costa é, sobretudo, a presença de um terceiro
elemento,
o ar,
com seu papel fundamental;
e a energia do mar provém de movimentos ondulatórios
que resultam do encontro da água, e do ar (Llansol, 1996, p.33).

Assim como lemos um terceiro “ente” (a escrita? o amor?) quando Yann nos conta a espécie de escriba que ele se torna ao datilografar a letra

⁵ “J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du Barrage contre le Pacifique et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau”.

de Marguerite (sua voz), podemos compor com o ar, junção do ar-sopro-voz, um terceiro elemento material de amor que se traduz nos/pelos ouvidos do amante-escriba ao compor a edição sonora. Tentativa de escutar uma voz que sempre escapa, mas que retorna no objeto único com o qual – apesar de todas as novas tecnologias que conhecemos – podemos hoje ainda escutar materialmente, literalmente, aquela voz sobreimpressa no mar (barulho de fundo). O objeto sonoro, que hoje retorna, é o único capaz de incorporar a sombra: a sombra do mar, a sombra da voz, a sombra do amor sem vento, do mar sem vento que produz continuamente (em destruição e força) a comunidade dos amantes.

A comunidade dos amantes e o resto da voz

Duras nos mostra que a voz (literal, material) e a escrita (experiência do resto)⁶ abrigam presença e comunidade ao longo de sua obra. Isso que aqui vamos desenhando como “poéticas da voz”, tomando como eixo a edição e a gravação de *A jovem e o menino*, é também o modo como presença e comunidade se estruturam no campo da língua durassiana e no corpo do amor, presença compacta e sínica, sinais gráficos e intensidades sonoras de um amor material (e impossível), dos amantes Marguerite e Yann. Os amantes como ato e como trajeto, como experiência da voz e da escrita, como presença alongada, trazem um lugar muito específico de comunidade. Uma possibilidade frágil daquilo que podemos chamar de comunidade sem projeto, sem as esferas fechadas das revoluções tradicionais que se apegam a determinados exercícios do poder.

⁶ Sobre a noção de resto a que nos referimos, ver o comentário de Cinara de Araújo a respeito das cenas *fulgor* em Maria Gabriela Llansol: “[...] do resto, que é, ao mesmo tempo uma potência de origem – daquilo que está para além ou aquém da dissolução. Assim, não podemos ordenar as sinapses entre as cenas *fulgor* pensando numa soma, nem mesmo num produto (como na montagem dos elementos discretos de Benjamin), mas podemos conceber este caminho – de uma cena *fulgor* à outra – pela via da subtração e da potência. A potência de vida que permeia a origem do traço subtraído” (Araújo, 2008, p.36, grifos da autora).

Lemos na página 42, ao fim de uma página toda em branco, no livro *A comunidade inconfessável* (2013) de Maurice Blanchot, a seguinte frase, o seguinte verso: “o beijo dos amantes destrói a sociedade”. E acompanhamos a parte que se segue no livro citado, intitulada “Comunidade dos amantes”. Qual exigência de destruição e de comunidade, de destruição e de presença, de destruição e de voz atravessam o pensamento blanchotiano ao ler Marguerite Duras? Qual exigência comunitária nos chega para concluir, neste texto, a voz de Duras que escutamos na fita cassete, nas dobras intercaladas do som do mar? Qual exigência de comunidade haveria no som da voz de Yann como definida por Marguerite: uma voz de “doçura inacreditável”, “sempre um pouco distraída”, “estranya ao que dizia”, “separada”, voz sem imagem. Ela continua dizendo que, “ainda hoje, doze anos depois, escuto essa voz que você tinha. Ela se infiltrou no meu corpo” (Duras, 1993, p.18-19).

A esta comunidade possível (mas inconfessável), vislumbrada por Blanchot a partir da leitura do *récit* de Duras, *A doença da morte*, continuamos chamando (até que o nome seja esquecido) de uma “comunidade dos amantes”, sem nenhum gesto romantizado, acompanhada e desenhada por um amor-oráculo (oráculo sem resposta, mas precisamente *lugar em que se perde a possibilidade de perguntar*), acompanhada e nutrida por um amor que nos vai parecer sempre *deslocado* – a um só tempo inaudito e soprado de som, que não circunscreve a comunidade (dissolução do fato social), mas se mantém como seu fundamento, amplidão soberana da presença e ambiguidade da ausência viva como a voz.

