

**BIA ISABEL NOY**

**SOLIDÕES COMPARTILHADAS: ENTRE A MORTE E O RECOMEÇO,  
NO LIMIAR DA LITERATURA E DO TEATRO**

**PORTO ALEGRE**

**2015**

CIP - Catalogação na Publicação

Noy, Bia Isabel  
Solidões Compartilhadas: entre a morte e o  
recomeço no limiar da Literatura e do Teatro / Bia  
Isabel Noy. -- 20152.  
244 f.

Orientadora: Maria Luiza Berwanger da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 20152.

1. Literatura Comparada. 2. Teatro. 3. Marguerite  
Duras. 4. Clarice Lispector. 5. Samuel Beckett. I.  
Silva, Maria Luiza Berwanger da, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

**SOLIDÕES COMPARTILHADAS: ENTRE A MORTE E O RECOMEÇO,  
NO LIMIAR DA LITERATURA E DO TEATRO**

**BIA ISABEL NOY**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**ORIENTADORA**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Berwanger da Silva**

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva  
Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco  
Avaliadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt  
Avaliadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Josmar de Oliveria Reyes  
Avaliador – Universidade Universidade de Santa Cruz do Sul e Universidade do  
Vale do Rio dos Sinos

PORTO ALEGRE  
2015

Aos meus grandes incentivadores, meus pais,

Ivone e Enio.

## Agradecimentos

O meu reconhecimento aos meus colegas e aos funcionários do PPGLT pelo suporte e auxílio oferecido para a realização desta tese.

Ao interesse verdadeiro pelo trabalho e às valiosas contribuições, agradeço com carinho ao Josmar, à Inês e à Rita.

Ao olhar comparatista e estimulador, *je remercie infiniment* o Prof. Jean Bessière.

*Un grand merci* a minha incansável fonte de conhecimento e discussões, Maria Luiza, *merci* pelo dom da troca.

Às mãos que me ajudaram a folhear os livros à procura de novos saberes e que me foram estendidas, tanto nos momentos felizes quanto nos apreensivos, serão eternamente especiais, e por elas eu digo obrigada a todos os meus amigos do coração.

Carla, Marina, Franciele, Camila, Nátali, Bárbara, Candice e Nathalie, obrigada por estarem comigo desde sempre e para sempre.

Ao coração que me abriga, Pedro, *danke schön* pela nossa vida.

A respiração que sustentou a presente pesquisa só foi profunda, pura e renovadora graças ao ar inspirado na/pela minha família. Agradeço, como todo o amor do mundo, aos meus pais, aos meus irmãos e às minhas duas estrelas-avós.

*Ela só sabia viver.*

Clarice Lispector

## RESUMO

Nesta pesquisa, Literatura Comparada e Teatro, através da interdisciplinariedade e, consequentemente, da abertura dessas duas áreas que visa a uma constante troca de saberes, serão tramados de forma a romper com as barreiras que poderiam enquadrá-los. Um dos objetivos do presente estudo é justamente o de transgredir algumas ideias e colocar autor, ator e, até mesmo, personagem em um mesmo estado presente, no aqui-agora. Os três estão vivos e em constante processo de criação. A linha para a costura dos saberes teóricos da Literatura Comparada com os do Teatro será fundamentada em três autores e sobretudo em três obras específicas: “Perto do Coração Selvagem” (1998), de Clarice Lispector, “Moderato Cantabile” (2010), de Marguerite Duras e “Berceuse” (2011), de Samuel Beckett. Com o intuito de respeitar a proposta de diálogo aberto entre os saberes, não haverá nenhuma distinção classificatória das narrativas, como peça de teatro ou romance; as palavras compostas pelos escritores serão assumidas como material textual. As obras e suas três figuras femininas mais importantes, sendo elas Joana, Anne Desbaresdes e Femme, estimularão dois tipos de análise do texto: uma análise literária, cujo eco repercute principalmente dos estudos de Roland Barthes e outra teatral, que se fundamenta nos moldes da análise ativa proposta por Constantin Stanislavski. Os elementos que serão revelados pelas duas análises, tenham eles o teor de aproximação ou de divergências entre as obras, bem como os diálogos estabelecidos entre elas, servirão como material para elaborar a principal hipótese desta pesquisa, que argumenta pela ideia de que as três figuras femininas seriam, de fato, uma mesma mulher, em fases diferentes de suas vidas. Assim, através dos autores, dos atores, de Joana, de Anne Desbaresdes e de Femme, este estudo evocará uma composição de vozes que se recusam a se fixar.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Teatro, Análise Textual, Clarice Lispector, Marguerite Duras, Samuel Beckett

## RÉSUMÉ

Dans cette recherche, à travers l'interdisciplinarité et l'ouverture qui vise un constant échange des savoirs, la Littérature Comparée et le Théâtre seront entrecroisés de manière à rompre les barrières qui pourraient les encadrer. L'un des buts de cette étude est justement celui de transgresser quelques idées et de mettre l'auteur, l'acteur et même le personnage, dans un même état présent, dans le ici-maintenant. Les trois sont en vie et dans un éternel processus de création. La ligne qui coud les savoirs théoriques de la Littérature Comparée avec ceux du Théâtre sera fondée sur trois auteurs et surtout sur trois œuvres spécifiques : « *Perto do Coração Selvagem* » (1998) , de Clarice Lispector, « *Moderato Cantabile* » (2010), de Marguerite Duras et « *Berceuse* » (2011) de Samuel Beckett. Ayant l'intention de respecter la proposition d'un dialogue ouvert entre les savoirs, il n'y aura aucune distinction qui puisse classer les récits, en tant que pièce de théâtre ou roman ; les mots composés par les écrivains seront assumés comme matériel textuel. Les œuvres et ses trois figures féminines les plus importantes, étant elles Joana, Anne Desbaresdes et Femme, pousseront deux types d'analyses de texte : une analyse littéraire, dont l'écho retentit principalement des études de Roland Barthes et l'autre théâtrale, qui s'appuie dans les modèles proposés par Constantin Stanislavski. Les éléments qui seront dévoilés par les deux analyses, qui servent à rapprocher ou à distinguer les œuvres, bien comme les dialogues établis entre elles, seront utilisés comme matériel pour l'élaboration de la principale hypothèse de cette recherche, qui défend l'idée selon laquelle les trois figures féminines seraient, en réalité, une même femme, dans différentes phases de la vie. Ainsi, à travers les auteurs, les acteurs, Joana, Anne Desbaresdes et Femme, cette étude suscite une composition des voix qui refusent à se fixer.

**Mots-clés:** Littérature Comparée, Théâtre, Analyse Textuelle, Clarice Lispector, Marguerite Duras, Samuel Beckett

## SUMÁRIO

<b>1. PARA UM ENCONTRO ALÉM DAS PÁGINAS (INTRODUÇÃO)</b> .....	1
<b>2. O CANTO DA LITERATURA E DO TEATRO</b> .....	14
<b>3. AGIR O TEXTO / LER O PERSONAGEM</b> .....	29
<b>4. CORPOS DAS VOZES</b> .....	50
<b>5. UMA LEITURA EM AÇÃO</b> .....	65
5.1 Morte, Amor e Luta .....	87
5.2. Ninar da espera .....	89
5.3. Viagem ao fim .....	91
<b>6. LEITURA ATIVA DA DESCOBERTA</b> .....	95
6.1. Mecanismo da espera repetida .....	98
6.2. Ciclos de vida .....	105
6.3. Sonatina fúnebre .....	115
<b>7. CONSTELAÇÕES: IMENSIDÃO QUE NÃO CABE EM LINHAS</b> .....	130
7.1. Ressonâncias (pouco) moderadas .....	133
7.2. Balanço das irradiações .....	145
7.3. No mais perto do coração selvagem .....	162
<b>8. À LUZ DAS CONSTELAÇÕES</b> .....	172
8.1 Corpos que vivem .....	173
8.2. Um silêncio de vida, um silêncio eloquente .....	179
8.3 Solidões compartilhadas .....	187
8.3.1 Solitárias <i>flâneuses</i> .....	196
8.3.2 Da solidão do autor a do espectador .....	200
8.4. Morte e retorno à infância .....	204
8.5. Quase (?) mortas .....	208
<b>9. O FECHAR DE UM CICLO (CONCLUSÕES)</b> .....	214
<b>DESDOBRAMENTO CRIATIVO (PRODUÇÃO TEXTUAL)</b> .....	218
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	224

## 1. PARA UM ENCONTRO ALÉM DAS PÁGINAS

*“Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement romanesque, que le libertin goûte au terme d’une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit.”<sup>1</sup>*

Neste trabalho, serão reunidos três autores cujo prazer da leitura de suas obras é descrito com maestria por Roland Barthes. Esse prazer é igualmente encontrado no universo teatral. Insustentavelmente perverso, é o modo como a Literatura e o Teatro se apresentam quando unidos. O caráter prático das artes da cena e a teoria das páginas instigam incessantemente um pensamento “de corpo presente” que justifica sua perversidade na prazerosa maneira de pensar em ação. Perturbando a ordem de um fazer teatral em cena e de um compôr a literatura em páginas, procuraremos intertextualizar esses dois fazeres para compormos um além...

Na presente proposta, é na fenda, na intermitência que, lado a lado, Literatura e Teatro estarão a serviço da “*jouissance*” (BARTHES, 1982, p.10), pretendendo assim, através dos textos “Perto do Coração Selvagem”, de Clarice Lispector, “Moderato Cantabile”, de Marguerite Duras e “Berceuse”, de Samuel Beckett, produzir um espaço de pesquisa que transitará entre estes dois saberes.

Em um primeiro momento, será estabelecida uma aproximação entre os pressupostos da Literatura Comparada e das Artes Cênicas, a qual decorrerá sob dimensões interdisciplinares e intertextuais que envolvem as duas áreas. Ultrapassando os limiares que delineariam as disciplinas em questão, os saberes teóricos serão entrelaçados, colocando autor, ator e, até mesmo, o personagem, em uma esfera harmônica. Durante o desdobramento dos princípios literários e teatrais, um espaço móvel de permuta e de interação estimulará um pensamento ativo e multifocal das narrativas.

Deste modo, com a dissolução entre as fronteiras da Literatura e do Teatro, serão ressaltados dois conceitos-chave que permeiam essas áreas de estudo, sendo eles a ação e o personagem. Ou seja, graças à abertura concedida pela interdisciplinariedade, que se manifestará através da intertextualidade, perceberemos que, mesmo com algumas especificidades características de cada disciplina, a ação será a mola propulsora tanto no literário quanto no teatral.

---

<sup>1</sup>BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Editions du Seuil, 1982, p.14.

A ação será abordada tendo como ponto de partida “o desejo”, já que todo ato que se realiza possui sua construção na vontade (consciente ou inconsciente) de executar algo. No teatro, a ação é o elemento central de criação, ela é o material fundamental para o trabalho, passando indiscutivelmente pelo corpo do ator, pois nasce no interior desse. Na literatura, a ação possui tamanha importância, uma vez que são as ações realizadas pelos personagens que conduzem a história, compondo assim a narrativa.

“Ação” e “personagem” são noções que serão mescladas podendo, inclusive, se confundir. Estudos literários, na presente pesquisa, propõem que a definição de “personagem” parta, não de suas características psicológicas, contudo das ações que eles realizam. A ação passará a ser o carro-chefe do personagem, fato mesmo que se dará no teatro, no qual um personagem se compõe através do trabalho corporal que, por sua vez, encontra suas fundamentações nas ações realizadas. Será, então, aprofundada e desdobrada, a ideia de que personagens literários e teatrais sobrevivem da ação.

Os textos a serem estudados possuem fortes figuras femininas que serão definidas como realizadoras de ação, como personagens actantes, que agem. Joana, Anne Desbaresdes e Femme são as três mulheres edificadas por Clarice Lispector, Marguerite Duras e Samuel Beckett, respectivamente. Elas serão tratadas do ponto de vista de seus atos e suas descrições físicas ou psicológicas serão coadjuvantes em relação às ações executadas.

As ações de Joana, Anne Desbaresdes e Femme, servirão de mola propulsora para as análises das obras. Para tanto, seguiremos dois modelos de estudo de texto que se entrecruzarão para obter uma melhor pluralidade dos mesmos, sendo eles, a análise textual/literária, extraída do campo da literatura, proposta por Roland Barthes e a análise ativa, provinda do meio teatral, concebida por Constantin Stanislavski.

Ao passo que a análise literária levará em consideração lexias extraídas das narrativas, que proporcionarão um olhar mais amplo e plural da obra, a análise ativa se concentrará somente nas principais ações das personagens.

As duas análises serão feitas e refeitas em diversas etapas desta pesquisa. Isto porque tem-se, de antemão, consciência de que as significações despertadas no momento da leitura nunca serão finitas. Será esse o pressuposto de Roland Barthes que ressoará em todo o estudo: um texto plural é aquele que desperta diferentes sensações em diferentes leituras, independentemente da história narrada. A história passará a ser um segundo plano, dando ênfase justamente ao que o texto despertará e provocará no leitor.

Após a realização das análises de “Perto do Coração Selvagem”, “Berceuse” e “Moderato Cantabile”, estabeleceremos uma constelação simbólica de cada texto, que reunirá as emanções geradas das análises ativas e literárias. As reflexões ali originadas serão estendidas em estudos que consolidarão as ligações entre as figuras femininas e desvelará, desta maneira, algumas características universais dos textos, como o desejo de viver, o silêncio, o indizível, a solidão e a morte.

Na parte final da pesquisa, argumentaremos, através de um fio condutor que se estabelecerá por tais particularidades recorrentes, em prol da hipótese fundamental deste estudo: Joana, Anne Desbaresdes e Femme seriam uma mesma e multifacetada figura. Beckett, Lispector e Duras, escreveriam sob diferentes ângulos, fragmentos distintos, em várias fases da vida, uma mesma mulher. O enlaçar dessas três mulheres será realizado pela (re)escrita de suas ações em uma mesma folha de papel. Será criado um novo texto, no qual elas serão desveladas, entrecruzadas e, mantendo suas peculiaridades próprias, serão um mesmo ser. Esse texto servirá, futuramente, como provocação para um exercício cênico, colocando Joana, Anne Desbaresdes e Femme em um mesmo corpo<sup>2</sup>.

A escolha pelos autores obedeceu aos caminhos e a vivência até então experienciados. Feita graças aos acasos, às apresentações e às curiosidades, Clarice Lispector, Marguerite Duras e Samuel Beckett se tornaram mais do que companheiros de uma trajetória, se mostraram como uma fuga que acalenta atormentando. As leituras dos textos aconteceram em tempos e circunstâncias distintas, contudo, construções mentais, primeiramente de modo intuitivo, foram imediatamente raiando, provocando um tipo de conexão entre as obras e originando o inquietante desejo de construir o atual estudo.

O estado que a leitura, guiada por Joana, Femme e Anne Desbaresdes, provoca, é aquele da “*invitation au voyage*” a que se refere Gaston Bachelard (2007, p.8)<sup>3</sup>. Recebemos em nosso íntimo um doce empurrão ao devaneio dinâmico que por ora nos acomoda e nos inspira, e por ora nos desestabiliza. Os textos apresentam questionamentos e comportamentos sobre uma moral suprema que deve, ou deveria, ser seguida em detrimento do prazer e da realização pessoal. As linhas escritas nos arremessam no interior de um turbilhão de espaços múltiplos em figurações e sensações.

Clarice Lispector fascina por sua linguagem sinestésica que transporta o leitor para a

---

<sup>2</sup>O exercício cênico aqui proposto será realizado após a conclusão desta pesquisa. Pretende-se levar a cabo um projeto de montagem teatral com base no texto que será criado, transformando, sem retirar as especificidades das personagens, Joana, Anne Desbaresdes e Femme em uma só mulher.

<sup>3</sup>Mesmo sem mencionar explicitamente, é sabido que Bachelard faz alusão à Baudelaire e “*ses voyages*”.

realidade de suas personagens femininas tão fortes e, ao mesmo tempo, frágeis e solitárias. A produtividade de mais um trabalho sobre a autora é pertinente, pois buscaremos uma outra leitura do mesmo: além do olhar literário, será realizado um olhar cênico do texto, visando diretamente as ações da personagem Joana, estudando-as e colocando-as em relação às ações das figuras das outras narrativas.

Samuel Beckett é consagrado como um dos mais representativos autores do dito “Teatro do Absurdo” - termo criado por Martin Esslin<sup>4</sup>. A obra “Berceuse”, escrita originalmente em inglês e traduzida para o francês pelo próprio autor, ainda não possui tradução oficial<sup>5</sup> para o português, sendo pouco conhecida no Brasil. Desta maneira, um estudo aprofundado do monólogo e a relação que estimularemos entre ele e os outros textos de Lispector e Duras será definida como um horizonte de descobertas.

A escritora francesa, nascida no Vietnã, Marguerite Duras, incorpora em sua obra uma mescla cultural e linguística, onde sua primeira língua, o vietnamita, se faz presente, entre outras maneiras, através de construções sintáticas. Ainda, a autora tem seus trabalhos literários matizados com uma produção multicultural, que abrange em grande escala o cinema (como roteirista, diretora, produtora) e experimentos no teatro. Em sua totalidade, a obra da artista é altamente interdisciplinar.

Relacionando Lispector, Beckett e Duras, será construída uma teia entre culturas, discursos, linguagens e símbolos, onde o gênero classificatório do texto não impedirá o diálogo, contudo, ele será apresentado apenas como uma das distintas características encontradas nas obras escolhidas para o trabalho. O cotejo ocorrerá entre a narrativa, as personagens e suas ações, e não entre os enquadramentos “romance” e “peça de teatro”.

Clarice Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras, vivenciaram uma mesma época. Os três são marcados pelo nomadismo. Beckett nasce em Dublin, em 1906, se radica em Paris e transita pela Irlanda, Inglaterra, Itália e Alemanha (BERRETTINI, 2004, p.4). Já Lispector inicia sua peregrinação no ventre da mãe. Seus pais saem da Rússia sem um destino certo. A filha mais nova do casal acaba nascendo no meio do caminho, em 1920, na Ucrânia. Em seguida, a família passa pela Alemanha e chega ao nordeste brasileiro quando Clarice ainda era bebê de colo. Após o falecimento de Dona Marieta Lispector (mãe da autora), a

<sup>4</sup> O Teatro do Absurdo compreende peças de diferentes autores teatrais das décadas de 40, 50 e 60 que percebiam a realidade de uma maneira inusitada, entendendo que a vida não possui um significado particular.

<sup>5</sup> Em conjunto com Inês Alcaraz Marocco, a autora desta tese trabalhou em uma tradução para o português de “Berceuse”. A tradução serviu para a pesquisa de mestrado de Pricila Genara Padilha intitulada: “Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett”, apresentada em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

família se muda para o Rio de Janeiro. A escritora se casa com um diplomata e reside 15 anos no exterior: Argel, Roma, Nápoles, Florença, Berna, Lausane, Torquay e Washington (VARIN, 2002, p.20).

Com Marguerite Duras não será diferente. A escritora nasce em Gia Dinh (Saigon), 1914, na Indochina francesa, Vietnã. Após o falecimento do pai – a autora tinha apenas 7 anos – a família volta para a França e, dois anos mais tarde, retorna para a Indochina: “*tout au long de son enfance et de son adolescence, Marguerite vécut en transit, éternelle nomade, dans des annexes d'écoles, dans des logements anonymes de fonctionnaires*” (ADLER, 2009, p.111).

As ressonâncias nômades de tantas passagens, lugares, costumes e culturas afetará a obra dos três escritores. Ao chegar em um novo lugar, os autores buscam, de fato, eles mesmos – em sua plenitude. Dentre os traços que rondam as obras, tais como a solidão e o silêncio, é possível identificar a plenitude e o nomadismo como forças constantemente presentes, ainda que, por vezes, de maneira sutil. O nomadismo será o como, a passagem, a trajetória pela qual Joana, Femme e Anne Desbaresdes não criarão raízes para, talvez um dia, alcançar a plenitude delas mesmas. O nomadismo e a plenitude remetem diretamente a um rompimento e a uma subversão de fronteiras previamente estabelecidas. O nômade está sempre se posicionando em um horizonte mutável, desconsiderando possíveis demarcações de território bem como sociais e/ou culturais. A plenitude, por sua vez, estabelece uma conexão no sentido em que, para a atingirmos, é necessário ultrapassar os limites firmados no cotidiano. Joana, Anne Desbaresdes e Femme compõem uma ressonância para além do conhecido, do visto, do imaginado. Elas se propõem ao além do possível. Elas beiram o impossível. A vista disso, a epígrafe desta pesquisa se apresenta como a decantação da essência dessas mulheres que, de acordo com a hipótese são apenas uma, e que à margem da vida, só sabem viver.

Ademais, diante do fato de termos o Teatro como campo de discussão, é eficaz ressaltar que a ruptura de limites se faz presente na arte dos palcos. Sendo no trabalho do ator ou do diretor, a incessante busca ao novo e às diferentes possibilidades de representação cênica, não permitem uma estagnação do artista, caracterizando-o como um nômade que está sempre a procurar, a pesquisar e a visitar lugares ainda desconhecidos. A plenitude pode ser percebida nos ínfimos instantes de uma representação teatral, quando o ator vivencia corporalmente, no aqui-agora, todo o trabalho pesquisado e ensaiado durante o processo de criação. A energia corporal por ele emanada é percebida, recebida e, então, trocada com o

público, proporcionando um estado pleno de consciência sensorial que ocasiona instantes máximos de transgressão, conduzindo os participantes para além do ato teatral.

A incessante procura pelo “eu”, que impulsionará as personagens (e os autores) a cruzar a comodidade previamente estabelecida, é refletida em sutis confissões. Com Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, temos:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer [...]. (LISPECTOR, 1998 p.201)

Com *Femme*, em “*Berceuse*”:

*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / où elle se dit / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / baisse le store et finisse / temps qu'elle descende / l'escalier raide / tout en bas / soit elle l'autre / l'autre âme vivante / à elle seule / si bien qu'enfin / fin d'une longue journée[...]* (BECKETT, 1981, p.51)

Em Anne Desbaresdes, em *Moderato Cantabile*: “*Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetais toute allusion à son existence*” (DURAS, 2010, p.62/63).

No momento em que as personagens buscam um rompimento com seus próprios limites, pode-se suspeitar de tal ato como sendo uma reverberação provinda de seus respectivos autores. Lispector poderia usufruir, sem restrições, de uma definição atribuída à Beckett, que é considerado um “escritor sem fronteiras” (BERRETTINI, 2004, p.4). Em Beckett esse nomadismo espacial é resultado de uma inquietação, de uma insatisfação consigo mesmo, que repercutirá em um nomadismo literário, linguístico (BERRETTINI, 2004, p.5). Ele oscila entre o inglês e o francês. Estudiosos beckettianos ainda se perguntam o porquê da escolha do francês, o motivo pelo qual o autor trocou a língua materna por outra, qual seria a origem da “traição”? Viria a ser por um simples repúdio a língua materna? Aparentemente não, pois ele continuara escrevendo e traduzindo seus textos para o inglês. Talvez pelo seu tênue ambiente familiar? Pelo relacionamento conturbado com sua mãe, no qual, ao escrever em francês, ele negaria suas raízes familiares? Clarice Lispector também possui sentimentos que lhe pesam com relação a sua mãe.<sup>6</sup> E a confissão que reporta a este sentimento é feita em

---

<sup>6</sup> A escritora sente-se eternamente culpada pela morte da mãe: “Mas eu, eu não me perdôo” (VARIN, 2002, p.42).

outra língua, o inglês: - “As proibições somem na língua estrangeira” (VARIN, 2002, p.54).

Marguerite Duras mantinha, igualmente, uma ligação estreita com a mãe. Quando pequena apanhava muito e dizia que compreendia as razões pelas quais apanhava, contudo, não aprovava o método usado pela mãe:

*Maman me battait souvent et c'était en général lorsque ses nerfs lâchaient, elle ne pouvait plus faire autrement. Comme j'étais la plus petite de ses enfants et la plus maniable, c'était moi qui maman battait le plus. [...] Elle me donnait des coups avec un bâton. [...] J'étais toujours d'accord sur les motifs qui faisaient que maman me battait mais pas sur les moyens.* (ADLER, 2009, p.146)

Sua mãe, professora, foi a responsável por lhe ensinar um francês impecável. Porém, a língua falada na rua, e a que ela mais utilizava quando pequena, era o vietnamita. Assim como Beckett e Lispector, Duras também sofrerá o eco de uma língua estrangeira, porém, no seu caso, a língua era a “materna”. Dos seis aos quatorze meses de idade, Marguerite Duras foi deixada pela mãe aos cuidados de um jovem rapaz vietnamita. Assim, desde bebê, Marguerite foi embalada pela língua vietnamita, a mesma que ela praticaria (com mais frequência que o francês) durante sua infância.

Na obra de Duras, o vietnamita é muito presente. A própria autora reconhece os rastros:

*Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonction de coordination. Il n'y a pas de temps non plus. On ne dit pas: je suis allée hier, on dit: je vais hier [...]. Au lieu de dire: cette femme, je l'ai beaucoup aimée. On dit: je l'ai beaucoup aimée, ... cette femme. C'est beaucoup cela mon style, un rapport à la fin du mot majeur. Du mot qui compte.* (DURAS apud BOUTHORS-PAILLART, 2005, p.164)

A utilização e a ressonância de outras línguas nos três escritores é latente. A linguagem, para eles, é mais do que palavras compondo frases, é a criação de imagens, é a superação de um simples meio de comunicação.

Clarice Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras são autores que trabalharam a linguagem como um jogo; um jogo sem regras, diga-se de passagem. Seja pela exploração ou desconstrução dessa, pode-se afirmar que os escritores esgotaram as possibilidades linguísticas às quais se propuseram. Foram além de escrever uma narrativa, uma história. Escreveram a vida, ou melhor, um pedaço dela. A questão do tempo, do espaço e das imagens, são esgotadas pelos vocábulos, abrindo portas para outro universo, lá onde se descobre uma possível relação humana: real e verdadeira. Pela linguagem própria e marcante de cada autor,

recorrerão ainda questões como a ausência do Outro e a crua relação mantida entre os personagens, que, muitas vezes, nem nome possuem.

Os três tratam a linguagem, das palavras ou das imagens, de maneira sinestésica. Duras se engaja em um corpo a corpo, por vezes violento e infinitamente sensual com a língua francesa:

*Corps à corps on ne peut plus sensuel, transgressif, souvent destructeur, que ce viol de la syntaxe et des mots français, quand écrire c'est dépouiller sa langue, la mettre sans dessus dessous, afin précisément que surgisse « ce qui était au-dessous », pour qu'affleure à la surface du texte palimpseste les pulsations encore bien vives une langue proprement subversive. (BOUTHORS-PAILLART, 2005, p.170)*

Em Beckett, assiste-se a uma parecida subversão da linguagem. Deleuze afirma que:

*Beckett a supporté de moins en moins les mots [...] ils sont tellement grevés de calculs et de significations, et aussi d'intentions et de souvenirs personnels, de vieilles habitudes qui les cimentent, que leur surface à peine entamée se referme. Elle colle. Elle nous emprisonne et nous étouffe. (DELEUZE, 1992, p.103).*

Aproxima-se, assim, da ideia de Antonin Artaud<sup>7</sup>, quando esse afirma que “*les mots ont un caractère fixe, et qu'ils ne peuvent pas exprimer toutes les possibilités, qu'ils bloquaient la pensée*” (1969, p.56). As palavras então, carregadas de sentido, já não seriam o suficiente para exprimir o desejo do autor. Lispector, não satisfeita com as já existentes, parte para a criação de suas próprias, como “lalande”, em “Perto do Coração Selvagem” (1998, p.162). Há ainda, na escritora, uma “sacralização da palavra” (VARIN, 2002, p.30), onde ela tem seu valor real: “E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (*Ibidem*, p.33).

Tem-se, deste modo, uma amostra dos caminhos percorridos pelos autores. Enquanto Lispector busca o real sentido das palavras, a mais pura palavra, “o corpo-espírito e substância em si” (VARIN, 2002, p.30), Beckett apresenta-se cansado da capa que são os vocábulos, e Duras, contaminada pelo vietnamita, busca de maneira visceral a subversividade da língua. Os três acabarão, desse modo, recorrendo a um não-dito, a um indizível silencioso, no qual o silêncio expresso pelas palavras mostra-se mais valioso do que elas próprias.

Desta maneira, pelo estilo particular, desestabilizador e surpreendente, Clarice

---

<sup>7</sup> Antonin Artaud, francês, foi um poeta, ator e teórico de Teatro. Por ele foi inventado o conceito do “Teatro da Crueldade”, em que o ator deveria reencontrar o lado metafísico e sacro do teatro, levando o espectador ao transe.

Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras estimulam o imaginário dos leitores. O nomadismo e a plenitude, o relacionamento entre seres humanos, a subjetiva busca por um ou mais “eu mesmo”, o desejo de viver, o silêncio, a solidão e a morte, serão apresentados como um caleidoscópio, proporcionando diferentes percepções e enfoques conforme o ponto de vista. Na realidade, os autores manipulam ciclos de vida para suas personagens.

Como exemplo, tomemos o fim e a solidão. Essa última, será consolidada em uma via sem saída, no qual o fim é o evento mais aspirado pelas personagens – talvez porque lá, de fato, algo realmente aconteça.

Assídua nas obras, a morte será percebida de maneiras distintas. Lispector coloca Joana em uma situação cíclica de “volta à infância”, aclamada pelo “*De profundis*”, que poderá ser visto como uma viagem sem volta:

*De profundis ...* Um momento ainda sentiu a ameaça de incompreensão nascendo do interior longínquo do corpo como fluxo de sangue. Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade – boiavam ainda, soltos restos de tormenta. E ela não sabia mais que ligá-los, tão cansada. Agora a certeza de imortalidade se desvanecera pra sempre. Mais uma vez ou duas na vida – talvez num fim de tarde, num instante de amor, no momento de morrer – teria a sublime inconsciência, a intuição aguda e cega de que era realmente imortal para todo do sempre. (LISPECTOR, 1998, p.193)

O fim, em “Perto do Coração Selvagem”, será identificado também nas diversas vezes em que a personagem chama por Deus. Porém, esse final tratado por Lispector não significará exatamente a morte corporal. Ele poderá simbolizar a morte de um espírito velho para o ressurgimento de um outro ser. A morte poderá vir a ser o renascimento, o fim de uma etapa que originará o início de uma outra.

Enquanto Lispector utilizará as palavras para divagar sobre a temática existencial do fim, Beckett, em “Berceuse”, irá adiantar-se, e, antes mesmo das palavras pronunciadas pela personagem sem nome, o autor construirá um ambiente sombrio: uma luz leve, focando somente o rosto da personagem, havendo, antes da primeira fala, um longo tempo de espera (BECKETT, 1982, p.53). O leitor/público imerge nesse lugar lúgubre, composto somente por uma cadeira de balanço, na qual Femme está sentada. O que se entende é um fraco “mais” pronunciado pela protagonista antes de começar a gravação em *off* (é a própria voz da personagem): “*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / où elle dit / se dit / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse*” (*Ibidem*, p.41/42). Ou seja, o fim de uma longa jornada se aproxima, e sozinha, a personagem aguarda pelo final.

Isto posto, temos Beckett e Lispector versando sobre o fim de maneira particular. Ao passo que Lispector nos dará margem para acreditar em uma possível esperança de que algo novo brotará: “Dentro de si era como se não houvesse morte, como se o amor pudesse fundi-la, como se a eternidade fosse a renovação” (LISPECTOR, 1998, p.34) ou ainda: “de qualquer luta ou descanso levantarei forte e bela como um cavalo novo” (*Ibidem*, p.202); Beckett será cruel e afirmará:

*Temps qu'elle finisse / baisse le store et finisse / temps qu'elle descende / l'escalier raide / tout en bas / soit elle l'autre / l'autre âme vivante / à elle seule / si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / l'escalier raide / baisse le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se disant / non / plus jamais ça / à la berceuse / des bras enfin / à elle disant / berce-la d'ici / aux gogues la vie / berce-la d'ici / berce-la d'ici. (BECKETT, 1982, p.51/52)*

Para o escritor irlandês não haverá esperanças, não haverá renovação, não haverá Deus.

Em “Moderato Cantabile”, Marguerite Duras, já no início, nos confrontará com o fim, pois é o assassinato de uma mulher que desencadeia a relação de Anne Desbaresdes e Chauvin. Os dois manterão uma rotina de encontros onde o final deles é incerto, construindo assim, a percepção de que o amanhã é turvo; o tempo se alonga em uma linha quase infinita:

*Elle se pressa autant qu'elle put. La nuit, la fatigue, et l'enfance, firent qu'il se blottit contre elle, sa mère, et qu'ils marchèrent ainsi, ensemble. Mais, comme elle voyait mal, au loin, a cause de son ivresse, elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer, afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance. (DURAS, 2010, p.67)*

Com os constantes encontros entre os dois personagens, Duras criará um ciclo pontual em suas vidas, que se inicia com a morte (assassinato no café) e que termina com o desejo dessa: “*Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. / C'est fait, dit Anne Desbaresdes*” (*Ibidem*, p.123). Por mais que se tenha a esperança de que a personagem voltará ao mesmo café, nada é explicitado pela autora. Perceberemos que o ciclo termina, contudo o futuro destino dos personagens, será estabelecido na ordem do indizível.

Ainda, para sublinhar a ideia dos ciclos de vida, os teremos com Lispector (1998, p.100) de maneira bem delimitada: “Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenos círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros” ou ainda: “Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado” (*Ibidem*, p.101).

A escritora percebe a vida de Joana segmentada, onde o final, como em Duras, permanece aberto, porém esperançoso: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (*Ibidem*, p.202).

Em “Berceuse”, um outro tipo de ciclo será compreendido. A morte, tão esperada pela personagem, virá a ser o fim de uma vida, de um longo ciclo vivido. Ainda, haverá a ideia de costumes passados de mãe para filha: Femme senta-se na mesma cadeira de balanço usada por sua mãe, com sua mais bonita roupa preta, balançando-se sempre. Ou seja, ela repete as ações realizadas outrora por sua mãe. Dado isto, um ciclo de gerações, tradições e repetições se entenderá por encerrado.

Nos três autores será manifestado, de antemão, um fechamento sutil, não há um ponto final, não há uma declaração de fim. Pela narrativa perceberemos um caminho em direção à morte, entretanto tudo fica subentendido, podendo haver assim, por parte do leitor/espectador, outros desdobramentos.

Os ciclos de vida que compõem as três obras constituem justamente o que acontece “entre” a morte e o recomeço. O título da presente tese figura, desta forma, a trajetória de Joana, Femme e Anne Desbaresdes. Elas compartilham uma solidão que se estabelecerá no entre, na vida presente.

Durante a espera pelo desfecho, seja ele a morte, a renovação ou a continuação de uma vida sem sentido aparente, Beckett, Lispector e Duras farão seus personagens viverem plenamente. Já que eles não possuem saída – estão presos a suas vidas, sentimentos e condição – , a única opção é viver, ser inteiro, ser pleno.

Joana, Femme e Anne Desbaresdes viverão. Elas estarão presentes “aqui e agora”, sem se preocupar com o futuro e sem lamentar-se pelo passado. Esgotarão as possibilidades do presente: “*Quand le retard devient tellement important, dit Anne Desbaresdes, qu'il atteint le degré où il en est maintenant pour moi, je crois que ça ne doit plus changer rien à ses conséquences que de l'aggraver encore davantage ou pas*” (DURAS, 2010, p.91).

Sem passado e futuro comprometidos, as alternativas esvairão, o vazio e a solidão serão exauridos, sobrando quase nada aos personagens dos escritores. Deleuze cita uma passagem de “O Indomável” de Beckett, que expressa bem o esgotamento de possibilidades: “*Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre?*” (1992, p.57). O possível está esgotado. Não há mais nada, como afirma Gaëtan Picon (2010, p.163) a respeito do mundo de Duras: “*c'est l'histoire d'un monde sans histoire*”

Investigar sobre esses temas tratados, por Beckett, Lispector e Duras, e o que poderá se esconder por trás deles, de maneira diferente e, ao mesmo tempo, tão semelhante abrirá as portas para um outro olhar sobre a obra dos autores. A criação de constelações simbólicas dos textos, permitirá identificarmos com mais clareza as semelhanças e divergências de cada escritor e personagem, bem como o tom dado por eles a cada assunto recorrente. Por isto, reafirma-se que não haverá nenhuma segmentação dos textos por parte de suas origens literárias.

Assim, essa pesquisa transitará entre os textos, as figuras, as ações, ator e autor, de maneira livre e curiosa, indo incessantemente da Literatura ao Teatro e do Teatro à Literatura.

**NOTA:** No final de cada capítulo e subcapítulo constará a tradução de todas as referências teóricas utilizadas. As citações foram traduzidas livremente pela autora desta pesquisa e possuem cunho unicamente explicativo. No entanto, optou-se pela não tradução das citações referentes às obras “Moderato Cantabile”, de Marguerite Duras e “Berceuse” de Samuel Beckett, com o intuito de privilegiar o ritmo da textualidade.

### Tradução livre das citações do texto

BARTHES, 1982, p.10: “gozo”

BACHELARD, 2007, p.8: “convite à viagem”

ADLER, 2009, p.111: “ao longo de sua infância e adolescência, Marguerite viveu em trânsito, eternamente nômade, em anexos de escolas, em residências anônimas de funcionários.”

ADLER, 2009, p.146: “Mamãe me batia seguido e era em geral quando seus nervos estavam a flor da pele, ela não podia agir de outra maneira. Como eu era a menor das crianças e a mais manipulável, era em mim que ela batia mais. [...] Ela me dava golpes com um bastão. [...] Eu estava sempre de acordo com os motivos que faziam com que ela me batesse, mas não com os meios.”

DURAS *apud* BOUTHORS-PAILLART, 2005, p.164: “O vietnamita é uma língua monossilábica, simples, que não compreende nem conjunção nem coordenação. Igualmente, não tem tempo. Não dizemos: eu fui ontem, dizemos: eu vou ontem [...]. No lugar de dizer: esta mulher, eu a amei muito. Dizemos: eu a amei muito, ... esta mulher. Isso é muito meu estilo, uma relação final com a palavra maior. Da palavra que é importante.”

DURAS *apud* BOUTHORS-PAILLART, 2005, p.170: “Corpo a corpo não podemos ser tão sensual, transgressivo quanto essa violação da sintaxe e das palavras francesas, quando escrever é despir-se de sua própria língua, colocá-la em ordem inversa, a fim de fazer surgir «o que estava em cima», para que aflore na superfície do texto palimpsesto as pulsações ainda vivas, uma língua propriamente subversiva.”

DELEUZE, 1992, p.103: “Beckett suportou cada vez menos as palavras [...] elas são tão carregadas de cálculos e significações e também de intenções e lembranças pessoais, de velhos hábitos que as acimentam, que sua superfície, mal começada, se feche. Ela cola. Ela nos aprisiona e nos sufoca.”

ARTAUD, 1969, p.56: “as palavras tem um caráter fixo, e não podem exprimir todas as possibilidades, elas bloqueiam o pensamento.”

## 2. O CANTO DA LITERATURA E DO TEATRO

Ao trazer o teatro para junto da literatura, pensou-se em localizá-los em um espaço outro que uma convencional biblioteca com sua imensidão de livros ecoando pelas mesas dos frequentadores. Nós nos refugiaremos em um cantinho íntimo, no qual seremos o espaço que produziremos. Bachelard disserta sobre “*le coin*” sendo um local onde gostamos de “*se ramasser sur soi-même*”, um espaço de solidão interior e de “*négation de l’Univers*” (1974, p. 130/131). Será neste espaço de miniatura que a vasta interação entre o Teatro e a Literatura acontecerá: “*la miniature fait rêver*” (*Ibidem*, p.143).

Estabelecidos nesse canto de miniatura, munidos da lupa que nos propõe Bachelard (*Ibidem*, p.145), podemos nos confortar com as perguntas: por que trazer o domínio do Teatro para junto da Literatura Comparada? Por que relacionar estas duas áreas aparentemente distintas? Por que transitar entre estes saberes? Começemos por uma reflexão breve e pessoal.

O Teatro será compreendido, nesta pesquisa, como sendo, não somente a situação real de encenação, mas também os ensaios e estudos antecessores a ela. No âmbito da fase que antecede o encontro direto com o público, tem-se o estímulo e a superação dos limites, um processo íntimo que, no entanto, pode ser compartilhado com os colegas de ensaio e pesquisa. Ele representa uma real comunhão entre pessoas que se propõem a vivenciar e a experimentar uma situação que as retire de conforto, tanto físico quanto intelectual; submetendo-as a provocações, questionamentos e reflexões sobre a sociedade vigente, bem como sobre si mesmo, como seres humanos. As condições, às quais uma encenação pode colocar o ator ou o espectador, são aquelas ligadas a instantes ínfimos e plenos da vida. O Teatro, pelo corpo de quem age ou de quem assiste, seja no palco, nos papéis de sua teoria ou em uma cadeira, permanece sempre como um espaço de troca e de encontro que ambiciona a transformação.

Por sua vez, neste estudo, entende-se a Literatura pelo seu lado mais convidativo ao imaginário e à viagem que ela nos proporciona. É o (re)ler o que está por detrás das palavras, abandonando-se, não à história propriamente dita, mas aos seres que a compõem. A Literatura é também o livro, o objeto, de prazeroso cheiro característico, que gera a ansiedade, a inquietação e a calma. É através dela que nos profanamos, indo constantemente além, transgredindo-a trazemos junto seus espaços teóricos, sendo eles propícios a incitarem, contaminarem e acolherem outras áreas.

É no entre-espaço, no livro do Teatro e no corpo da Literatura que essas duas

disciplinas convergem. Foram nas sensações experienciadas no corpo de atriz e nas leituras instigantes de uma mente curiosa que a presente pesquisa ousou se concretizar.