Em nota, Blanchot nos avisa sobre usar os itálicos ao citar o *récit*, a fim de “ressaltar o valor do caráter de uma voz cuja origem nos escapa” (2013, p.81). Trata-se, pois, de “uma voz cuja origem nos escapa” (aqui o pensador refere-se à voz inscrita na grafia do livro), e, para nós, trata-se ainda dessa mesma falta de origem da voz material de Duras que seguimos escutando. *Elas se infiltrou em nossos corpos*. Dizer a verdade do amor, dos amantes que são o amor, dessa memória sem absoluto, guardada no mundo dos amantes, é o que prediz uma comunidade de

“árida solidão” (Debray apud Blanchot, 2013, p.49). Uma comunidade que transita no tempo incorporado da escrita, da voz, do rumo cuja origem nos escapa.

A obra de Duras é povoada pelo amor e sua desilusão: *L'amour, L'amant, L'amante anglaise, L'amant de la Chine du Nord...* De todas as partes, em todos os livros, compondo uma legião, uma comunidade, ele-ela surge, o amante, a amante que é o amor – surge, assim, solitário, inconfessável. Estado deplorável, miserável a que somos reduzidos e, portanto, muito próximo da experiência da escrita ou mesmo aliado a ela, o amor revela-se um dos nomes do perder-se (Andrade, 2005, p. 16).

Resta-nos, pois, como a mendiga de Calcutá de *O vice-cônsul*, continuar a seguir essa voz, “de palavras e interlocutores deslocados” (Scherhr, 2002, p.233), como *uma indicação para nos perder*. Ainda hoje, quarenta e dois anos depois, escutamos essa voz que ela tinha. *Ela se infiltrou em nossos corpos*. Assim:

De repente, essa prostração ____ do curso do tempo, esses corredores ____ de ar, essa estranheza ____ que filtra, impalpável, através dos areais, da superfície do mar, o fluxo ____ da maré montante. O menino caminha. Avança. Nós nos mantemos separados ____ um do outro. Fecho os olhos: você olha por mim. Você diz: o menino está quase no pé da colina. Você diz: ela não se vira. Eu lhe pergunto se você tinha esperança ____ de nunca encontrá-los, nem o rastro da caminhada, nem o dos corpos. Você não responde. [...] Abri os olhos na escuridão do quarto. Você está perto de mim. Você diz: ela não se virou para trás. Que os ônibus desceram a ladeira sobre o cais. Que eles passaram ao longo da praia. Que a maré está subindo. Que o corpo deve ter desaparecido da praia, pouco depois do anoitecer. Que chove. (Duras, s.d., p.100)⁷

A voz, a não-origem, uma “nova solidão”. “[...] traços da comunidade, quando essa comunidade se dissolve, dando a impressão de jamais ter podido ser, mesmo tendo sido” (Blanchot, 2013, p. 73, grifo do autor).

⁷ Reproduzimos aqui o trecho de *O verão de 80*, conforme a tradução de Sieni Maria Campos, contudo levemente alterado, quando nos pareceu necessário, por nossa escuta da “música” de Duras. Inspirados nos procedimentos de Maria Gabriela Llansol (inclusive como tradutora), inserimos também, em alguns momentos do texto, um traço gráfico que interrompe o fluxo das palavras. Ele corresponde a uma indicação das pausas ou silêncios que cadenciam a voz de leitura de Marguerite Duras em *A jovem e o menino*.

A voz e o deserto

É sabido que Marguerite Duras foi não somente escritora, mas também dramaturga e cineasta. E entre suas principais contribuições nesses dois campos está justamente a importância que é dada ao texto a partir de um tratamento específico da voz,⁸ ao mesmo tempo explorando sua materialidade, sua textura e seu silêncio, bem como a sua disseminação, sua proliferação em muitas vozes, mostrando afinal aquilo “que é a voz humana e o que ela implica: esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias, esta ruptura das lógicas, esta saída dos trilhos do ser e da vida...” (Zumthor, 1997, p.10).

Dessa forma, podemos arriscar dizer que tanto seu teatro quanto seu cinema são *poéticas da voz*, uma voz que não mimetiza a oralidade comum da língua, como se buscasse uma representação realista da fala, nem tampouco a profundidade do sentido do texto (“o sentido virá depois”), mas se aproxima de uma *voz da leitura*, isto é, como ela mesma nos explica:

o que procuro é o primeiro estado desse texto, assim como a gente tenta se lembrar de um acontecimento longínquo, não vivido mas “ouvido dizer”. O sentido virá depois, não precisa de mim. A voz da leitura, por si mesma, irá dá-lo sem intervenção de minha parte. [...] Essa lentidão, essa indisciplina da pontuação, é como se eu despissem as palavras, umas depois das outras, e descobrisse o que estava por baixo, a palavra isolada, irreconhecível, despojada de qualquer identidade, abandonada. (Duras, 1988, p.92)