São dois fatores de cunho empírico que não podem ser excluídos ou ignorados: o prazer e a percepção. O prazer, elemento fundamental para qualquer atividade que se queria duradoura, está calcado em todas as páginas escritas por Roland Barthes. “Perto do Coração Selvagem”, “Berceuse” e “Moderato Cantabile” foram lidos em épocas diferentes, com um considerável espaço de intervalo e percebeu-se, durante a leitura, a dissipação de um desejo. Ao longo do percorrer das linhas, as obras engoliram e gozaram de prazer o leitor. A sensação de “*jouissance*” (BARTHES, 1982, p.10) ficou guardada em um canto aconchegante do corpo e era despertada na leitura dos outros textos que compõem esta pesquisa. Assim, pelo aguçar da mesma vivência no momento da leitura, deu-se a primeira conexão entre as obras. Ao mesmo tempo, enquanto o corpo se arrepiava e o coração palpitava, percebeu-se o parentesco e a íntima aproximação entre as três figuras principais das narrativas.

Para investigar essa sensação que teimava em perdurar, recorreu-se a duas áreas de estudo que permitiriam saciar o desejo, o prazer e a percepção experienciados: o Teatro e a Literatura Comparada. Do Teatro, nos apropriamos das análises dramatúrgicas, das experiências e presenças no aqui e agora do ator, da visão global do diretor; da Literatura Comparada, apreendemos suas teorias convidativas aos outros domínios do saber, como a Filosofia e o próprio Teatro.

As figuras, Joana, Femme e Anne Desbaresdes, tornam-se, nesta pesquisa, atores, “seres” de teorias e organismos vivos que permitem uma ampla trajetória que não segue uma só via, mas que constrói um caminho de mão dupla entre a Literatura Comparada e o Teatro.

Na história da Literatura Comparada, vê-se que os primeiros estudos dependiam de um contato real entre autores e obras ou escritores e países (CARVALHAL, 2010, p.13). Essa linha debutante de pesquisa gerou o estudo de “fontes” e “influências”. Mais tarde, com Āurišin, já se fala de um “tipo de influência”; com Bakthin, o texto literário é construído de maneira caleidoscópica e polifônica, sendo formado pelo que se absorve e se escuta (*Ibidem*, p.48). As linhas de pesquisa dentro da Literatura Comparada mudaram constantemente desde as primeiras discussões sobre o tema. Com este caráter mutante, a Literatura Comparada abriu-se para outras novas maneiras de se “ler” a literatura e, com isso, a inserção de outros domínios de estudo aconteceu naturalmente.

Desta maneira, com uma dimensão interdisciplinar, a Literatura Comparada possibilita

a permuta de conhecimento com outras áreas, e não restringindo o campo de estudo, ela permite então uma maior diversidade artística, estética e cultural. Como define Tania Franco Carvalhal (2003, p.48), a Literatura Comparada é, “um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não”. Nesse sentido, desenvolveram-se linhas de pesquisa que abrangem a interdisciplinariedade, permitindo uma maior troca de conhecimento, nas quais as fronteiras entre as disciplinas tornam-se móveis, até mesmo, diluídas.

O tópico da “diluição de fronteiras”, juntamente com a questão da “contextualização” como dado básico para o entendimento das especificidades culturais, a compreensão da fronteira como um espaço móvel e sempre refeito do “híbrido” onde os contatos e as interpenetrações se efetuam, são objetos concretos de uma reflexão que se ocupa com as transferências, as passagens, as migrações e as trocas. (CARVALHAL, 1999, p.11)

Assim, nesse campo de estudo, admite-se agora não apenas a relação entre obras literárias, mas também o elo da Literatura com obras oriundas de outros domínios. Artes, História ou Psicologia se tornaram objetos assíduos nas investigações, ampliando os pontos de interesse e diversificando as formas de relacionamento entre os sujeitos. O não delimitar fronteiras abriu novas vias para o saber, criando, segundo Barthes,

novos objetos de conhecimento. Isso supõe que os sujeitos do conhecimento sejam desinstalados de seus territórios e se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos. (*apud* MARQUES, 1999, p.63)

A porta, como afirma Georges Perec, “quebra o espaço” (2000, p.73), impossibilitando a troca e a comunicação entre dois espaços. Pensando nisso, podemos afirmar que a interdisciplinariedade seria então como uma casa sem portas, ou ainda, para evitar limites como o teto ou as paredes, ela figuraria melhor como campo aberto. É, desta maneira, que entende-se a interdisciplinariedade nesta pesquisa: um espaço aberto, propício a trocas, no qual as partes envolvidas podem apropriar-se das características umas das outras, sem, portanto, perder suas especificidades. Trata-se de um campo ressonante onde os saberes estão livres para se adaptarem, se mesclarem e no qual eles são passíveis de mutação, gerando um outro tipo de conhecimento, um híbrido.

A interdisciplinariedade não é o ato de confrontar disciplinas já existentes, ela está em

constante movimento dos saberes que ultrapassa essa ideia rasa de igualar ou nivelar; ela não permanece em repouso: “*elle commence effectivement lorsque la solidarité des anciennes disciplines se défait, peut-être même violemment à travers les secousses de la mode, au profit d'un objet nouveau [...]*” (BARTHES, 1993, p.71).

Ao pesquisar-se sobre o novo objeto a ser desvelado através das relações móveis entre as áreas de estudo, será automaticamente estabelecido um outro espaço de trabalho, uma zona limiar. Literatura Comparada, considera-se por limiar:

o limiar marca uma passagem, porta ou portal, num espaço simbólico de trânsito, destinado a entradas e saídas; é uma espécie de alfândega ou de *free shop*, e pertence invariavelmente à categoria do entre-lugar, onde, ainda que por momentos, borram-se as identidades, indefinem-se as nacionalidades, uniformizam-se ou de(sen)formam-se os discursos, no hiato exato “entre o temo e o nada”. (BITTENCOURT, 2005, p.13;14)

Portanto, esses espaços limiares, não fixos, no ponto de tensão, no “entre-lugar”, na fenda de Barthes (1982), caracterizam o “entre” como um espaço de pesquisa de caráter interdisciplinar. Ao se analisar os textos de forma literária e teatral, haverá uma conexão entre os saberes de ambas as áreas. O Teatro e a Literatura se entrecruzarão e o objeto deste entrecruzamento serão as reflexões proferidas a respeito de Joana, Anne Desbaresdes e Femme, além de um novo texto, escrevendo essas figuras em uma mesma folha de papel.

Desta forma, a interdisciplinaridade permeia toda esta pesquisa, uma vez que Teatro e Literatura são áreas em constante processo de pesquisa e que figuram como exemplares ao interdisciplinar. Parafraseando Maria Luiza Berwanger da Silva (2009, p.184), essa permuta de saberes dá-se no âmbito da “plenitude do dom e da troca”.

Pode-se fazer teatro de tudo – até uma bula de remédios pode ser a fonte criadora para uma peça teatral. O Teatro possui características de criação e adaptação conforme as circunstâncias se apresentam. Ele pode ser considerado como um ponto de mediação, de encontro, onde se relacionam outras áreas do saber, antes consideradas distintas, como por exemplo, a Psicanálise e a Filosofia. Conceitos teatrais são gerados a partir de estudos realizados em outros domínios, como a “Antropologia Teatral”, desenvolvida por Eugênio Barba. O pesquisador teatral, fundador do grupo “*Odin Teatret*”, foi buscar na Antropologia a base para a sua pesquisa cênica. Adaptando o conceito para o meio cênico, Barba (2008, p.14) considera que a Antropologia Teatral “*étudie le comportement physiologique de l'être humain dans une situation de représentation*”. Com esse tipo de reflexão e empréstimos, os estudos

teatrais se expandem, podendo-se a eles atribuir a mesma situação na qual se encontra a Literatura Comparada:

A Literatura Comparada é hoje uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que deixou de lado o anseio totalizador de suas fases de formação e consolidação, e se ergue como um diálogo transcultural calcado na aceitação das diferenças e numa visão de mundo em que categorias como as de centro e periferia sofreram significativa reestruturação. (HOISEL, 1999, p.47)

É possível, ao ler tal citação, substituir as palavras “Literatura Comparada” por “Artes Cênicas”. Ainda, de acordo com Evelina Hoisel, o histórico da Literatura Comparada pode ser sintetizada com a expressão “*do uno ao diverso*”, “uma vez que a Literatura Comparada vem se produzindo a partir da insatisfação com os limites, ocupando-se cada vez mais das relações e do diálogo transcultural<sup>8</sup>” (1999, p.47).

Muitos dos conceitos empregados na Literatura Comparada podem ser relocados no Teatro. Retomando o conceito primeiramente desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1981) de que o texto é um mosaico, resultado das absorções do que se vê e do que se escuta, pode-se calcar esse pensamento nas Artes Cênicas. O processo de construção do espetáculo teatral também é um eco das vivências do ator ou do diretor. Os artistas cênicos servem-se de suas experiências para criar o material a ser trabalhado no palco. Assim, como na Literatura, o Teatro também é uma fonte de absorção do que se vive; a obra teatral e a obra literária são então, o resultado da vivência e experiência de seus criadores.

As Artes Cênicas e a Literatura Comparada estão se fazendo mais próximos. Em 1995, Jorge Dubatti desenvolveu na Argentina uma disciplina chamada “Teatro Comparado”. Essa disciplina “*nasce a partir de uma apropriação de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna devolver el teatro al teatro*” (DUBATTI, 2008, p.10). Novamente os teatrólogos buscam em outras áreas conceitos para aprofundar os estudos cênicos.

Nas duas áreas aqui abordadas, e igualmente no decorrer do presente estudo, o texto tem um grande foco de atenção – mesmo que no Teatro o elemento principal e essencial seja o ator, já que é ele quem dá vida às palavras – o texto possui, desde os gregos até hoje, um papel fundamental na arte dos palcos: “*mettre en scène, c'est avant tout se mettre à l'écoute du texte*” (ROUBINE, 2010, 129)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Transcultural refere-se aos estudos e às relações que acontecem entre duas ou mais culturas distintas.

<sup>9</sup> Não entraremos no mérito da discussão sobre a “sacralização” do texto, ou ainda, a liberdade criadora de adaptação, transformação e supressão completa do texto. Nesta pesquisa, tratamos o texto como um dos

Tanto na Literatura quanto no Teatro, estendendo até mesmo a outras áreas, como a Filosofia, as Ciências Sociais, o texto é o corpo que materializa o vago, o fugaz, e o pensamento. É o texto que guarda e conserva os acontecimentos reais ou fictícios. A presente pesquisa fará um estudo desse tipo de texto que zela pelo ato. É um texto vivo que se torna “*le terrain où se joue: se pratique et se présente*” (KRISTEVA, 1978, p.18). Nas obras, “Perto do Coração Selvagem”, “Moderato Cantabile” e “Berceuse”, independentemente de suas primeiras classificações, o que vem até nós, ao analisarmos o texto, é o “conjunto das ações e situações” (GENETTE, 2007 p. 13). Ou seja, aqui, a narrativa estará intimamente ligada à ação. E, nesse ponto, de acordo com Gérard Genette (*Ibidem*, p.15), a narrativa se constrói pela narração, que é tida como o ato narrador. História, “*le signifié ou contenu narratif*” e narração, “*l'acte narratif producteur*” existem pela intermediação da narrativa. O texto torna-se então, como nos afirma Kristeva (1987, p.52), “produtividade”. Essa produtividade estabelece-se, entre outros fatores, pela “*permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent e se neutralisent*” (*Ibidem*).

No teatro, encontramos esse mesmo tipo de texto-vivo e texto produtivo, um texto no qual lê-se ações a serem corporificadas pelos atores. O texto é uma das principais fontes de criação teatral.

Nesta pesquisa, acredita-se, pelas experiências práticas e teóricas, que o estudo aprofundado dos textos trabalhados em cena é fundamental para o entendimento da obra e do pensamento do autor. O ator ativo, sendo um pesquisador, tem autonomia. No lugar de esperar e cumprir somente as recomendações do diretor, ele investiga, se interessa pelo texto a ser montado e compartilha a responsabilidade de compreender a situação que está para ser encenada. Como salienta Maria Ósipovna Knébel (2004, p.35): “*cada palabra del texto, cada suceso, cada hecho del personaje, deben ser objeto de análisis para nutrir la imaginación del actor y encaminarle hacia el gran cauce de esse torrente que le conducirá hasta la supertarea de la obra*”.

A teatróloga citada é discípula de Constantin Serguéévitch Stanislavski, pesquisador que deu origem ao método da análise ativa do texto. Stanislavski foi um pesquisador russo que revolucionou a habitual e tradicional maneira de se fazer teatro; tanto do ponto de vista do diretor como do trabalho do ator em cena. Suas ideias partiam do princípio de que os atores

---

elementos importantes que compõem a encenação, seja ela propriamente dita, ou durante o processo de sua montagem.

deveriam ser “eles mesmos”, além de conceber a arte da atuação não como uma interpretação, porém como uma criação. O estudioso de teatro, compartilhou a ideia de que o texto teatral deve ser estudado, entendido e analisado; desenvolvendo, assim, no início do século XX, a análise ativa do texto:

[...] preocupado em captar o impulso de vida que originou a criação do autor, K. Stanislavski nos contempla com o método da análise ativa. O método constitui-se num paradigma do diretor teatral para análise da obra do autor, através da ação, e é um meio para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo. (DAGOSTINI, 2007, p.22)

Com a análise ativa, o ator ultrapassa a interpretação mediana do texto, e com uma compreensão mais profunda, ele participa ativamente do processo de criação cênica, no qual seu potencial individual é valorizado. O texto não é mais um mero elemento a ser “declarado”, ele é vivido pelo ator. Estudando a lógica e a relação causa-efeito entre o acontecimento e a ação, é que o ator compreenderá o objetivo final de seu papel.

Esse tipo de estudo teatral, busca através dos elementos encontrados no texto, analisar as ações dos personagens e gerar material para o trabalho do ator em cena. Entretanto, essa análise, por mais fechada que pareça (pois se concentra somente nas ações dos personagens), abre novos olhares sobre o texto teatral, desvelando o que está escrito nas entre linhas, revelando o pensamento mais íntimo dos personagens e, assim, do escritor.

A análise ativa se faz mediadora exemplar para a Literatura Comparada uma vez que ela permite o trânsito entre modos e formas de expressões teatrais e não teatrais. Ela será, durante o processo de comparação e estudo, muito proveitosa, integrando na análise das obras, um olhar diferente, um olhar cênico, que procura pensar como o próprio personagem: realiza-se uma certa ação para chegar a tal objetivo. Por exemplo, Femme, em “Berceuse”, permanece sentada em frente a janela, sua ação é de espera e ela permanece ali com o objetivo de estabelecer algum tipo de contato com outro ser vivo.

Enquanto a análise ativa é feita a partir do ponto de vista das ações do personagem ativo, a análise literária considera aspectos mais gerais, que podem também ser exteriores ao texto. Tudo o que o autor escutou, absorveu e viveu, seja diretamente na sua vida pessoal ou indiretamente, pode repercutir na obra.

Julia Kristeva, baseada em Bakhtin (1981), difundiu a ideia de “intertextualidade”, onde *“tout texte se constitue comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle*

*d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double*” (1978, p.146). As ressonâncias são as mais diversas, expandindo o campo de estudo do texto e não limitando as interferências sofridas somente a um autor, estilo ou época. Tania Franco Carvalhal, segue a mesma linha de raciocínio, cujo texto é um “diálogo de várias escrituras” (2003, p.73), no qual a memória do que já se leu ou se ouviu é presente. Aproximando a análise textual com a terminologia teatral, pode-se considerar essas ressonâncias como sendo o “universo anterior”. Nomenclatura empregada no método da análise ativa, o universo anterior considera tudo o que ocorreu na vida do personagem antes da cena presente. A intertextualidade, assim como universo anterior, são o feixe de conexões dos autores e personagens. É uma teia emaranhada com as memórias passadas e acontecimentos presentes que ressoam no “aqui e agora”.

Como já mencionado, aproximando os textos de Clarice Lispector, Marguerite Duras e Samuel Beckett, pode-se observar que os três abordam temas recorrentes, dentre eles, a solidão e a morte.. Portanto, nos referentes autores, pode-se ler um semelhante intertexto, ou seja: “um conjunto de textos que se pode aproximar daquele que temos sob os olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória de uma dada passagem” (*Ibidem*, p.75).

Ademais, seguindo a lógica da intertextualidade, onde todo texto é a pluralidade de outros textos, “*ce “moi” qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd)*” (BARTHES, 1976, p. 15), se constatará, portanto, as ressonâncias sofridas pelos autores. Os ecos encontrados nos textos, provêm de interações com fenômenos culturais, sociais e econômicos e “nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo diálogo entre textos e cultura” (CARVALHAL, 2003, p.76).

Percebe-se igualmente em Lispector, Duras e Beckett, rumores diretos da vida pessoal dos autores em suas obras. Esse elemento exterior é dado por Carvalhal como “intratextual”. Um exemplo de intratextualidade nas obras de Beckett e Lispector e, em menor escala, na de Duras, é a reverberação do nomadismo, por eles experimentado. Os autores possuem uma inquietação com relação à vida e tentam “encontrar-se” em diversos lugares. Esse elemento de desconforto com a situação em que se vive está presente nos personagens por eles criados. Em “Perto do Coração Selvagem”, ou em “Uma aprendizagem, ou O Livro dos Prazeres”, por exemplo, Lispector desenha as personagens Joana e Lóri, com uma aparente ânsia, angústia e inquietação. Elas não se conformam com a situação em que se encontram e através da

narrativa, buscavam-se a todo instante. Tomemos Lóri de “Uma aprendizagem, ou O Livro dos Prazeres” como amostra:

Tinha que ser ela própria a procura de ter. Inquieta, andava de um lado para o outro do apartamento, sem lugar onde quisesse se sentar. Seu anjo da guarda a abandonara. Era ela mesma que tinha que ser sua própria guardiã. E tinha agora a responsabilidade de ser ela mesma. (LISPECTOR, 1998, p.75)

Essa característica presente nas personagens é fortemente notada na pessoa de Clarice Lispector. A escritora, em suas cartas enviadas a parentes e amigos, quando residia fora do país, deixava claro sua insatisfação e sua fadiga em relação ao lugar onde estava.

Em Beckett, percebe-se claramente o desconforto nos personagens e a inquietação que é preenchida pelo “nada” e pelo fazer “alguma coisa”:

*Estragon. – Qu'est-ce qu'on fait maintenant?*  
*Vladimir. – En attendant.*  
*Estragon. – En attendant.*  
*Vladimir. – Si on faisait nos exercices?*  
*Estragon. – Nos mouvements.*  
*Vladimir. – D'assouplissement.*  
*Estragon. – De relaxation.*  
*Vladimir. – De circumduction.*  
*Estragon. – De relaxation.*  
*Vladimir. – Pour nous réchauffer.*  
*Estragon. – Pour nous calmer.*  
*Vladimir. – Allons-y (BECKETT, 2009, p. 99)*

Os personagens, ao tentarem fazer “algo” para passar o tempo, estão em busca de um sentido para eles próprios. Segundo Geneviève Serreau (*apud* BERRETTINI, 2004, p.163), o mistificado “Godot”, personagem tão esperado, é a “paródia do homem projetado na existência e procurando resolver seu próprio enigma”. Em Beckett, seus contínuos deslocamentos são oriundos da insatisfação consigo mesmo e com o ambiente familiar.

No romance “*L'amant*”, Marguerite Duras, nos confunde com sua própria fantasia. Fatos verdadeiramente reais são misturados com a ficção. Os personagens são identificados por pessoas que estiveram com ela no liceu, sendo que alguns conservam até o mesmo nome. Outros exemplos podem ser reconhecidos em diferentes obras da autora. Quando jovem, Marguerite morava em uma pensão (bem diferente da descrita em “*L'amant*”), cuja responsável era Mlle C., que ganhará vida através da amarga “*la Barbet*”, em “*Le Boa*” (ADLER, 2009, p.108).

Outro exemplo de ressonância intratextual é a solidão, elemento comum na vida

peçoal de Beckett, Lispector e Duras, e que se torna recorrente também em suas obras. Joana, Lóri, Anne Desbaresdes, Lol V. Stein, Femme, Winnie, Hamm., ou o quarteto de “*En attendant Godot*”, são personagens consumidos por uma profunda solidão. Mesmo rodeados por pessoas, são seres desamparados.

Com estas pequenas amostras, pode-se notar que, tanto Lispector quanto Beckett e Duras, refletem em suas obras seus espíritos inquietos, onde a busca pela plenitude e o constante nomadismo (na escrita ou na vida) faz-se intrínseco às obras. A escritura era, para eles, um meio de exteriorizar o que eles sentiam e viviam, como temos em Duras, em relação à “*L'amant*”: “*Mots cailloux qu'elle expulsera d'elle même. Mais à l'époque où elle la rédige pour la première fois, elle tente de l'exorciser. Elle l'éloigne d'elle en écrivant. L'écriture de ce journal semble jouer la fonction d'une catharsis*” (ADLER, 2009, p.141).

Lispector, Duras e Beckett escreviam como um movimento interno de procura. E essa busca se deu, não só nos escritos, como na vida real. Nômades, os três autores aspiravam por uma vida plena.

Desta maneira, ao trabalhar com os textos desses três autores, pesquisa-se, com afinco, os elementos intertextuais e, com menos relevância, contudo sem os ignorar, os intratextuais; bem como se entrecruzam as fronteiras entre a Literatura e o Teatro, incidindo, portanto, em uma leitura simbólica textual e transtextual (de um campo de estudo a outro, neste caso, da literatura ao teatro e vice-versa). Neste sentido, os dois tipos de análises aqui propostos, a literária, apoiada em Roland Barthes, e a teatral, a análise ativa pensada por Constantin Stanislavski, têm uma mesma finalidade: desdobrar as obras, rendê-las múltiplas e pensar mais profundamente sobre os temas recorrentes em autores que, aparentemente, são tão distintos, mas que olhados com mais atenção revelam uma imensa cumplicidade.

A cumplicidade aqui mencionada evidencia-se nas análises dos textos, através das constelações simbólicas. Essas, são uma referência emprestada dos estudos de Roland Barthes que, na presente pesquisa, se manifestam como uma teia de possibilidades de significações dissipadas pelos textos. Reafirma-se, assim, que o objetivo do estudo não é estabelecer uma verdade absoluta da narrativa, porém, o plural do texto. Para tanto, a releitura é um instrumento essencial, pois

*elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiple dans son divers et son pluriel: elle le tire hors la chronologie interne (“ceci se passe **avant** ou **après** cela”) et retrouve son temps mythique (sans **avant** ni **après**); elle conteste la prétention qui voudrait nous faire*

*croire que la première lecture est une lecture première, naïve, qu'on aurait seulement, ensuite, à "expliquer", à intellectualiser [...]. (BARTHES, 1976, p. 20) (grifo do autor)*

Nessas breves linhas, já se pôde evidenciar as importantes aproximações entre as obras e suas respectivas personagens, havendo então, bons motivos para solidificar a hipótese de que Joana, Anne Desbaresdes e Femme, carregando os principais traços dos autores, seriam uma mesma personagem.

Como brevemente mencionado, nesta pesquisa, por mais que pertençam a áreas distintas de estudo, consideraremos os três textos como pertencentes a uma mesma categoria: todos tem a potencialidade de “gerar vida”. Esse “gerar vida” entende-se por duas vias. A primeira é pelas sensações por eles despertadas no momento da leitura, pelos sentimentos que romperam as barreiras abstratas provocando o corpo do leitor a confrontar-se com impressões reais dissipadas pelos textos. Em uma segunda via, encaramos os escritos como passíveis de serem realizados cenicamente. As narrativas estão liberadas de suas jaulas formais, como “peça de teatro” ou “romance”. O objeto do estudo passa a ser os personagens, suas ações, consequências e possíveis interpretações. A partir das constelações simbólicas – resultante das análises literária e teatral – um novo texto teatral se edificará.

A nova narrativa será o produto convergente da aproximação de Joana, Anne Desbaresdes e Femme. Neste estudo, pretende-se compor um novo texto que almeja uma construção cênica. Com a interação entre as três figuras femininas, procuraremos criar um espaço de relação entre elas salientando um “espaçamento do texto dramático com a incorporação das entrelinhas, do vazio” (SARRAZAC, 2002, p.72). Ao invés de fecharmos ou de impormos uma leitura, pretendemos, pelo espaçamento, alargar e expandir as especificidades de Anne Desbaresdes, Joana e Femme, permitindo uma visão plural.

Com a origem no vocábulo “tecer”, o texto que aqui se ambiciona se predispõe justamente a essa finalidade: a tramar, costurar e entrecruzar as imagens despertadas pelas três mulheres. No que se entende por texto do espetáculo, pode-se, segundo Eugenio Barba (2008, p.54) “*être défini comme "dramaturgie": C'est-à-dire **drama-ergon**, travail, mise en œuvre des actions*” (grifo do autor).

Nesse sentido, compreendido por Barba, mesmo que não haja palavras escritas ou pronunciadas, não existe espetáculo sem texto. As ações realizadas pelos atores/personagens, também caracterizam o texto dramaturgico: o texto torna-se ação – a ação é texto: “*la dramaturgie est [...] le canal à travers lequel une énergie se transforme en mouvement*”

(RUFFINI, 2008, p.255). Ou seja, o que é construído pelo ator em cena: as ações, os intervalos, as palavras, as vozes, os silêncios, sendo baseado ou não em um texto previamente escrito, é uma dramaturgia.

A construção de um texto caracterizado dramático é erguida com a intenção de descrystalizar, liberar, expandir e de abranger férteis imagens encontradas tanto em Lispector quanto em Duras e Beckett, e que serão tecidas cada uma ao seu modo.

Desta forma, compreendendo o texto dramático em seu sentido amplificado, o que se pretende com a pesquisa não é a escritura de uma peça de teatro tradicional<sup>10</sup>, contudo, a elaboração de um tecido de palavras apoiado em imagens extraídas dos temas recorrentes presentes nas narrativas.

Por imagem, compreende-se uma percepção, uma sensação, e não necessariamente algo concreto, corporificado. No meio teatral, dificilmente dissocia-se a imagem da faculdade de imaginação, uma vez que é o poder de criação por ela originado que levará o ator para além da obviedade das situações e ações corriqueiras.

Nas páginas literárias, a imagem segue o mesmo pensamento estabelecido na arte teatral. Na Literatura, uma imagem estável e acabada, ou seja, fixa, “corta as asas da imaginação” (BACHELARD, 2007, p.6). Uma imagem não é a criação real de um objeto, ela se constitui na proximidade, na relação de duas realidades distintas, aquela do texto e a do leitor (ABLAMOWICZ, 1988, p.193). Somente o espírito aberto e imaginativo é capaz de estabelecer as relações: a imagem é “*une création pure de l'esprit*” (Ibidem).

Durante o processo criativo do ator, é através da incitação dessas relações estimuladas, ou seja, das imagens, que se percebe a dimensão plural de um texto: “*le texte de l'auteur est une espèce de bistouri qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes, de nous transcender, pour trouver ce qui est caché en nous et accomplir l'acte de rencontrer les autres: autrement dit, de transcender notre solitude*” (GROTOWSKI, 2012, p.55). Assim sendo, é a relação entre texto e leitor que será a mola propulsora para, não somente um trabalho de criação, mas como também para um trabalho de desenvolvimento pessoal. O valor de uma imagem, já afirmava Bachelard (2007, p.5), “*se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire*”.

Posto isto, compreende-se que a formação das imagens dá-se de maneira individual e particular. Apesar disso, propõe-se aqui exemplos extraídos das obras pesquisadas, do que seriam alguns desses resultados da relação entre duas realidades diferentes, que serviriam

---

<sup>10</sup> Entende-se Teatro tradicional aqui como uma peça que segue os modelos aristotélicos, onde o início, o meio e o fim são bem delimitados dentro de uma narrativa explícita.

como incitação e provocação criativa.

Em Clarice Lispector (1998, p.17): “Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca de velha, mas vinha aquilo apertando seu coração como o barulho do bonde; só que ela não ia adormecer”.

Em Marguerite Duras:

*Ce qu'il faudra c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais”. (DURAS, 2010, p.62)*

E em Beckett (1981, p.47): “*d'yeux / affamés comme les siens*”.

Portanto, como visto, dentro das análises e dos estudos dos textos, as imagens dissipadas pelas obras servirão como provocação para um pensamento ativo e criador, que procurará liberar e desdobrar outras relações.

Será sob os traços das imagens, da interdisciplinaridade e da intertextualidade, que será desvelado um núcleo universal, uma constelação simbólica que represente os escritores em questão. Tanto a percepção das imagens, quanto a interdisciplinaridade e a intertextualidade, designam aqui um movimento de transbordamento, demarcando um ponto de abertura para a pluralidade, sem deixar de reconhecer as especificidades e singularidades de cada texto. Duras, Beckett e Lispector são confrontados em um entre-lugar em constante desdobramento, onde um feixe de conexões será estabelecido, possibilitando a produção de um texto que reúna as particularidades de cada autor, demonstrando então, as divergências e semelhanças que levam a crer que Anne Desbaresdes, Joana e Femme possam ser uma mesma personagem, feitoras de uma mesma ação.

Os sustentáculos, tanto de um texto literário quanto de um texto dramático, se fundam na noção de personagem, que, segundo a lógica proposta pelos pós-estruturalistas, encontra seu cerne na ação por eles realizada. Ou seja, é da ação executada que surge e que se manifesta um personagem. Deste modo, são as ações realizadas por Anne Desbaresdes, Femme e Joana que as caracterizariam como um mesmo personagem. Assim sendo, um olhar sobre as ações realizadas por estas três mulheres se faz essencial na busca pelo caminho que as mescla e, mesmo as fundindo, as individualiza.

### **Tradução livre das citações no texto**

BACHELARD, 1974, p.130/131: “ o canto” / “se recolher em si mesmo” / “negação do Universo”

BACHELARD, 1974, p.143: “a miniatura faz sonhar”

BARTHES, 1982, p.10: “gozo”

BARTHES, 1993, p.71: “ela começa efetivamente quando a solidariedade das antigas disciplinas se desfazem, talvez mesmo de maneira violenta através de solavancos da moda, em benefício de um novo objeto.”

BARBA, 2008, p.14: “estuda o comportamento fisiológico do ser humano em uma situação de representação.”

DUBATTI, 2008, p.10: “nasce a partir de uma apropriação da teoria e da metodologia da Literatura Comparada, desde a investigação dos acontecimentos teatrais, em sua especificidade teatral, desprendendo-se da ordem de devolver o teatro ao teatro.”

ROUBINE, 2010, 129: “encenar é, antes de tudo, colocar-se a escuta do texto”

KRISTEVA, 1978, p.18: “o terreno onde se joga: se pratica e se apresenta”

GENETTE, 2007, p.15: “o significado ou o conteúdo narratvivo”

GENETTE, 2007, p.15: “o ato narrador produtor”

KRISTEVA, 1987, p.52: “permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, retirados de outros textos, se cruzam, se neutralizam.”

KNÉBEL, 2004, p.35: “cada palavra do texto, cada acontecimento, cada feito do personagem, devem ser objeto de análise para nutrir a imaginação do ator e encaminhá-lo até a grande causa deste torrente que o conduzirá até o superobjetivo da obra.”

KRISTEVA, 1978, p.146: “todo texto se constitui como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, se instala aquela de intertextualidade e a linguagem poética lê-se, no mínimo, duplamente”.

BARTHES, 1976, p.15: “esse “eu” que se aproxima do texto já é ele mesmo a pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde).”

ADLER, 2009, p.141: “Palavras pedras que ela expulsará dela mesma. Mas na época na qual ela a redige pela primeira vez, ela tenta a exorcizar. Ela a afasta dela no momento da escrita. A escrita desse diário parece exercer o papel de uma catarse.”

BARTHES, 1976, p.20: “somente ela salva o texto da repetição (os que negam reler se

obrigam a ler em todo o lugar a mesma história), o múltiplo no seu diverso e no seu plural: ela o retira da cronologia interna (“isso se passa **antes** ou **depois** daquilo”) e encontra seu tempo mítico (sem **antes** nem **depois**); ela contesta a pretensão que gostaria de nos fazer crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingênua, que teríamos somente que “explicar”, intelectualizar [...].”

BARBA, 2008, p.54: “ser definido como “dramaturgia”: O que quer dizer *drama-ergon*, trabalho, realização das ações.”

RUFFINI, 2008, p.255: “a dramaturgia é [...] o canal pelo qual uma energia se transforma em movimento”.

ABLAMOWICZ, 1988, p.193: “uma criação pura do espírito”

GROTOWSKI, 2012, p.55: “o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos permite de nos abirmos, de nos transcendermos, para encontrar o que está escondido em nós e realizar o ato de encontrar os outros: dito de outra maneira, de transcender nossa solidão.”

BACHELARD, 2007, p.5: “se mede à extensão da sua aureola imaginária”

### 3. AGIR O TEXTO / LER O PERSONAGEM

*“La volonté n'est rien d'autre que le désir lui-même, comme cause immédiate de l'action.”<sup>11</sup>*

A ação é fruto do desejo, como nos apresenta Hobbes. Ela é a responsável pelo caminho em direção a nossas aspirações, é agindo que lutamos para conseguir (ou não) o que foi construído em nosso imaginário. É o desejo (consciente ou inconsciente) que nos conduz à ação: *“le désir, lui, pris en lui-même, est puissance, mais puissance présente. Il est pour cela toujours en acte: il est l'acte même de désirer, lequel n'est pas autre chose, ici et maintenant, qu'une détermination à agir”* (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.71). Então, eis que possuímos a ação como desejo, como vontade maior, como movimento que, partindo de nosso espírito, envolve todo nosso corpo. Agir concretamente e corporalmente é o reflexo de uma impulsão qualquer que mora em nossa intimidade profunda.

Nas duas visões de análise que tratamos nesta pesquisa – a literária e a teatral, a ação (o desejo) é um ponto fundamental. Nós podemos encará-la em momentos diferentes, internos e externos ao texto. O externo se referiria ao que vem antes da escritura concreta, sendo então regido puramente pela ordem do desejo. Os textos nascem de uma vontade ou mesmo de uma necessidade, como nos confessa Clarice Lispector:

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. (LISPECTOR, 1999, p.87)

Ou então Marguerite Duras:

*C'est un souffle, incorrigible, qui m'arrive plus ou moins une fois par semaine, puis disparaît pendant des mois. Une injonction très ancienne, la nécessité de se mettre là à écrire sans encore savoir quoi: l'écriture même témoigne de cette ignorance, de cette recherche du lieu d'ombre où s'amasse toute l'intégrité de l'expérience.* (DURAS in PALLOTTA DELLA TORRE, 2013 p. 81)

---

<sup>11</sup> HOBBS, Thomas. *Léviathan*. In: COMTE-SPONVILLE, André. *Traité du désespoir et de la béatitude*. Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p.69.

E Samuel Beckett na voz de “L’innomable”: *“J’ai à parler, n’ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j’ai à parler. Personne ne m’y oblige, il n’y a personne, c’est un accident, c’est un fait. [...] il n’y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire”* (1992, p.34).

A ação de exprimir as ideias, os sentimentos e as impressões de mundo através do papel, nesses três autores, é originária de um desejo tão incontrolável que se torna um agir não metrizável, impulsivo, um agir comparável a um esforço de vida, a uma necessidade vital: *“Un créateur, c’est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin”* (DELEUZE, 1987). A ação em forma de escritura é o que mantém os autores, é o vital. Aqui, a ação é semelhante àquela que nós encontramos nos atores, quer dizer que, nascida no desejo imaginário, ela deve passar pelo corpo para sua concretização, tendo assim o aparato psicofísico que trabalha em conjunto. Essa força motriz governa tanto os escritores como os artistas da cena e, na qual, o ato teatral, o de se sacrificar por sua arte é, segundo Jerzy Grotowski:

*pas pour enseigner aux autres, mais pour apprendre avec eux ce que notre existence, notre organisme, notre expérience personnelle et unique peut nous donner; pour apprendre à briser les barrières qui nous entourent et pour nous libérer des liens qui nous tirent en arrière, des mensonges sur nous-mêmes que nous manigançons chaque jour pour nous et pour les autres; pour détruire les limitations dues à notre ignorance et notre manque de courage, en bref, pour remplir le vide que est en nous: pour nous accomplir nous-mêmes.* (GROTOWSKI, 2012, p.58)

Está aí a necessidade da arte e da criação mencionada por Gilles Deleuze e que instiga tanto os escritores como os artistas de teatro. A ação é o ato de criar sem o qual Beckett, Duras, Lispector e todos os artistas não poderiam viver sem - a ação como desejo e como essência de vida.

Esse desejo primordial, como anteriormente mencionado, é considerado como elemento exterior ao texto pois ele vem antes de sua construção; a obra de arte é o trabalho do artista *“qui ne révèle rien, qui ne dévoile rien, que l’artiste lui-même, que sa vie et son désir, sa pauvre vie, ses pauvres désirs, que son travail et que ses rêves...”* (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.231). No fundo, é o desejo como razão de nos *“accomplir”* nós mesmos, retomando Grotowski. Toda ação seria egoísta, pois ela parte de uma vontade íntima com uma intenção centrada em nós mesmos. A necessidade de escrever, bem como a necessidade de representar, não tem como objetivo primeiro o leitor ou o espectador, mas o desejo de cumprir e de

satisfazer o desejo nascido em nós, a essência de nossa via é a busca pela “*expérience du désir*” (Ibidem, p.64).

Um outro olhar sobre a ação é posto no interior da narrativa ou no processo de montagem cênica de um texto. Tentaremos cavar a significação dessa ação interna e abrir sua significação, indo de encontro à ideia de base deste estudo: a multiplicidade dos sentidos.

Na arte teatral, a ação é vista como a atividade do ator na cena, possuindo uma característica prática que passa indiscutivelmente pelo corpo. Com a Poética de Aristóteles, temos já a ação como elemento central, pois a tragédia seria “imitadores que imitam homens que praticam alguma ação” (ARISTÓTELES, 1991, p.247). E, como nos afirma Hans-Thies Lehmann (2002, p.50), a partir do momento que consideramos “*le théâtre comme drame et donc comme imitation, alors, inéluctablement, l'action devient l'objet naturel et le noyau de cette imitation*”. A ação é por excelência o trabalho do ator e é por ela que ele levará o espectador onde ele almejar. Ademais, são pelas ações feitas pelo ator que a identidade do personagem se modula. O papel apresentado em cena, para que ele tenha um significado, deve possuir um interesse por estar presente no palco, ele deve agir.

Como um de nossos pilares para este estudo é a análise ativa desenvolvida por Constantin Stanislavski<sup>12</sup> e sendo que ele ocupa um lugar de extrema importância na história da pesquisa teatral, começemos por suas ideias e por suas descobertas em relação à ação no texto e aquela realizada pelo ator em cena.

Através da análise ativa faremos um estudo do texto conforme as ações dele extraídas. O trabalho deve começar de maneira sistemática “*por la determinación de los sucesos o, como decía, de los hechos activos, de sus consecuencias e interacciones*” (KNÉBEL, 2010, p.37). São pelas ações executadas pelo personagem que será possível descobrir e analisar detalhes da obra. A estrutura das ações guiará o artista em direção a um profundo conhecimento do texto como um todo, sendo possível, posteriormente, o dividir em cenas e evidenciar as ações secundárias. A escolha das ações a serem estudadas dependerá da função que elas exercem na obra. Inicialmente somente as de cunho elementar para o desencadeamento da narrativa serão trabalhadas: são as ações que norteiam e que causam as

<sup>12</sup> Na presente pesquisa, os estudos da análise ativa seguem as teorias deixadas por Stanislavski e igualmente a reflexão feita pela Professora Doutora Nair Dagostini. A pesquisadora estudou na LGITMiK - Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, denominado N.K. Cherkacov, que posteriormente passou a ser chamado como Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo – SPGATI. O método da análise ativa foi apreendido por ela através de seu mestre Gueorgui Tovstonógov, discípulo e seguidor de Stanislavski, principal pedagogo do Curso de Direção Dramática da LGITMiK. Nair Dagostini foi uma importante professora no Departamento de Artes Cênicas da UFSM, e hoje em dia é uma referência de excelência no Brasil quando se abora Stanislavski e análise ativa.

reviravoltas na trama. Em um segundo momento, para a composição de cenas individuais, cada ação secundária que agrega valor ao texto será analisada, isto é, questões como “porque o personagem a realizou?”, “quais suas consequências”?, etc. serão consideradas.

No que diz respeito às ações realizadas pelo ator em cena, é de conhecimentos de todos que Stanislavski teve duas importantes fases em suas pesquisas em torno do artista criativo. A primeira foi centrada na “memória emotiva”, na qual as ações realizadas pelo ator deveriam ser guiadas por um sentimento que ele já sentira anteriormente: “*la mémoire affective peut ressusciter des sentiments qu'on croyait oubliés jusqu'au jour où, par hasard, une pensée ou un objet les fait soudain resurgir avec plus ou moins d'intensité ou d'acuité*” (STANISLAVSKI, 1963, p.171). De caráter psicofísico, a emoção era considerada o carro-chefe da construção corporal da ação. Contudo, no curso de suas pesquisas, Stanislavski percebeu que os sentimentos não podem ser invocados e mantidos, eles são muito instáveis para se apoiar somente neles. Assim, ao longo das representações nas quais a memória emotiva era utilizada como “técnica”, ele tomou consciência do desgaste que se estabelecia, impedindo o ator de chegar até a emoção desejada, e

*así surge al final de su vida el «Sistema de las acciones físicas», donde admite que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la elucidación física de la acción, elemento mucho más potente que la elucidación síquica o mental a la que hasta entonces había dado preeminencia. (GÓMEZ, 2010, p.10)*

Para Stanislavski, o método das ações físicas era um meio para que os atores reproduzissem a vida realista nos palcos. Jerzy Grotowski<sup>13</sup>, pensador, diretor e pesquisador polonês contemporâneo, seguiu o mesmo caminho do mestre russo e desenvolveu suas próprias teorias. Para ele as ações físicas eram igualmente um meio, contudo, elas serviam para chegar a uma descoberta pessoal, a uma organicidade cênica. Isto significa que para os dois pesquisadores as ações físicas eram um meio, uma ferramenta, entretanto, mesmo utilizada de maneira distinta, eles desejavam uma mesma vida pulsante em cena..