Texto e leitura buscam uma confluência no impossível: “A leitura tem por vocação paradoxal ‘mostrar palavras, frases irrepresentáveis’” (Boblet-Viart, 2002, p.231), despojadas de qualquer identidade. É também pela presença marcante da voz que Duras irá assinalar seu encontro amoroso e singular com Yann, destacando ao mesmo tempo sua *doçura* e sua *solidão*:

⁸ Cf. Raynauld, 1985, p.81-86 e Scherhr, 2002, p.233-244.

Havia a sua voz. A voz de uma inacreditável doçura, distante, intimidadora, quase não pronunciada, quase imperceptível, sempre um pouco distraída, estranha ao que dizia, separada. Ainda hoje, doze anos depois, escuto essa voz que você tinha. Ela se infiltrou no meu corpo. Não tem imagem. (Duras, 1993, p.18-19)

Essa voz sem imagem é a mesma da imagem negra, aquela que preenche a tela escura de *O homem atlântico*, enquanto “olhamos” para a voz. É também a essa voz que somos remetidos quando escutamos o texto de *A jovem e o menino*, na voz de Duras, tendo ao fundo, todo o tempo, o marulho do mar – seu sopro, seu canto, seu rugido.

Esse mar que é extensão do corpo do menino, do infinito do amor, da violência da sua verdade e de seu impossível, de seu corpo morto sobre o corpo morto do mundo:

Eu estava ali para isso, para ver o que os outros ignorariam sempre, esta noite entre as noites, esta como outra qualquer, morna como a eternidade, a única inexisteível do mundo. Pensei na concomitância do menino e do mar, na sua diferente parecença, arrebatadora. Disse-me que se escreve sempre sobre o corpo morto do mundo e, da mesma maneira, sobre o corpo morto do amor. Que era nos estados de ausência que a escrita se abismava para não substituir nada do que havia sido vivido ou supostamente vivido, mas para registrar o deserto por ele deixado (Duras, s.d., p.65).

Se pensarmos com Hélène Cixous (Foucault; Cixous, 2009, p.365) que, na obra de Duras, “se o olhar está cortado [...] a voz é o que penetra”, podemos, contudo, dizer também que, em *A jovem e o menino*, o som do mar vai progressivamente nos impelindo a chocar-nos com a voz, a perder-nos na voz, a mesclar voz narrativa e som do abismo (*gouffre*), voz de Duras e silêncio de Yann – esse nome atlântico que oscila entre matéria da escrita, efeitos do amor e mão que edita o texto.

Na passagem do mar para o deserto, o que ressoa é a voz. Sobre o corpo morto do mundo: a voz. Sobre o corpo morto do amor: a voz. No caminho longo das chuvas, no olho do quarto escuro, no cinza dos olhos do menino, seu brilho úmido, no cinza profundo e uniforme do mar: a voz. Porque sabemos que ela, ela grita “para os desertos, de preferência na direção dos desertos” (Duras, 1988, p.46, itálico da autora)

Referência

ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite essa passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Tese de doutorado.)

ANDRÉA, Yann. *Cet amour-là*. Paris: Pauvert, 1999.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Tese de doutorado.)

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté des amants*. In: *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 2001. p.50-93

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOBLET-VIART, Marie-Hélène. *Invention de la parole: entre écriture de fiction et écriture de diction*. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; HARVEY, Robert (Orgs.). *Marguerite Duras: la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p.221-232.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes: crônicas publicadas em Cahiers du Cinéma*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor & O homem atlântico*. Trad. Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DURAS, Marguerite. *La jeune fille et l'enfant*. Adapté par Yann Andréa. Lu par l'auteur. Paris: Des Femmes, 1982. 1 cassette.

DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, s.d.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1987.

FOUCAULT, Michel; CIXOUS, Hélène. Sobre Marguerite Duras. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos, v.III.). p.357-365.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Trilogia O litoral do mundo I. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

RAYNAULD, Isabelle. *Lire le film / Voir le texte*. *L'Arc*, n.98, St-Étienne-Les-Orgues, 1985, p.81-86.

SCHERHR, Lawrence R.. *Disloquations: de la communication durassienne*. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; HARVEY, Robert (Orgs.). *Marguerite Duras: la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p.233-244.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em: 10 de junho de 2024

Aceito em: 3 de agosto de 2024