Esse método consistia em, durante a realização de uma ação em cena, englobar todo o organismo do ator, a partir de um impulso nascido na coluna vertebral que contamina todo o corpo. A definição concebida pela Prof. Nair Dagostini nos parece muito clara já que ela

<sup>13</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um grandes pesquisadores teatrais da contemporaneidade. Com o desejo de redefinir a finalidade do teatro, sua pesquisa foi centrada não somente na função e no funcionamento do ator como também na relação estabelecida entre ator e espectador.

compreende as concepções de Stanislavski e de Grotowski: as ações físicas são “um processo de luta psicofísica contra as circunstâncias dadas para chegar a um certo objetivo que se dá no tempo e no espaço de uma forma de teatro qualquer”<sup>14</sup>.

Com as ações físicas os atores recuperaram o espírito criativo tão desejado por Stanislavski. Um elemento importante que se aliou ao sistema de ações e elucidou a conduta dos personagens em cena foi o método análise ativa. Através desse, tem-se um profundo estudo do texto, no qual é possível descobrir o superobjetivo (o objetivo principal) do personagem e sua linha transversal de ação (sequências de ações realizadas para atingir o objetivo principal), acarretando estímulos mais claros que servirão na construção das ações pelos atores de maneira orgânica<sup>15</sup>. É esse objetivo que ativará no ator um estado corporal que, sem nenhuma contração muscular e ligado à imaginação, resultará em uma verdadeira ação. Stanislavski percebeu também que o ato de criação, isto é, a ação física feita em cena é antes de tudo “*concentration sans faille de l'être tout entier, tant spirituel que physique*” (1999, p.376).

O mestre russo foi o primeiro a escrever sobre este laço indispensável entre o corpo e a mente, caracterizando, assim, o estado sem o qual uma real ação não poderá existir. Depois dele, outros pesquisadores desenvolveram, pelo intermédio de suas pesquisas, seus próprios conceitos de ação teatral. Como já visto, temos Jerzy Grotowski, que, durante os estudos em seu Teatro Laboratório<sup>16</sup>, confirmou e levou mais longe as descobertas de Stanislavski. Um dos primeiros princípios para que haja uma ação orgânica, afirmado por Stanislavski e retomado por Grotowski, é a disponibilidade corporal. O corpo do ator deve estar liberado de toda resistência ou tensão que barre o fluxo de energia: “*si l'acteur est conscient de son corps, il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. [...] Il (le corps) doit virtuellement cesser d'exister*” (GROTOWSKI, 2012, p.34/35). Tendo seu corpo livre de toda barreira, o ator estará inteiro em seu dever, ele não levará em conta nenhum valor ou julgamento que possam, às vezes, restringir a criação.

<sup>14</sup> Essa definição foi transmitida pela professora durante seus cursos no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria.

<sup>15</sup> O termo orgânico ou organicidade foi empregado pela primeira vez por Stanislavski. Segundo o mestre russo, organicidade se remete a uma interpretação que seguiria as “leis naturais” da vida cotidiana e que deveria aparecer em cena. Jerzy Grotowski revisitou o conceito e, para ele, a organicidade remete a “*la potentialité d'un courant d'impulsions, un courant quasi biologique qui vient de l' « intérieur » et qui va vers l'accomplissement d'une action précise des impulsions*” (RICHARDS, 1995, p. 153). Entretanto, nos dois casos, o corpo não é dissociado da mente, eles estão em harmonia para uma representação plena no espaço tempo aqui-agora. O termo continua sempre atual no vocabulário teatral para designar uma interpretação sincera que envolva todo o aparelho psicofísico do ator.

<sup>16</sup> Teatro Laboratório era o nome dado à companhia de Grotowski, com que ele realizava as pesquisas teatrais.

Quando Grotowski falava desse ator inteiro em cena, ele utilizava o termo “ator santo” (*Ibidem*, p.33), em uma figuração que não está ligada ao sentido religioso da palavra. O ator desejado por Grotowski era aquele que, em um ato total, ultrapassando seus próprios limites, sacrificava seu corpo em um processo no qual ele mesmo arrancava suas máscaras vestidas no cotidiano, convidando os espectadores a fazerem o mesmo.

O público que vai ao teatro, sobretudo nesse teatro feito para uma elite<sup>17</sup>, segundo Grotowski, é aquele que “*souhaite réellement, par la confrontation avec le spectacle, s'analyser lui-même. [...] celui qui entreprend un processus sans fin d'autodéveloppement, dont l'inquiétude n'est pas générale, mais orienté vers la recherche de la vérité sur lui-même et de sa mission dans la vie*” (*Ibidem*, p.39). Assim, nos palcos, a verdadeira ação tem o poder de trabalhar o lado mais íntimo, não somente do ator como do espectador. Portanto, é pelo sacrifício do ator em cena que é possível provocar um certo efeito catártico<sup>18</sup> no público.

Recapitulando, a ação teatral é aquela que envolve todo o organismo, contrariamente ao gesto<sup>19</sup> ou um movimento vazio e sem sentido, ela é “*la plus petite action perceptible*” (BARBA, 2008 p.110); é uma ação que pode ser um simples olhar, um impulso ou um pensamento que emana em todo o organismo. Certamente essas ações executadas possuem uma razão de existir. O ator, a serviço do personagem, age de uma maneira determinada porque ele tem uma intenção por trás, ele é sempre impulsionado por um objetivo concreto – desvelado pela análise ativa do texto.

As obras dramáticas e literárias consideradas “grandes e belas”<sup>20</sup> dispõem todas de uma característica que as permite continuar sempre atuais e fonte de inspiração: sua qualidade plural. Esses tipos de textos abrem as portas do “sótão” liberando memórias, impressões, sensações e sentimentos que por muito tempo estavam escondidos: “*La force des grandes œuvres consiste réellement dans leur effet catalyseur: elles nous ouvrent des portes, elles*

<sup>17</sup> Grotowski nos esclarece que a palavra “elite” empregada não possui nenhuma relação com a classe social do indivíduo. Ela é utilizada no sentido de minoria, o que não engloba toda a população: “*ce qui nous concerne, ce n'est pas n'importe quel public, mais un certain public*” (GROTOWSKI, 2012, p.39).

<sup>18</sup> A catarse, definida por Aristóteles em sua Poética como “purificação” e “purgação” (1991, p.342) era o objetivo da tragédia, ela suscitava nos espectadores o terror e a piedade. Com Grotowski, e no teatro moderno de maneira global, segundo o “*Lexique du drame moderne et contemporain*” (2010), temos o mesmo trabalho com essas duas emoções, contudo de maneira atual e não canônica.

<sup>19</sup> O termo “gesto” aqui não possui nenhuma ligação com o “*gestus*” proposto por Bertolt Brecht. Para o alemão, um gesto é uma linguagem “é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978, p.194). No contexto aqui empregado, o gesto é um movimento que não carrega nenhuma significação.

<sup>20</sup> O adjetivo “bela” faz uma referência à reflexão de André Comte-Sponville, na qual a verdade da beleza “é a verdade do prazer que ela nos proporciona” (2011, p.245). Ademais, é em razão deste belo, e então do prazer que a obra nos proporciona, que ela se torna atemporal.

*mettent en branle le mécanisme de notre propre conscience*” (GROTOWSKI, 2012 p.55). Cada leitura e interpretação (no sentido de expandir e não de restringir o texto) torna possível, o que de acordo com Barthes (1991, p.46) é um processo, um ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo. Esse processo, amparado na experiência pessoal dos diretores e dos atores, remete a um espetáculo único e particular.

A literatura, através do ato da significação, oferece aos palcos a possibilidade de despertar nas pessoas uma transcendência do comum. Confrontadas ao texto, atores, diretores e espectadores produzem eles próprios verdadeiras ações que, compreendendo todo o corpo, resultarão em um reflexo e em uma oportunidade de, como apontado, autodesenvolvimento. A ação, tendo suas bases no texto literário, torna-se matéria psicofísica no teatro.

Já que as ações teatrais implicam o envolvimento de todo o corpo e sendo que elas partem, em sua maioria<sup>21</sup> do texto literário, se nós aprofundarmos mais essa relação, podemos afirmar que o texto é corpo: o texto é verbo, o verbo é ação e ação é corpo. Grotowski (2012, p.56) diz que *“l'important ce ne sont pas les mots, mais ce que nous faisons avec ses mots, ce qui prête vie à des mots inanimés du texte, qui les transforme en «Verbe»*”. Assim, o texto está vivo pelas ações que ele sugere e que são executadas pelos atores. O mesmo ocorre na literatura; o texto se faz entender no momento em que ele é lido. Norbert Groeben (*apud* IBSCHE, 1989, p.35) defende suas ideias empíricas no interior da estética da recepção no sentido em que *“l'objet n'est pas un texte, mais la signification que le lecteur attribue au texte*”. O ator, sendo assim, seria então esse leitor atento que agrega um valor maior ao texto, tentando explorar e torná-lo plural em cena.

Na literatura há três níveis de descrição que compõem a obra narrativa: as funções, as ações e a narração (BARTHES, 1991, p.175). As funções se caracterizam pelos elementos que, como o nome já diz, possuem a função de transmitir alguma coisa, elas são as unidades que significam<sup>22</sup>. A narração corresponde ao código pelo qual o narrador e o leitor se encontram no texto. As ações, na análise estrutural da narrativa, detêm uma relação estreita com a concepção de personagem. Vladimir Propp, seguido por Algirdas Julien Greimas, propôs definir o personagem não de acordo com suas características psicológicas, entretanto, conforme o que eles fazem, o que eles executam na trama: segundo suas ações.

Deste modo, Greimas, durante suas pesquisas analíticas, estudando as ações na

<sup>21</sup> É importante enfatizar que existem diversos outros meios que impulsionam a criação e o desenvolvimento de uma ação, como por exemplo, uma música. Entretanto, aqui nos ateremos ao laço entre a ação e o texto.

<sup>22</sup> Mais tarde, na parte *“As análises – uma leitura em ação”*, nós veremos que as funções em relação à análise ativa, devido à sua significação na narrativa, podem ser consideradas como os acontecimentos ou ações.

narrativa, elaborou um modelo actancial que permite decompor a ação em seis diferentes facetas ou “actantes”:

*(1) Le sujet (par exemple, le prince) est ce qui veut ou ne veut pas être conjoint à (2) un objet (par exemple, la princesse délivrée). (3) Le destinataire (par exemple, le roi) est ce qui incite à faire l'action, alors que (4) le destinataire (par exemple, le roi, la princesse, le prince) est ce qui en bénéficiera. Enfin (5) un adjuvant (par exemple, l'épée magique, le cheval, le courage du prince) aide à la réalisation de l'action, tandis qu'un (6) opposant (par exemple, la sorcière, le dragon, la fatigue du prince et un soupçon de terreur) y nuit. (HEBERT, 2007, p.87)*

Esses “actantes” são aqueles que agem, que cumprem uma ação, fazendo do personagem um actante por natureza. Contudo, com exceção desse conceito e como visto na citação acima referida, a definição de actante expande a de personagem, podendo muito bem corresponder a um objeto (seres inanimados), a um conceito (solidão ou dor) e a um coletivo: é o ato que vai definir os actantes. Neste estudo, nos centraremos unicamente no actante como personagem caracterizado pelas ações que ele executa; ações essas que, segundo Barthes (2012, p.191), não devem ser compreendidas em um sentido raso, entretanto, no mesmo sentido que nós encontramos na análise ativa: *“les actions des grandes articulations de la praxis, celles qui font désirer, communiquer, lutter”*.

Durante a história que nos é contada, existe uma sequência de ações que se compõe, uma ordem que não é necessariamente a cronológica, mas uma ordem narrativa, escolhida pelo autor. Barthes (1991, p.210) nomeou este código como “proairético”, fazendo alusão a Aristóteles. Essa sequência de ações tem como intuito assegurar a comunicação do texto e pode ser reduzida em algumas continuidades proairéticas, como: o consecutivo (fornece a ideia de que alguma coisa vem após a outra), o consequente (uma ação determina a outra), o volitivo (a ação é precedida por uma vontade ou intenção), o reativo (ação que é seguida de sua reação), o durativo (a duração da ação determinada pela sua interrupção), o equipolente (ações que se completam). Essas seis relações apresentadas por Barthes (1999, p.212-214) servem como um exemplo de sequência de ações que são propícias a aparecer na narrativa. Cada uma das sequências pode ser encontrada em mais de um personagem, com por exemplo a sequência “reativa”: alguém reage a ação de outra pessoa. Além disto, a classificação das ações identificadas no texto não ocorre antes que tais ações sejam especificadas pelos personagens que as realizam.

Na literatura (texto) como no teatro (ator), a ação é aquela que permite o elã, que impulsiona cada vez mais longe, que compreende todo o organismo textual e corporal, e assim, como visto, a ação está ligada aos personagens: “*les personnages du roman sont action. Cette action constitue l'illustration de la proposition idéologique de base du roman. Le roman prouve et se prouve par les personnages qu'il agit*” (GRIVEL, 1973, p.112). Charles Grivel fala aqui exclusivamente do romance, mas isso pode se referir igualmente aos outros tipos de narrativa, inclusive a teatral<sup>23</sup>, na qual a ação nos palcos não poderia se produzir sem a participação de um personagem. Esses agentes são obrigatórios para que, por seu intermédio, algo se produza.

Os personagens e as ações, ou então, tomando emprestado a nomenclatura de Greimas e os intensificando, os actantes, seriam a base fundamental (sem entrar em especificações de ordem de estrutura pragmática) para a história lida ou vista. Se nos remetemos às tragédias clássicas e a Aristóteles, temos mesmo uma valorização da ação em relação ao personagem, tendo de preferência os “imitadores” (ARISTÓTELES, 1991, p.247). As características psicológicas ou as descrições que formulam sua “identidade” (RYNGAERT/SERMON, 2006, p.18) aparecem mais tarde. Não há história sem ação, e como as ações são realizadas pelos seres (pessoas, coisas inanimadas ou inclusive pelos animais, como nas fábulas), não há história sem actante.

Seguindo essa lógica, é muito apropriado chamar os personagens, sobretudo no teatro, de actantes, e até mesmo os atores, que, por natureza, sempre agem. Assim, doravante, nesta pesquisa, a palavra actante será utilizada como sinônimo de personagem: aquele que age.

A trajetória dos personagens que habitam a literatura e o teatro acompanha o movimento incessante da realidade, quando o real se modifica, a linguagem utilizada nas páginas ou na cena também sofre transformações. Logo, a evolução dos personagens (não no sentido de progressão, mas de mutação) foi acompanhada desde a tragédia e ainda nos dias atuais é constantemente percebida. Essas figuras, tanto no teatro quanto na literatura, passaram por uma fase de desmistificação, na qual o olhar foi redimensionado e as classes minoritárias se fizeram objeto do *portrait* do escritor. Os actantes foram tomados em uma condição real e se apresentam em cena até mesmo de maneira naturalista. Em um movimento de inversão do olhar e de posicionamento no mundo, eles se confrontaram com os suplícios e com as dores da vida, depois das guerras, as questões existencialistas apareceram como uma

---

<sup>23</sup> Neste caso preciso nos referirmos a um tipo de teatro sustentado pelo trabalho do ator, pois como sabemos, com o teatro pós-dramático, a noção de ação foi revisitada e mesmo anulada por aqueles que estão em cena.

tentativa de compreender ou de denunciar a absurdidade da condição humana. Em um tempo sem duração e em um espaço que não é o físico, “*le personnage n’existe même plus*” (ZERAFFA, 1969, p.460).

Elucidar precisamente o que é um personagem nos dois domínios aqui estudados, permanece sempre uma tarefa delicada, já que a definição se constrói ao longo da trajetória das duas artes:

*la définition du personnage en générale et du personnage de roman en particulier ne va pas de soi/ malgré son évidence apparence, cette notion demeure sujette à divers interprétations selon l’époque de l’œuvre littéraire. Il n’y a donc pas une définition, valable en tout temps et totalement satisfaisante. (ALLEMAND, 1996, p.50)*

Na situação literária, as discussões que circundam da noção do personagem se prolongou longamente, indo de conceitos abstratos, passando por objetos inanimados, até a seres possuidores de uma consciência. Essa vasta agregação é devida às circunstâncias gramaticais das frases. No que nos interessa, excluiremos tudo o que não é “humanizado”, pois, neste estudo, os personagens são, antes de tudo, seres intensamente vivos, que agem.

Assim, até o estruturalismo francês dos anos 1960 e 1970, os personagens eram reduzidos a simples “*support des motifs narratifs*” (JOUVET, 1992, p.8). Depois, eles passam a não serem mais vistos somente como “uma pessoa”, com um caráter social e dados psicológicos, contudo, como uma construção textual que acresce valor à narrativa. O personagem seria preferencialmente como um “*signe, c’est-à-dire choisir un «point de vu» qui construit cet objet en l’intégrant au message définit lui-même comme une communication, comme composé des signes linguistiques*” (HAMON, 1977, p.117). Estas figuras “*n’ont pas alors une notion exclusivement littéraire*” (*Ibidem*, p.118), mas são subordinadas às regras de escritura e “*réductible aux signes textuelles*” (JOUVET, 1992, p.9).

Tzvetan Todorov, Greimas e Barthes trataram o personagem na mesma via explicada por Philippe Hamon, como aquele que participa da ação, e não como um ser decorativo. As características que lhes são atribuídas para que ele se torne esse “ser” estão ali unicamente como explicações e conduções exigidas pela narrativa, com o intuito de “*procureur la légitimation. [...] Il s’agit là d’un faux semblant couvrant le mécanisme textuel*” (GRIVEL, 1973, p.112). Ainda, Todorov (1979, p.286) definia os personagens como aqueles que “*représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction*”. O personagem, a partir

de então, é um portador de símbolos a serviço dos segredos da escritura.

No percurso da escritura literária, não somente a noção de personagem foi revisitada mas também a maneira de compor esse actante. Conforme o período da escrita e igualmente do estilo de cada autor, poderíamos encontrar personagens descritos de maneira mais intimista, como o romance psicológico – se a intenção fosse classificar os textos estudados, “Perto do Coração Selvagem” serviria como exemplo para este tipo de gênero literário –, ou ainda encontramos personagens desprovidos de seu próprio corpo, como nos apresenta Beckett.

Do lado teatral, a discussão em torno da noção de personagem não é menos inquietante, principalmente em consequência da intensa proximidade entre o ator e seu papel. Tendo suas raízes no termo “*persona*” (atualmente o termo mantém a significação como “máscara”), segundo Patrice Pavis (1996, p.249), “*le personnage (rebaptisé agent, actant ou acteur) est conçu comme un élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour de lui en un faisceau des signes en opposition avec deux des autres personnes*”. Certamente que, em se tratando de um personagem teatral, podemos igualmente defini-lo como um componente escrito da narrativa, que foi pensado com o objetivo de ser representado por atores. Durante a história do teatro e as diferentes pesquisas por maneiras de atuação, a fronteira entre o ator e o personagem que ele representa foi estudada inúmeras vezes. As palavras “imitação” (no sentido aristotélico), “encarnação”, “interpretação” foram utilizadas na tentativa de exprimir a relação ator/personagem.

Stanislavski compreendia que o ator deveria se colocar no lugar do personagem. Para isto ele deveria se servir das circunstâncias dadas pelo autor, de sua imaginação e de suas faculdades criativas, se perguntando “o que eu deveria fazer SE estivesse em tal situação?”. Essa famosa pergunta foi nomeada por Stanislavski como o “se mágico”, que disponibiliza ao ator a possibilidade de agir inteiramente, visto que ele é guiado por uma motivação concreta e exterior (as circunstâncias dadas pelo autor que são identificáveis no texto através da análise ativa) e por impulsões internas:

*... el nuevo secreto y las nuevas características de mi sistema para la creación de la vida del cuerpo humano del papel consiste en que la acción física más simple, al ser encarnada en el escenario obliga al actor a crear por propio impulso todas las funciones posibles en su fantasía, las circunstancias dadas, el sí mágico.*  
(STANISLAVSKI, apud KNÉBEL, 2010, p.40)

Grotowski (2012, p.195) também pensava que o ator deveria se beneficiar de suas

próprias experiências para a aparição<sup>24</sup> do personagem: “*Cherchez toujours la vérité réelle et non la conception populaire de la vérité. Utilisez vos propres expériences, intimes et spécifiques. Cela signifie que vous devez souvent donner l'impression de manquer de tact. Tendez toujours vers l'authenticité*”. O pesquisador polonês primava pela verdade em cena e isto aconteceria unicamente se o ator engajasse todo seu corpo em um ato de desvelamento total. Ele combatia a representação banal e a ilustração das palavras e das ações, pois é por esta via, a mais simples, que segue um ator ruim.

No teatro, os actantes são únicos em suas maneiras de existir. Eles possuem ações, estilos, linguagens e corpos próprios que os caracterizam. Eles nos são apresentados pelas indicações dos autores que são, de maneira geral, o sexo e a idade (ou indicações como “criança”, “adolescente”, ...). Outros detalhes mais específicos, globalmente não são ditos, ao menos que seja de suma importância para o desencadeamento da história. Beckett, em “*Berceuse*”, por exemplo, nos diz simplesmente que se trata de uma mulher envelhecida antes da hora, cabelos grisalhos, mãos e rosto brancos, vestida de um vestido preto. Bem como na literatura, no teatro também encontramos tipos distintos conforme a época e o gênero de peça escrita: na tragédia tem-se actantes que remetem à história ou às lendas (Prometeu, Ricardo III, Édipo); na comédia é possível deparar-se com pessoas que são definidas por suas atividades sociais, já que eles não eram designados como indivíduos até o século XVIII, quando Diderot introduz o drama burguês na cena (ABIRACHED, 1978, p.32). Assim, em um reflexo da *Commedia Dell'Arte*, aquele que está em cena já apresentava traços psicológicos bem definidos. Com o teatro contemporâneo, após ter ganhado o estatuto de um indivíduo completo, o personagem é reduzido à poeira pelos seus autores, tendo eles a total liberdade de tirar-lhes a fala, de enterrá-los ou de negá-los.

Sem esquecer do papel do leitor na elaboração imaginativa dos actantes, esses seres imaginários, seja no teatro ou na literatura, são uma construção textual que possui uma unidade de significação, e é no interior dessa composição que podemos apontar algumas particularidades, como a maneira com a qual eles são apresentados e com a qual nós os percebemos. A descrição de um personagem teatral pode se mostrar menos detalhada em relação ao literário. Como um actante teatral “*est un être de papier en attente d'incarnation*” (RYNGAERT/SERMON, 2006, p.47), as referências poderão ser menos acuradas pois haverá

---

<sup>24</sup> Nós usamos o termo “aparição” no lugar de “construção” do personagem, pois Grotowski, durante suas pesquisas não procurava edificar os personagens, eles “*apparaissaient plutôt dans le mental du spectateur à cause du montage*” (RICHARDS, 1995, p.129).

um ator que o incorporará; o personagem escrito para ser representado, através do ator, passa “*de l'état virtuel à l'état réel et iconique*” (PAVIS, 1996, p.250). O ator, durante a construção de seu actante, emprestará suas próprias características físicas, podendo certamente modificar seu corpo conforme as especificidades requisitadas. A construção do actante teatral passa obrigatoriamente pelo corpo do ator, por suas ações feitas durante a representação: o ator é uma soma de acontecimentos, de indícios e de referências. Ele materializa o sistema que compõe a figura escrita, a edificando na representação cênica. Ainda, durante a representação, o espectador, com suas referências pessoais, reconstruirá o personagem no seu imaginário, através de sua interpretação.

Nas páginas literárias, os autores devem nos informar mais sobre nossos heróis. Eles não serão corporificados por alguém, não teremos a influência do ator, somos nós, no nosso imaginário, que devemos construí-lo no momento da leitura,

*quelle que soit l'attitude du romancier face à ses personnages, il fournit sur eux des renseignements multiples que son lecteur tout à loisir rassemble: le roman le plus «objectal» multiplie les points de vue, même s'il refuse à le coordonner. Au théâtre, il n'y a que le progrès de l'action qui propose un principe de clarté et puisse engendrer un sens. (ABIRACHED, 1978, p.56)*

Desta forma, contrariamente ao espectador, o leitor de uma literatura global e “tradicional”<sup>25</sup>, demanda muito mais dados escritos, pois é preciso que ele formule e organize na imaginação o “seu” personagem. Usamos o pronome possessivo “seu”, pois cada leitor elaborará uma figura diferente da outra. A menos que o escritor forneça todas as características psicofísicas do personagem, e mesmo nesse caso, eles serão diferentes, já que o nosso imaginário é e será sempre particular e individual.

Os personagens abordados nesta pesquisa não serão classificados ou diferenciados em relação a sua origem – teatral ou literária, uma vez que isto poderia aprisioná-los em jaulas às quais eles não pertencem. Joana, Femme e Anne Desbaresdes ultrapassam as fronteiras que as definiriam, no sentido em que essas figuras colocadas no papel e em vida por Lispector, Duras e Beckett não entrariam de nenhuma maneira num enquadramento fechado de personagem, lá onde nós interpretamos quase sem os saber, lá onde tudo é dito. Suas características psicológicas, suas descrições físicas, suas profissões, o passado e o futuro serão pouco

<sup>25</sup> A palavra “tradicional” não é em nenhum caso pejorativa. Ela é empregada unicamente para diferenciar as narrativas que não respeitam os tipos de “regras” canônicas de escritura. Como por exemplo tomemos as obras compostas durante o movimento chamado “*Le Nouveau Roman*”, na França. Como veremos em seguida, durante esse período, os personagens serão revisitados, destruídos e reconstruídos de maneira até então inédita.

revelados durante a narrativa. A essência dos actantes será descoberta no decorrer da escrita e haverá mesmo detalhes que nos escaparão. As três mulheres estão suspensas entre a vida e a morte e lutam até o último suspiro para ter uma existência real fora das fronteiras do silêncio que as consomem. Os escritores nos submetem a uma espécie de desconstrução e mesmo de “impersonalização” dos personagens. Jean-Pierre Sarrazac (2001, p.47) emprega essa palavra para definir os actantes cuja personalidade está perdida, “*le personnage n'en finit pas de creuser – comme Ion creuse sa tombe – sa propre absence d'identité*”. Nessa crise de identidade, as três mulheres que nos interessam, no movimento de “cavar sua ausência de identidade” estão, na verdade, à sua procura. As três, durante a busca, desnudam suas figuras caleidoscópicas, “*où le soi se fait lui-même, fuit hors lui-même*” (*Ibidem*). A cada passo dessa escavação existe uma nova faceta que se descobre. Os personagens, mergulhados nessa crise, são atravessados por sensações e palavras que seguem um fluxo de pensamento tão rápido e contínuo como a escritura que lhes originou.

Nós não falamos/lemos mais “mães”, “filhos”, “padeiros”, esses seres rasos foram engolidos pela sua própria identidade, não os constituindo mais: “*le roman original est presque toujours anti-roman, où se dessine une anti-personne*” (ZERAFA, 1969, p.460). Em Beckett, *Femme* é uma mulher, ela não possui nem mesmo um nome. E, como em outras figuras por ele escritas, “*la voix et le corps se sont désassemblés. Tandis que la première erre dans l'indéfinie du langage, le second paraît hanté par son propre anéantissement dans le Nirvâna de la terre, du sable, des cendres ou de l'enveloppe fœtale*” (SARRAZAC, 1999, p.86).

Considerando o fato que os três autores escreveram em uma época relativamente próxima (1943 - “Perto do Coração Selvagem”, 1958 - “Moderato Cantabile”, 1981 - “Berceuse”), ousamos dizer que os três foram tocados por uma onda de sentimentos afetados por uma guerra na qual os valores humanos foram questionados. Uma crise de sentido instalou-se, não somente na maneira de encarar o mundo, mas na forma de se escrever e de construir texto, e personagens. Conforme Ryngaert e Sermon, esse período de inquietação e de mal-estar originou na França, no início dos anos 50, o “*Nouveau Roman*” (2006, p.60). Certos escritores imprimiam nas folhas de papel questões referentes ao indivíduo e à essência humana, representadas por “*des silhouettes changeantes, à des effets de personnages vidés de leur substance, à des actants tout juste assez caractérisées pour faire tenir la narration debout*” (ALLEMAND, 1996, p.50).

Contudo, mesmo se nos fosse possível utilizar as características do “*Nouveau Roman*” para definir os personagens, como, a não linearidade ou ainda uma coerência psicológica não assegurada, não cairemos na armadilha de defini-los ou de emoldurá-los, preferindo, assim, manter abertas outras possibilidades de fonte de ressonância ou de desdobramentos de ideias, como, por exemplo, alguns aspectos do Teatro do Absurdo.

Em um espaço vazio e sem lugar preciso, o personagem “absurdo” tenta de todas suas forças se comunicar, indo ao extremo da condição humana. A solidão, o desespero e a ansiedade preenchem as cenas do Teatro do Absurdo lhe fornecendo um sentimento de “*non-sense*” da vida. No que diz respeito à solidão e à incomunicabilidade humana apresentadas por esse tipo de teatro, não poderíamos nos recusar a pensar em Anne Desbaresdes, Joana e certamente em *Femme*. Mesmo se Anne Desbaresdes e Joana possuem traços bem diferentes daqueles típicos do absurdo, é possível construir uma ligação que se sustenta pelo isolamento e pela dificuldade de comunicação em relação aos outros e a elas mesmas.

Uma outra referência à qual podemos fazer alusão, pensando nas três figuras femininas, são as reflexões de Hans-Thies Lehmann, reportando-se ao teatro pós-dramático. Tendo suas raízes no início do século XX, este tipo de teatro ganha forças nos anos 80 e 90. O teatro pós-dramático nega-se a contar uma história, preferindo dividir com os espectadores situações e conjuntos dinâmicos (LEHMANN, 2002, p.104). Os elementos tais como o autor, o texto, o ator, a música, a cenografia se redefinem. A ordem que antes os classificaria é dissolvida. Os personagens não são mais representados como tais, endossando uma qualidade de “*performer*” que impõe “*la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage*” (*Ibidem*, p.218). O valor do corpo está apoiado no seu potencial físico e gestual, no qual a presença das tensões internas e externas criam uma “*corporalité autosuffisante*” (*Ibidem*, p.150). Liberado de toda significação que lhe é atribuída em detrimento de ser somente um corpo que age, ele redimensiona uma nova visão e proporciona uma outra significação. Pelos seus gestos, ele não exprime emoções ou sensações – como num teatro dito “clássico” – é pela sua presença que o corpo se manifesta. De maneira “dolorosa” ou “alegre”, o corpo se dissocia da linguagem e é, nesse momento, quando ele não transmite nada, que ele se torna plural em sua significabilidade até se transformar em um enigma insolúvel (*Ibidem*, p.151). Em uma crítica de “*Moderato Cantabile*”, publicada na época do lançamento do livro, é possível reconhecer a dissociação entre corpo e linguagem: “*c'est un livre où les gestes et le mots, en même temps qu'ils ne veulent dire que ce qu'ils disent,*

*dénoncent immédiatement leur transcendance*” (DELMONT, 2010, p.128). As significações são colocadas além, levando o leitor a visitar o íntimo dele mesmo para então elaborar uma interpretação pessoal.

Mesmo tendo uma história por trás de cada um de nossos actantes, ela, como tal, não é o elemento fundamental, ela se faz necessária para descobrirmos essas mulheres e suas maneiras de afrontar a solidão que as consome. As três, em suas vidas, não atuam nem representam em nenhum momento, elas são elas mesmas confrontadas e dispostas a tudo o que lhes acontece. Seus corpos são muito mais significativos do que a linguagem falada e é pelo comportamento, pela atitude, pelas ações que nós desdobramos a situação:

Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente, para o teto como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. (LISPECTOR, 1998, p.65)

*Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle. Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce fût, plus autrement, ce n'était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire.* (DURAS, 2010 p.118/119)

Em Beckett (2011 p.54), Femme tem seu corpo completamente fixo, *“jusqu'au lent affaissement de la tête à seule lumière du spot”* e os seus olhos se fecham gradativamente durante o desenrolar da peça.

Portanto, o corpo, seja na literatura ou no teatro, desvela-se como elementar para significação e interpretação do personagem. Contudo, o corpo sendo um simples corpo não nos transmite nada, ele passa a ser expressivo em sua presença viva, em ação. Um corpo fixo como o de Femme está, sem dúvida alguma, tomado por uma forte ação interna que o imobiliza sem o deixar sem energia. Corpo vivo, corpo presente, corpo que deseja e corpo em ação: é isso que governa nossos actantes sejam eles no papel ou no palco.

O que se torna mais importante, para este estudo, como já apontado, é a ligação íntima entre o personagem e a ação. Como nos propomos a trabalhar em um espaço limiar, entre o teatro e a literatura, escolhemos estabelecer que o personagem é um ser constituído por suas ações realizadas na narrativa ou na cena. A ação, provinda do desejo e passando pelo corpo,

permanece assim, entre esses dois domínios de estudo, o lugar sólido que nos permite um olhar interdisciplinar sobre o actante. Ainda, podemos mencionar uma outra variante de ação que se manifesta fortemente na literatura através dos textos estudados e, na cena, por intermédio do ator: a ação vocal. Ela, não é outra ou dissociada da ação corporal, é apenas uma outra maneira de manifestação da ação, que não se dá por meio de gestos, mas sim, da voz.

As vozes de Anne Desbaresdes, Femme e Joana se fundamentam como peças importantes no estudo do texto sendo que, como ação concreta, agem e, assim conseqüentemente, intervêm na narrativa. Como um “*prolongement du corps dans l'espace*” (PAVIS, 1996, p.405), a ação vocal é, portanto, uma extensão da ação corporal. A voz que age provoca relações e interações, instiga, desvela e aguça, nasce e reage no corpo. A voz se manifesta e se figura como as passagens da vida, os ciclos de existência nos quais “provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vozes eu tive...” (LISPECTOR, 1998, p.74).

### **Tradução livre das citações do texto**

HOBBS *In*: COMTE-SPONVILLE, 2011, p.69: “A vontade não é nada além do que o desejo ele próprio, como causa imediata da ação.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.71: “o desejo, ele mesmo, é potência, mas potência presente. Por isso ele está sempre em ação: ele é mesmo a ação de desejar, a qual não é nada além, aqui e agora, do que uma determinação de agir.”

DURAS *in* PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p. 81: “é um sopro, incorrigível que acontece, mais ou menos, uma vez por semana e depois desaparece durante um mês. Uma injunção muito antiga, a necessidade de se colocar ali a escrever sem saber ainda o que: a escritura testemunha desta ignorância, desta procura de um lugar à sombra onde se acumula toda integridade da experiência”.

BECKETT, 1992, p.34: “Eu tenho a falar, não tendo nada a dizer, apenas as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, eu tenho de falar. Ninguém me obriga, não há ninguém, é um acidente, é um fato. [...] não tem nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta a dizer.”

DELEUZE, 1987: “Um criador, não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador faz somente o que ele tem absolutamente necessidade.”

GROTOWSKI, 2012, p.58: “não para ensinar aos outros, mas para aprender com eles o que nossa existência, nosso organismo, nossa experiência pessoal e única pode nos dar; para aprender a romper com as barreiras que nos rodeiam e para nos liberar dos laços que nos puxam para trás, das mentiras sobre nós mesmos que nós tramamos cada dia para nós e para os outros; para destruir as limitações devidas à nossa ignorância e à nossa falta de coragem, resumindo, para preencher o vazio que está em nós; para nos realizarmos nós mesmos.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.231: “que não revela nada, que não desvela nada, que o artista, ele próprio, que sua vida e seu desejo, sua pobre vida, seus pobres desejos, que seu trabalho e que seus sonhos...”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.64: “experiência do desejo”

LEHMANN, 2002, p.50: “o teatro como drama e assim como imitação, então, inevitavelmente, a ação torna-se o objeto natural e o núcleo dessa imitação.”

KNÉBEL, 2010, p.37: “para a determinação dos acontecimentos, ou, como dizia, dos feitos ativos, de suas consequências e interações.”

STANISLAVSKI, 1963, p.171: “a memória afetiva pode ressuscitar sentimentos que pensávamos esquecidos até o dia em que, por acaso, um pensamento ou um objeto os faz, repentinamente, ressurgir com mais ou menos intensidade ou agudeza.”

GÓMEZ, 2010, p.10: “assim surge, no final de sua vida, o “Sistema das ações físicas”, onde admite que a aceleração do processo de construção dos personagens se encontra na educação física da ação, elemento muito mais potente que a elucidação psíquica ou mental, que até então havia sido tida como eminência.”

RICHARDS, 1995, p.153: “a potencialidade de uma corrente de impulsões, uma corrente quase biológica que vem do «interior» e que vai em direção à realização de uma ação precisa de impulsões. (citação em nota de rodapé)

STANISLAVSKI, 1999, p.376: “concentração sem falha do ser inteiro, tanto espiritual como físico.”

GROTOWSKI, 2012, p.34/35: “se o ator está consciente de seu corpo, ele não pode penetrar no interior dele mesmo, nem se de revelar. [...] Ele (o corpo) deve virtualmente parar de existir.”

GROTOWSKI, 2012, p.39: “deseja realmente, pela confrontação com o espetáculo, se auto analisar. [...] aquele que começa um processo sem a finalidade do autodesenvolvimento, cuja inquietação não é geral, porém orientada para a pesquisa da verdade sobre si mesmo e de sua missão na vida.”

GROTOWSKI, 2012, p.55: “A força das grandes obras consiste realmente em seu efeito catalisador: elas nos abrem portas, elas colocam em movimento o mecanismo de nossa própria consciência.”

GROTOWSKI, 2012, p.56: “o importante não são as palavras, mas o que nós fazemos com essas palavras, o que dá vida as palavras inanimadas do texto, que as transforma em “Verbo”.”

IBSCH, 1989, p.35: “o objeto não é um texto, mas a significação que o leitor atribui ao texto”.

HEBERT, 2007, p.87: “(1) O sujeito (por exemplo, o príncipe) é o que quer ou não quer ser ligado a (2) um objeto (por exemplo, a princesa destinada). (3) O destinatário (por exemplo, o rei) é o que incita a fazer a ação, enquanto que (4) o destinatário (por exemplo, o rei, a princesa, o príncipe) é o aquele que se beneficiará. Enfim (5) um adjuvante (por exemplo, a espada mágica, o cavalo, a coragem do príncipe) ajuda a realizar a ação, no momento em que um (6) opositor (por exemplo, a bruxa, o dragão, o cansaço do príncipe e uma suspeita de terror) o prejudica.”

BARTHES, 2012, p.191: “as ações das grandes articulações da *praxis*, aquelas que fazem desejar, comunicar, lutar”.

GRIVEL, 1973, p.112: “os personagens do romance são ação. Essa ação constitui a ilustração da proposição de base do romance. O romance prova e se prova pelos personagens que ele trata.”

ZERAFFA, 1969, p.460: “o personagem não existe mais.”

ALLEMAND, 1996, p.50: “a definição do personagem em geral e do personagem de romance, em particular, não se define por si só / apesar de sua aparência evidente, essa noção fica sujeita a diversas interpretações conforme a época da obra literária. Não há, portanto, uma definição, válida em todo tempo e totalmente satisfatória.”

JOUVET, 1992, p.8: “suporte de motivos narrativos”

HAMON, 1977, p.117: “signo, o que quer dizer, escolher “um ponto de vista” que constrói este objeto integrando-o à mensagem definida, ela própria, como uma comunicação, como um composto de signos linguísticos”

HAMON, 1977, p.118: “não tem então uma noção exclusivamente literária”

JOUVET, 1992, p.9: “reduzível aos signos textuais”

GRIVEL: 1973, p.112: “procurar a legitimação. [...] Se trata de uma falsa aparência que cobre o mecanismo textual.”

TODOROV, 1979, p.286: “representam pessoas, conforme as modalidades próprias a ficção.”

PAVIS, 1996, p.249: “o personagem (rebatizado agente, actante ou ator) é concebido como um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa, construindo a fábula, guiando a matéria narrativa ao entorno dele como um feixe de signos em oposição a duas outras pessoas.”

STANISLAVSKI, *apud* KNÉBEL, 2010, p.40: “... o novo segredo e as novas características do meu sistema para a criação da vida do corpo humano do papel, consiste em que a ação física mais simples, ao ser encarnada no seu cenário, obriga o ator a criar, por próprio impulso, todas as funções possíveis em sua fantasia, as circunstâncias dadas, o *se* mágico.”

RYNGAERT/SERMON, 2006, p.47: “é um ser de papel a espera de encarnação”

GROTOWSKI, 2012, p.195: “Procure sempre a verdade real e não a concepção popular da verdade. Utilize suas próprias experiências, íntimas e específicas. Isto significa que você deve, seguidamente, dar a impressão de falta de tato. Esforce-se sempre em direção à autenticidade.”

PAVIS, 1996, p.250: “do estado virtual ao estado real e icônico”

ABIRACHED, 1978, p.56: “qual seja a atitude do romancista frente a seus personagens, ele fornece sobre eles múltiplas informações que seu leitor reúne em quantidade o suficiente: o romance, o mais “*objectal*”, multiplica os pontos de vista, mesmo se ele se recusa a coordená-lo. No teatro, há somente o progresso da ação que propõe um princípio de clareza e que pode gerar um sentido.”

SARRAZAC, 2001, p.47: “o personagem não para de cavar – como Ion cava sua tumba – sua própria ausência de identidade.”

*Ibidem*: “onde o “se” se faz ele mesmo, foge fora dele mesmo.”

ZERAFA, 1969, p.460: “o romance original é quase sempre anti romance, onde ele se desenha uma anti pessoa”

SARRAZAC, 1999, p.86: “a voz e o corpo se separam. Enquanto que a primeira vaga no indefinido da linguagem, o segundo parece assustado pelo seu próprio aniquilamento no Nirvana da terra, da areia, das cinzas ou do envelope fetal.”

ALLEMAND, 1996, p.50: “silhuetas instáveis, efeitos de personagens esvaziados de sua substância, actantes caracterizados somente para sustentar a narração em pé.”

LEHMANN, 2002, p.218: “a presença provocante do homem no lugar da encarnação de um personagem.”

*Ibidem*, p. 150: “corporalidade auto suficiente”

DELMONT, 2010, p.128: “é um livro no qual os gestos e as palavras, ao mesmo tempo em que eles não querem dizer o que eles dizem, denunciam imediatamente sua transcendência.

PAVIS, 1996, p.405: “prolongamento do corpo no espaço”

#### 4. OS CORPOS DAS VOZES

“Seul l’emploi du texte donne réalité à la rhétorique qui le fonde ; seule son actualisation vocale la justifie.”<sup>26</sup>

“Los sonidos del alma y del corazón, expresados por medio de la palabra, son mucho más variados que los sonidos musicales.”<sup>27</sup>

Durante o início desta reflexão, falamos sobre a ação teatral e a ação literária, chegando ao acordo que elas estão sempre ligadas ao personagem, uma vez que são eles que as executam.

Na área teatral, é possível tratar de dois tipos de ação – que são complementares e que possuem o mesmo princípio: agir com todo o corpo. São as ações ditas corporais e vocais. As ações corporais são as já mencionadas nas páginas antecedentes. As ações vocais, como o nome denuncia, são aquelas relacionadas a voz do ator. Esses dois tipos de ações não são distintas, visto que, enfatizando o que já foi mencionado, elas nascem e se realizam no corpo do ator. Contudo, as técnicas vocais são específicas e apresentam algumas especificidades. Assim como o corpo do ator é trabalhado para que ele seja presente e disponível em cena, a voz deve, igualmente, seguir um treinamento que visa ressaltar e explorar suas particularidades.

Na cena, o texto dramático, para que ele não seja somente “literatura”, ele não pode justificar-se somente pelo fato de sua existência – ele deve ser dito. Esse “dizer” do texto é o resultado de um processo de pesquisa que engloba um discurso cênico no qual todo o organismo e certamente a linguagem estão envolvidos.

O dizer é uma ação que se apoia nas mesmas condições vistas anteriormente: todo o aparato psicofísico do ator está implicado, seu físico deve estar ocupado em produzir sonoridades, ritmos e intenções diversas. A voz do ator, sendo o prolongamento de seu corpo, como nos afirmou Pavis (1996, p.405), tem o poder de agir concretamente em cena, independentemente do investimento do corpo com seus gestos, movimentos e ações.

Igualmente à ação física, a ação vocal nasce de uma motivação interna do ator, “*la palabra escrita por el autor está muerta si no es caldeada por la vivencia interna de*

<sup>26</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil, Paris, 1983, p.147.

<sup>27</sup> GÓGOL *apud* KNÉBEL. *La Palabra em la Creación Actoral* Editorial Fundamentos, 2004, p.19.

*intéprète*” (KNEBEL, 2010, p. 158). O que o público vai compreender ou interpretar é uma outra questão, mas para que a voz aja na cena, é necessário uma razão para tal, senão o silêncio cumpriria seu papel. Deste modo, a ação vocal parte primeiramente do texto, entretanto a linguagem utilizada vai muito além da função de “comunicar”, “dizer” ou “expressar” alguma coisa. Ela deve penetrar no espectador pelo seu “rumor”:

*confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quittera pas pour autant un horizon du sens: le sens, indivisible, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un «fond»; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le «fond» de nos messages, le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. (BARTHES, 1993, p.101)*

Os dois tipos de ações, a vocal e a física, não restringem um só sentido de interpretação, ao contrário, elas abrem ao espectador as portas de uma significação plural. Como nos profetiza Artaud (1966, p.180), *“le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on la laisse libre”*.

A voz que pronuncia a palavra e que produz o discurso teatral não pode se contentar com uma simples representação na cena, ela deve expandir os valores expressivos e provocar o público a entrar num jogo de quebra-cabeça no qual tudo não está explícito. Se um ator ilustra por suas palavras a ação que faz, o interesse teatral se perde, e nós nos deparamos com um ato sem qualidade artística. Qual é a curiosidade despertada se um ator diz: “- Eu vou bater em você!” e em seguida bate na pessoa ameaçada? A surpresa e a magia não se estabelecem em uma encenação rasa e completamente descritiva: *“il faut que toute forme tende à l'abstraction, ce qui, on le sait, n'est nullement contraire à la sensualité”* (BARTHES, 1957, p.189). Eis que temos Barthes que nos fala de um barítono e, entretanto, é possível deslocar seu comentário para a arte do ator. O público não é ingênuo, e a ação vocal deve cumprir sua tarefa de criar relações e de incitar nos espectadores provocações que os retirem de uma atmosfera apática na qual eles possam eventualmente se encontrar e se acomodar.

As ações vocais e corporais se manifestam pela utilização de um tipo qualquer de língua e de linguagem, e como nos afirma Judith Butler (2004, p.27), é considerada *“«principalement comme une puissance d'agir – comme un acte et ses conséquences», une activité prolongée, l'accomplissement d'un acte qui a des effets”*. Voltemos assim ao início de nossas ideias, onde afirmamos que o teatro é ação, a linguagem teatral tem seu núcleo nas

ações realizadas pelos atores. Como linguagem e como ação, encontramos como base de sustentação, uma intenção (não esqueçamos que a ação é fruto do desejo: o ator sempre tem algo que o impulsiona a realizá-la) e um discurso. O discurso, conforme Émile Benveniste (1966), pressupõe a presença e a relação entre um locutor e um auditor, bem como formas de referência espaçotemporais aqui e agora; contrariamente à narrativa, que se conta por ela mesma e que faz uso normalmente do tempo passado. Originalmente sendo uma exclusividade oral, Benveniste (1966, p.242) expandiu sua extensão e afirmou que o discurso é “*la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques*”. Desta maneira, o texto teatral se enquadra no caso de um discurso, sobretudo pelo fato de compreender o encontro entre o locutor (ator) e o auditor (espectador) no momento presente. Em uma situação literária, o discurso pode classificar-se em algumas modalidades que variam conforme os autores. Umberto Eco (1990, p.76) nos traz algumas: o discurso de ação, no qual há uma intenção de agir; o discurso assertivo e o discurso interrogativo que pertencem a um discurso de informação e que se opõem ao de ação; e o discurso performativo, assim nomeado por J. L. Austin (1991, p.41). O performativo denota um discurso no qual o sujeito que fala está realizando a ação naquele momento e no qual não existem descrições ou relações de julgamentos, como, por exemplo: “Eu me desculpo / Eu dou o livro ao meu vizinho / Eu canto”. Essas frases pertencem a ordem do “fazer”, “executar” uma ação, elas são “*énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire)*” (Ibidem, p.181) (grifo do autor). Essa mesma definição de discurso performativo é encontrada no discurso de caráter teatral que tem “*le pouvoir d'accomplir symboliquement une action*” (PAVIS, 1996, p.97). Ainda, o discurso compreendido no teatro não engloba exclusivamente a linguagem falada. Fazem parte, igualmente, os gestos, as mímicas, os movimentos, o corpo, o cenário: “*au théâtre, le discours reste littéralement mis en spectacle*” (ISSACHAROFF, 1985, p.9), isto quer dizer que possuímos uma representação do discurso no lugar de uma enunciação – que cumpriria a função das didascálias, nas peças teatrais.

Entretanto, não é tão simples de definir um discurso no âmbito das artes da cena. Segundo Pavis (1985, p.39), existem autores como Marivaux que brincam com o enunciativo, colocando na boca do personagem: “Eu vos digo que sou eu o primeiro”. Esse “eu vos digo” seria da ordem do enunciativo, fazendo do personagem o actante no enunciado da peça e

actante verbal da enunciação. Nesse caso, não se trataria de uma enunciação informativa, mas uma enunciação “performativa”, visto que ela está ligada a ação do personagem. Deste modo, o discurso teatral deambula nas categorias da representação e da enunciação, e sendo regido pelo signo da ação, ele não seria nada além do que a teatralidade: “à la fois mise en scène (sociale et discursive) du texte et mise en texte de la scène” (*Ibidem*, p.42).

O discurso performativo produz então um espaço de encontro e de conversa íntima entre o teatro e a literatura: entre ação vocal/corporal e ação literária. Paul Zumthor, em suas pesquisas, aproximou o teatro, a literatura e os ritos que os levam a cabo, na poesia oral<sup>28</sup>. A performance, no caso pesquisado por Zumthor, é o acontecimento poético que se passa no aqui e agora, que compreende todos os elementos: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e que possuem uma identidade social. Nesses aspectos, a performance oral e poética pertence, antes de tudo, ao literário, é bem próxima da utilização do termo no sentido teatral. Enquanto Grotowski nos diz que performance é o homem em ação, “está fora dos gêneros estéticos. Ritual é performance, uma ação conseguida, um acto” (GROTOWSKI, 2010, p.2), Zumthor afirma (1983, p.149) “*c'est par le corps que nous sommes temps et lieu: la voix proclame, émanation de nous*”. As duas ideias são complementares e caminham em uma mesma direção: o corpo (lembrando que voz também é corpo) ganha importância e é nele onde acontece o evento.

A ação vocal teatral ou bem a literária que se consolida no espaço do tempo presente, é a ação, poderíamos dizer, fundamental, no caso de Anne Desbaresdes, Joana e Femme. As três figuras, às suas maneiras, através de suas vozes, são um tipo de performers que pelo discurso performativo cumprem as ações em uma situação ritualística. A linguagem acontece em suas vozes, dando existência a elas mesmas como personagens. Além disto, é possível identificar nessas três mulheres outros aspectos ligados às características da performance. Para seguirmos com nossa ideia, é preciso desdobrar e profanar a compreensão dos termos “performance” e “performer”, mesmo se suas definições restam flexíveis, bem como tirar os actantes do papel e de os encarar como seres reais.

Começemos pelas primeiras aparições do termo e do conceito. A expressão “*performance art*” surgiu nos anos 60, em resposta a algumas “experiências artísticas” que já vinham sendo realizadas desde os anos 50. Compreendia a arte como um todo, isto é, os

<sup>28</sup> Zumthor diferencia a literatura oral da poesia oral pela intensidade de caráter que esta última possui, “*elle est plus rigoureusement formalisée, pourvue d'indices de structuration plus évidents*” (1983, p.46). Pelo caráter “oral”, o autor não se reduz a ação vocal, “*l'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard*” (*Idem*, p. 193).

elementos antes considerados de áreas distintas, como a música, as artes plásticas, o audiovisual, etc., foram colocados juntos em um corpo e discurso múltiplos. As pessoas que realizam esse tipo de manifestação artística eram chamadas de “performers”.

A arte da performance não trabalha com uma narrativa, uma história a ser contada e ainda menos com a noção de personagem ou de papel: é o artista, ele mesmo na sua pele, que executa suas ideias e aspirações artísticas. Levado por suas inquietações e provocações socioculturais, o performer desafia a si mesmo e as pessoas presentes com o objetivo de “tocá-las”, de incitá-las de uma maneira ou de outra. Tudo acontece no “aqui e agora” e é prática corrente que as performances aconteçam uma só vez. O artista, com a irreverência característica da performance, oferece ao público seu corpo, seu trabalho, sua obra e sua vida para uma livre interpretação e mesmo livre participação. Os espectadores compartilham o que acontece mesmo sem querer, sua simples presença se confirma como um tipo de comunhão com o artista (o caráter ritual), a performance é uma maneira de “chocar” o auditório com a intenção de fazê-lo rever sua própria concepção de arte e suas relações com a cultura e a sociedade em vigor.

No final dos anos 60, o termo “performance” foi repensado pelo americano Richard Schechner que expandiu o conceito, compreendendo várias subcategorias, entre as quais encontramos as competições esportivas e os acontecimentos espetaculares diversos, indo da representação teatral aos sequestros ou ainda aos rituais. A performance, em relação ao drama e ao teatro é para Schechner

*le cercle le plus large et le plus ouvert; désigne la constellation de tous les événements, la plupart passant inaperçus, que se produisent parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est-à-dire la zone où le théâtre a lieu) et celui où le dernier spectateur en sort.*  
(SCHECHNER, 2008, p.31)

Uma forte característica da performance, seja aquela dos anos 50 ou a expandida por Schechner, é seu momento presente no espaço tempo aqui e agora. Isso compreende fortemente a participação, até mesmo a comunhão com o público presente, diferentemente de um drama clássico. Assistindo uma montagem tradicional de “Romeu e Julieta”, por exemplo, o público não espera que ele possa intervir e mudar ou interferir no destino dos personagens, ele se faz presente para ver/escutar/perceber uma história que lhe é contada, sua participação se limita a função bem precisa de espectador. No caso da performance, há uma ruptura dessa

limitação de função e ela se torna um acontecimento social (SCHECHNER, 2008, p.191). Retomando nosso exemplo de “Romeu e Julieta”, se a peça fosse representada como uma performance, haveria a possibilidade de interferência do público na narrativa, dizer a Julieta que Romeu não está realmente morto, ou então ajudá-los a escapar. Enfim, em uma performance, a participação dá-se no sentido de desmonte da peça: “*transformer un événement esthétique en un événement social – ou de changer d’angle, passant d’un art illusionniste à une solidarité potentielle ou réelle de la part de chacun dans le théâtre, interprètes comme spectateurs*” (SCHECHNER, 2008, p.196). Assim, é desse caráter social, de comunicação e interação entre os artistas e o público, tornando possível uma transformação dos participantes, que se origina o aspecto ritualístico da performance.

Schechner, durante sua reflexão sobre a performance, divide-a em três categorias: a performance estética – na qual o público é tocado pelas impressões dos intérpretes, o drama social – todos os participantes são afetados pela performance, e o ritual – no qual “*le sujet de la cérémonie est transformé par l’«impression» produite par l’interprète officiant*” (SCHECHNER, 2008, p.98). Essas categorias da performance que Schechner separou a fim de estudá-las mais profundamente já eram, há algum tempo, reconhecidas no teatro.

Com Jerzy Grotowski, percebe-se as transformações em seu “ator santo” e igualmente no público, como já apontamos. O mestre polonês, pedindo ao ator que se coloque em sacrifício em um ato de desvelamento total, o levava em direção ao ato do ritual – o ator se submetia a transformações permanentes. O drama social se fazia também presente: tendo um ator que se oferecia ao público, Grotowski esperava o mesmo do auditório e incentivava-os a esse ato de análise de si mesmo, que os levaria a transformações pessoais.

Antonin Artaud, propondo reflexões a propósito do Teatro Balinês, escreveu sobre o lado místico do ator, no qual “*on ne sépare pas le corps de l’esprit, ni le sens de l’intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement*” (ARTAUD, 1966, p.133). Colocando os atores (atletas do coração) e o público em um espaço sem divisão, ele imaginava o teatro tendo um efeito quase terapêutico que levaria nossa sensibilidade nervosa o mais longe possível – o lado performativo da cena.

Para continuar nosso pensamento sobre a performance e os rituais no teatro e na literatura, é interessante que ainda encontremos o antropólogo Victor Turner. Turner estudou vários tipos de ritos durante suas pesquisas nas tribos africanas e começou a olhar e a

identificar esse processo em diferentes épocas e culturas, chegando intimamente próximo do teatro e da performance (1990). Aqui, abordaremos sobretudo os ritos de passagem, que como veremos, podem ser identificados na performance (literária e teatral). Para o pesquisador, os ritos são acontecimentos que “*accompagnent chaque changement de lieu, d'état, de position social et d'âge*” (*Ibidem*, p.95). Durante o processo ritual, a testemunha investe o público no ato performativo colocando-o “à margem” de sua vida cotidiana. Turner, baseado nos estudos de Arnold Van Gennep, mostrou-se de acordo com os três períodos que constituem o ritual: o da separação – no qual o sujeito sai de sua estrutura social cotidiana; o da margem – durante esse período limiar, o indivíduo está em um estado transitório de transformação; e o da agregação – quando o indivíduo é reincorporado em seu estado psicológico que engloba sua atenção, sua consciência e que cria um espaço poético rico em valores simbólicos transformadores.

Esses aspectos do ritual desenvolvidos por Turner vão de encontro a tudo o que já falamos brevemente. Substituindo a tribo africana Ndembu pesquisada por Turner, pelos participantes da performance, temos, de maneira global, pessoas que compartilham um acontecimento social e que durante seu envolvimento, pelo seu abandono, pela comunhão, pelo ritual, se integram em uma esfera de transformação para, no final, retornar para suas vidas carregando algo que os modificou: performers e público acarretam um processo de “autodesenvolvimento”, para retomarmos Grotowski (2012, p.39).

Esse tipo de transformação de ritual pelo qual passam os participantes da performance pode também ser encontrado em uma “performance da leitura”. A leitura como ação e participação, no sentido em que o leitor é livre para interpretar o texto como ele o bem entende. A leitura como sensação física, pois, como nos poetisa Barthes (1982, p.27), “*le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi*”. A racionalização fechada de um texto deixa lugar às impressões que ele pode despertar no leitor. Em um espaço aqui e agora, o texto se reproduz, se reconstrói, se transforma naquele que o lê, provocando no leitor reproduções, reconstruções e transformações íntimas. O autor está morto (BARTHES, 1993, p.69), e o texto escreve-se agora no leitor. A leitura como uma ação que provoca tanto no autor como no leitor os três períodos do ritual assumidos por Turner. Em um primeiro momento, há a saída do cotidiano, quer dizer, a saída do ritmo ordinário para se investir em uma atividade que é a escritura ou a leitura. Em segundo, temos o período limiar, no qual o processo de escritura e de leitura

efetuam-se. A concentração e a atenção estão sensíveis. E por fim, a fase da reintegração, onde terminada a escritura e a leitura, tanto autor quanto leitor são invadidos e são passíveis de transformações em consequência das sensações vividas e dos símbolos percebidos durante o processo de participação do evento. Certamente essas são ideias simples desdobradas e multiplicadas em relação à pesquisa de Turner. Durante a leitura nós não estamos em uma situação real de cerimônia e, além disso, o processo que envolve a escritura e a leitura é normalmente vivido sozinho e não em comunidade. Entretanto, é uma reflexão passível de ser feita tendo em consideração a abertura das áreas que esta pesquisa se encarregou de empreender.

A literatura, segundo Barthes, é regida por três principais forças que garantem a liberdade do texto: a *Mathésis*, a *Mimésis* e a *Sémiosis* (1978, p. 17). Pela *Mathésis*, a literatura assume muitos saberes, o saber reflete-se nele mesmo através das palavras em um lugar indireto. Todas as ciências dependem da literatura pois é ali que habitam. Na *Mimésis* concentra-se a potência da representação. A literatura busca uma incessante representação do real justamente por ele ser irrepresentável, sendo, desse modo, uma arte do impossível. O jogo com os signos, trapaceando a língua com a própria língua em um movimento que se direciona contra os discursos de poder, é representado pela *Sémiosis*.

Nessas três regências da literatura, de maneira profana, podemos igualmente desvelar um caráter performático como visto em Grotowski, Schechner e Turner.

A literatura, sendo uma prática que abrange a realidade do saber, a impossibilidade de representação do real, o poder da linguagem e o jogo com os signos, compõe uma estrutura que poderia nos guiar a um acontecimento social (a leitura - a literatura como mantenedora dos saberes) no qual os agentes realizadores e aqueles que o compartilham possuem a disponibilidade de um desnudamento dos esteriótipos sociais da realidade, ingressando em uma figuração utópica (a imaginação impulsionada pela leitura - a tentativa de uma representação) que culmina em um jogo de interpretação de signos (a interpretação gerada pela leitura - a língua a seu próprio serviço) proporcionando a transformação do sujeito.

Todas essas questões e pensamentos em torno da performance e do ritual, em um sentido literário e/ou teatral, foram necessárias para que possamos retirá-los de seus enquadramentos específicos e em um sentido de metamorfose, profaná-los na companhia de Joana, Femme e Anne Desbaresdes.

As três mulheres estão sob o signo da performance e do ritual. São três seres que

possuem a experiência do aqui e agora através da linguagem/ação corporal e vocal. A cada momento, seus corpos são abandonados aos eventos em uma atitude às vezes provocativa e rebelde. Para estas mulheres, tudo é uma questão de “ser, ser sendo” (GROTOWSKI, 2010). Elas não atuam, elas não representam, Joana, Femme e Anne Desbaresdes não possuem o pudor de exprimir o que acontece com elas, é a natureza do instante que as guia. Em momentos nos quais elas assumem e ousam viver o que elas desejam, elas são elas mesmas:

*- Je n'ai pas l'habitude, expliqua-t-elle, d'aller si loin de chez moi. Mais ce n'est pas de la peur. Ce serait plutôt, il me semble, de la surprise, comme de la surprise. (DURAS, 2010, p.54).*

*-Vous savez que vous ne pourrez faire autrement que d'y arriver en retard, vous le savez? / - Je ne pourrais pas faire autrement. Je sais. (DURAS, 2010, p.89)*

Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço do meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. (LISPECTOR, 1998, p.68)

*pas question d'un visage/ derrière la vitre / d'yeux / affamés comme les siens / de voir / d'être vus (BECKETT, 2011, p.47)*

Por serem inteiras, puro corpo, desejo, ação e elas mesmas, podemos afirmar que Joana, Femme e Anne Desbaresdes são performers. Elas não possuem futuro predestinado, sendo compostas pelo produto de um passado e de um futuro em um espaço-tempo do discurso performativo presente. Elas existem pela linguagem: pela ação corporal e pelo discurso oral. É o discurso oral, poético, teatral e performativo que as sustentam e que as fazem passar por uma espécie de ritual.

Turner (1990) afirma que, de uma maneira global, os rituais estão ligados a situações de crise e de conflito. Anne Desbaresdes, Femme e Joana situam-se em momentos nos quais, se eles ainda não são uma crise já instaurada, são os instantes ínfimos que antecedem essa crise ou conflito. Joana é órfã, é tida como “víbora” por sua tia e é enviada para um internato; Anne Desbaresdes vive asfixiada em seu mundo de aparências; e Femme está confrontada com a solidão, o isolamento e a morte de sua mãe. As três figuras se encontram no redemoinho de uma vida sem esperança e sem grandes perspectivas.

Deste modo, Beckett, Duras e Lispector criam um discurso para estas mulheres que incita, não somente o performativo, mas também, o processo ritual do performativo. Seus discursos se realizam no momento em que eles são enunciados, eles não são somente ditos, são feitos e repetidos durante o tempo da narrativa. O discurso performativo não se restringe ao momento do dizer, ele expande o tempo transformando-o em uma duração de ritual: “*il se dépasse lui-même vers le passé comme vers le futur, il est l’effet d’invocations antérieures et futures qui constituent l’énoncé en question et lui échappent*” (BUTLER, 2004, p.23). Esse tempo de historicidade condensado é próprio do ritual, pois ele é pessoal e compreende todos os aspectos que levaram os participantes a chegar no momento presente em que ele acontece.

Anne Desbaresdes, Femme e Joana cumprem as três fases características do ritual pesquisado por Turner. Contudo, para continuar com nosso pensamento, nos é necessário expandir a duração do ritual para que ele envolva toda narrativa. Isto significa que a extensão das três histórias abrangerá as fases ampliadas do rito.

Iniciemos por Anne Desbaresdes. O primeiro período da separação é identificado em Anne Desbaresdes no momento em que ela vai ao café se informar sobre o crime. A curiosidade a faz voltar no dia seguinte, quando ela conhece Chauvin, transportando-a então a um mundo de mistério, de atração física e de amor. A segunda fase, o limiar ou período de passagem, se manifesta durante os encontros de Anne Desbaresdes e de Chauvin. Nesses momentos, ela está mergulhada em um universo onde sua percepção da realidade é outra, levando Anne Desbaresdes a seguir e a estimular a atração e o amor por Chauvin. Como terceiro momento do processo ritual temos a reintegração, que acontece quando Anne Desbaresdes coloca fim nos seus encontros com Chauvin. Ela retorna a sua vida banal, contudo existiu uma transformação. Ela não é mais a mesma, Anne Desbaresdes está “morta”.

Com Joana, como primeira etapa, a do desprendimento da estrutura social onde ela vivia, temos a ida ao internato. Órfã de mãe e com a morte do pai, ela mora durante um curto período com a tia, mas é mandada para um internato, onde começa a ter pensamentos sobre ela mesma e sobre a vida. A segunda parte inicia ainda no internato. Joana tem uma percepção diferenciada da vida e das pessoas que a cercam. Ela leva uma vida à procura dela mesma. O retorno, ou melhor, o desejo do retorno à infância sinaliza a terceira parte do ritual. Carregada pelas tomadas de consciência apreendidas durante sua vida, Joana quer voltar a sua infância através de sua viagem “*De profundis*”, que a guiará até o seu fim.

Femme começa seu processo ritual no momento em que ela decide descer as escadas

para se sentar na cadeira de balanço de sua mãe. Ela cumpre a separação do mundo no qual ela se sentia só. A liminaridade acontece com Femme no espaço de tempo em que ela está sentada na cadeira de balanço. Sua consciência de mundo a transforma. A reintegração de Femme ocorre, como a de Anne Desbaresdes e Joana, pela morte. Na realidade, a morte de Femme nos parece bem mais próxima e real do que a de Joana e Anne Desbaresdes, que se mostra mais figurativa. Para a reagregação de Femme, a única maneira é sua própria morte.

A performance, como ação da linguagem e como originária dos acontecimentos, também está presente nas três mulheres. Enquanto Joana se refere à linguagem para fazer “existir” ou “desaparecer” coisas:

Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto! Eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo. (LISPECTOR, 1998, p.40)

Anne Desbaresdes constrói toda sua história com Chauvin na narrativa da morte no café: “– *Peut-être avaient-ils des difficultés, ce qu'on appelle des difficultés de cœur, alors?*” (DURAS, 2010, p.28) ou ainda: “– *Alors ils ont parlé, dit Anne Desbaresdes, et parlé, beaucoup de temps, beaucoup, avant d'y arriver*” (Ibidem, p.46).

Femme só existe pelo seu discurso, que mesmo sendo no passado é performativo no sentido em que ele nos conduz de volta no tempo para vivê-lo com ela: “*si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle rentra enfin / s'asseoir à sa fenêtre / leva le store et s'assit*” (BECKETT, 2011, p.44/45).

Anne Desbaresdes, Femme e Joana elaboram o tecido das palavras que concretiza suas ações e seus imaginários pela ação vocal, pela voz. Eis que nos encontramos no fechamento de um círculo e que voltamos ao discurso performativo como ação, personagem como ação (actante) e ação como desejo. Discurso esse que, seja teatral ou literário, se apoia nas qualidades da voz e na ação por ela realizada: “*la voix ne décrit pas; elle agit, abandonnant au geste le soin de désigner les circonstances*” (ZUMTHOR, 1983, p.54). As vozes de Anne Desbaresdes, Joana e Femme são vozes que seguem toda a narrativa e se manifestam diferentemente em situações variadas. A voz e suas qualidades podem ser às vezes mais simbólicas do que o conteúdo expresso pelas palavras. Isto quer dizer que, se há uma

verdadeira ação por detrás, se ela é pronunciada de acordo com o aparato psicofísico da pessoa, ela, como ação vocal, determina seu objetivo por sua intenção e não pelas palavras empregadas. No caso de uma análise literária, Judith Butler (2004, p.69/70), nos fala de sentimentos, de pensamentos e de intenções de frases, nos casos nos quais nós não exprimimos realmente o que queremos dizer com as palavras, nós deixamos a entender, ou não, que aquilo era uma mentira ou ironia. Se, por exemplo, falamos a alguém que temos vontade de viajar, e na realidade não temos, isto se constitui como um ato “insincero” (BUTLER, 2004, p.70). Os “sentimentos”, os “pensamentos” e as “intenções” das frases podem sere percebidos não pelo código das palavras, mas pela ação vocal, pelas qualidades da voz. São as qualidades da voz que a farão “penetrar” no espectador, como vimos com Grotowski. Peter Brook (1970) nos esclarece que a palavra é somente uma palavra, ela é o produto final de uma impulsão estimulada por uma atitude e ditada pela necessidade de expressão. Assim sendo, na cena (e na literatura) as palavras têm um valor importante, uma palavra “*est la plus petite portion visible d'un ensemble géant invisible*” (BROOK, 1970, p.5). Ela possui raízes de significações que abrem o espírito curioso de quem lê e o que a valoriza avantajadamente é a voz e a maneira como ela é pronunciada: “*la palabra pronunciada provoca en el cerebro del hombre una compleja cadena de imágenes y asociaciones de imágenes visuales y emocionales, frecuentemente tan acabadas como lo son las imágenes del mundo percibidas por vía sensorial*” (KNEBEL, 2004, p.30). Assim, as palavras ligadas à voz e as suas infinitas qualidades têm o poder de desabrochar a faculdade imaginativa do espectador.

A voz, como o corpo, deve ser trabalhada para que ela não sufoque as palavras, para que ela as libere. Artaud via a cena como um lugar físico que demanda preenchimento, fazendo falar uma linguagem concreta. Esta linguagem é

*destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.* (ARTAUD, 1966, p.53/54)

Artaud, como o visionário que era, expandia sem amarras a discussão a respeito da voz e da linguagem na cena, nos deixando compreender suas ideias sobre um teatro onde a fala

nos escapa. Contudo, não iremos completamente na mesma direção. Nós conservaremos a “linguagem articulada” como tal, pois, apoiados nas ideias de Zumthor (1983, p.10), uma voz sem nenhuma referência de linguagem não é “*assez différenciée pour «faire passer» la complexité des forces désirables qui l'animent*”. Ficaremos então, preferencialmente, desse lado semiológico que Zumthor nos propõe. A voz, a linguagem e a fala como carregadores de sentidos que desdobram esse “conjunto gigante do invisível que são as palavras”.

A voz, bem como a linguagem, não se realiza pelo vazio, ao menos que ele esteja lá para liberar um sentido preciso. Cada palavra lida e pronunciada, acompanhada de uma intenção, de um porquê, provoca o imaginário de quem escuta ou lê. A linguagem (corporal, vocal, literária, muda) é válida em sua representação quando ela “*détache de soi un signe et se fait représenter par lui*” (FOUCAULT, 1990, p.180).

Duras, Lispector e Beckett nos oferecem Anne Desbaresdes, Joana e Femme como oferendas a um sacrifício, cabendo a nós aceitá-las, desvendá-las e de nos colocar em condição de “auto-reflexão”. Aqui, o sentido de “desvendar” não significa “compreender” ou “assimilar” essas mulheres, entretanto, de percebê-las abertamente como uma mina de descobertas. Suas vozes são traços que guiam esse jogo de exploração, uma vez que os autores servem-se da fala para nos mergulhar nos universos únicos das três actantes. A peculiaridade das vozes gera ações que nos transportarão rumo a um ritual performativo. Beckett (2011, p.45) propõe uma imersão em seu ambiente regido por uma voz “*blanche, sourde, monotone*”, uma voz sem ritmo, sem cor, sem entonação que está pronta a nos consumir e aniquilar pouco a pouco. Duras, por sua vez, no final de sua narrativa nos convida a participar de todo o sofrimento acumulado por Anne Desbaresdes: “*Puis elle se mit à gémir doucement une plainte impatiente*” (DURAS, 2010, p.118). E Lispector (1998, p.70) une o poder do discurso performativo a um corpo/voz indissociáveis: “grito-me”.

As amostras aqui reunidas são somente mínimos exemplos de apoio para defendermos a ideia de um discurso/ação, de um discurso performativo que leva tanto as personagens quanto os autores e certamente os leitores que as acompanham a um processo ritual, no qual, o mais simples comportamento, ou melhor, a ação de “ser” si mesmo pode representar um desafio que, sem dúvida, culminará em um fim onde “não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada” (LISPECTOR, 1998, p.196).

### Tradução livre das citações do texto

ZUMTHOR, 1983, p.147: “Somente o emprego do texto dá realidade à retórica que o fundamenta, somente sua atualização vocal a justifica.”

GÓGOL *apud* KNÉBEL, 2004, p.19: “Os sons da alma e do coração, expressados pela palavra, são muito mais variados que os sons musicais.”

KNEBEL, 2010, p. 158: “a palavra escrita pelo autor está morta se não é aquecida pela vivência interna do intérprete.”

BARTHES, 1993, p.101: “incumbida ao significado por um movimento constante, desconhecido de nossos discursos racionais, a língua não abandonará um horizonte do sentido: o sentido, indivisível, impenetrável, indomável, seria, contudo, colocado ao longe, como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um «fundo»; mas, ao passo que a música dos fenômenos seja o «fundo» de nossas mensagens, o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo.”

ARTAUD, 1966, p.180: “o teatro, como a fala, precisa que nós a deixemos livre.”

BARTHES, 1957, p.189: “é preciso que toda forma se incline à abstração, o que, sabemos, não é, de nenhuma forma, contrário à sensualidade.”

BUTLER, 2004, p.27: “«principalmente como uma potência de agir – como um ato e suas consequências», uma atividade prolongada, a realização de um ato que tem efeitos.”

BENVENISTE: 1966, p.242: “a massa dos escritos que reproduzem os discursos orais ou que tomam emprestados sua vez e seus fins: correspondências, memórias, teatro, obras didáticas.”

AUSTIN, 1991, p.181: “enunciados que, abstração feita de que elas sejam verdadeiras ou falsas, **fazem** alguma coisa (e não se contentam em dizê-las).”

ISSACHAROFF, 1985, p.9: “no teatro, o discurso permanece literalmente colocado em espetáculo”

PAVIS, 1985, p.42: “ao mesmo tempo a encenação (social e discursiva) do texto e encenação da cena no texto na cena.”

ZUMTHOR, 1983, p.149: “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama, emanação de nós.”

SCHECHNER, 2008, p.31: “o círculo mais largo e o mais aberto; designa a constelação de todos os acontecimentos, que em sua maioria passam despercebidos, que se produzem entre os intérpretes e os espectadores, no momento em que o primeiro espectador entra no espaço

de jogo (quer dizer, a área onde acontece o teatro) até o momento onde o último espectador sai.”

SCHECHNER, 2001, p.196: “transformar um acontecimento estético em um acontecimento social – ou mudar de ângulo, passando de uma arte ilustrada a uma solidariedade potencial ou real, da parte de cada um no teatro, intérpretes e espectadores.”

SCHECHNER, 2008, p.98: “o sujeito da cerimônia é transformado pela “impressão” produzida pelo intérprete oficial.”

ARTAUD, 1966, p.133: “não separamos o corpo do espírito, nem o sentido da inteligência, sobretudo em uma área onde o cansaço, interruptamente, renovado dos órgãos precisa de choques bruscos para reanimar nossa compreensão.”

TURNER, 1990, p.95: “acompanham cada modificação de lugar, de estado, de posição social e de idade.”

BARTHES, 1982, p.27: “o prazer do texto, é o momento onde meu corpo segue suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.”

BUTLER, 2004, p.23: “ele se auto ultrapassa em direção tanto do passado como do futuro, ele é o efeito de invocações anteriores que constituem o enunciado em questão e que o escapam.”

ZUMTHOR, 1983, p.54: “a voz não descreve; ela age, deixando ao gesto o cuidado de designar as circunstâncias.”

BROOK, 1970, p.5: “é a menor porção visível de um conjunto gigante invisível.”

KNÉBEL, 2004, p.30: “a palavra pronunciada provoca no cérebro do homem uma completa cadeia de imagens e associações visuais e emocionais, frequentemente tão acabadas como as imagens do mundo percebidas pela via sensorial.”

ARTAUD, 1966, p.53/54: “destinada aos sentidos e independentemente da fala, ela deve satisfazer, primeiramente, os sentidos, ter uma poesia para o sentido como tem uma para a linguagem, e, que esta linguagem física e concreta à qual eu faço referência, seja verdadeiramente teatral somente na medida em que os pensamentos que ela exprime escapem à linguagem articulada.”

ZUMTHOR, 1983, p.10: “bastante diferenciada para «fazer passar» a complexidade das forças desejáveis que a animam.”

FOUCAULT, 1990, p.180: “destaca de si um signo e se faz representar por ele.”

## 5. UMA LEITURA EM AÇÃO

Após terem sido esclarecidas as ideias de ação e personagem que permeiam esta pesquisa, nosso percurso nômade toma o rumo das análises necessárias para o desvelamento das ações, nas quais fundaremos o pensamento de que Anne Desbaresdes, Joana e Femme comporiam diversas facetas de uma mesma personagem.

Assim, os estudos sobre o texto, seja ele teatral ou literário, serão aqui realizados com a intenção de sobressair as ações cardinais e, deste modo, por intermédio das análises, torná-las plurais em suas particularidades.

No que tange à análise do texto de caráter literário, elegeu-se como principal referência Roland Barthes e os pensadores que o rodeiam. Essa decisão deve-se à ampla abertura encontrada em suas pesquisas, nas quais a literatura mostra-se como um meio para um diálogo sem pudores com outras artes.

Para interagir com as ideias de Roland Barthes e dos que seguem sua mesma linha de reflexão, decidiu-se embasar a pesquisa no método de análise ativa desenvolvido por Stanislavski. Essa escolha deve-se pela formação acadêmica recebida durante os anos de graduação na Universidade Federal de Santa Maria, a qual seguia, em linhas gerais, os princípios propostos por Stanislavski. A identificação com as questões por ele abordadas continuam, até hoje, a instigar o trabalho cênico, pois sua amplitude não se restringe a um só tipo ou modo de teatro.

Após observações sobre a cena teatral e sua atualidade, Stanislavski percebeu a inércia na qual se encontrava a arte dos palcos. A falta de estudos sobre os aspectos cênicos, a insuficiência de experiências e de novas maneiras de interpretação levavam os atores a um trabalho raso, no qual as atuações não eram mais ovacionadas. As repetições seguiam o que será conhecido como “trabalho de mesa”, cujo método consistia a ler o texto e durante a leitura encontrar as motivações, os aspectos e as características dos personagens. Stanislavski percebeu então que o ator, estando sentado e lendo o texto *“siempre miraba al personaje desde fuera, y por ese, cuando comenzaba a actuar su actividad física resultaba siempre difícil. Se creaba una separación artificial entre el lado físico y el psíquico de la vida del personaje en las circunstancias dadas de la obra”* (KNEBEL, 2010, p.21). Ainda, esse olhar exterior que entravava o trabalho, favorecia os atores a uma certa “preguiça”, no sentido em

que eles não faziam mais esforços para pesquisar e construir um caminho sólido em direção ao papel, atribuindo toda a função e responsabilidade ao diretor. A dependência do trabalho do encenador era tão imensa que os atores se colocaram em um estado passivo onde a criação artística era praticamente inexistente. Tendo uma alma inquieta e inovadora, Stanislavski começou a procurar, a pensar e a experimentar maneiras com as quais o jogo dos atores poderia se tornar mais imaginativo e realista. A palavra realista, aqui empregada, não está ligada ao estilo “realista” do século XIX, contudo à conotação de verdadeiro, honesto e orgânico. Stanislavski afirmava que não importava qual fosse o estilo de interpretação, seja ele futurista ou impressionista, desde que os atores convencessem quem lhes assistisse. Toda a convenção teatral que não traduza a verdadeira vida espiritual do homem deve ser tida como ruim (STANISLAVSKI, 1999, p.392).

Logo, para traduzir nos palcos da vida espiritual do homem, durante toda sua carreira artística, Stanislavski procurou maneiras para que a formação do ator se tornasse um processo criativo e autônomo, no qual ele pudesse exprimir sua própria interpretação da obra. Somente após anos de pesquisas, já no final de sua vida, o pesquisador chegou a alguns indícios que o levaram a criar um “sistema”, cujo o objetivo é colocar o ator em ação, chamado “Método das Ações Físicas”.

Guiados a criar e a empreender em cena, os artistas deveriam agir respeitando seus pensamentos criativos e suas impulsões, como se fosse a primeira vez que eles se deparassem com a circunstância apresentada. Para tanto, corpo e espírito devem estar conectados e funcionar juntos: “*Stanislavski appelait les acteurs à comprendre qu'entre vie psychique [duševnaja] et vie physique, le lien ne peut être brisé et que, par conséquent, il ne faut pas séparer, dans le processus de création, l'analyse des comportements intérieurs et extérieurs des êtres*” (KNÉBEL, 2006, p.48). O aparato psicofísico do ator, quando conectado, torna a criação cênica orgânica, despertando no público as mais diversas emoções.

A emoção, para Stanislavski, deveria nascer da sinceridade autêntica do ator em cena. O artista deveria pensar e agir como se ele fosse o próprio actante, como ele mesmo se comportaria em tal situação no momento presente. Ainda, em relação à emoção despertada no espectador, o pesquisador afirmava que o público só se contaminaria com a intensidade das atuações se ele sentisse uma sinceridade total nas ações realizadas.

Por muitas vezes, o mestre russo foi mal interpretado, tendo seu método transformado em regras de atuação, contradizendo assim todo o espírito de sua doutrina, em que o bem mais

precioso é “*développer et libérer les forces créatrices de l'homme, les forces dont il doit se rendre maître*” (ZAVADSKI, 1963, p.6). Contudo, muitos de seus discípulos ainda se esforçam pela propagação libertadora de seu método de trabalho:

*Les pasteurisateurs et les ignorants n'ont pas compris que dans son esprit même ce système rejetait toutes les règles, qu'il n'enfermait pas l'artiste dans des cadres quelconques. Au contraire, il libérait ses forces, lui ouvrait la route du vaste monde. Chacun doit découvrir ce système en soi-même. Ce système, c'est la fidélité à la nature. Tout comme la nature, il bouge, il se modifie, il vit. Ce système est une révolte contre le dogmatisme. Quel aveugle il faut être pour comprendre de façon dogmatique!* (TOVSTONOGOV, 1976, p.151/152)

Deste modo, ao liberar as forças criativas do ator, o sistema concebido por Stanislavski, fornecia uma autonomia ao artista cênico, em que ele não deveria mais depender cegamente das ordens do diretor, contudo era por ele guiado, auxiliado e não mais subordinado.

Ao desenrolar de suas pesquisas, Stanislavski desenvolveu<sup>29</sup> um método de análise textual que auxilia o diretor a conduzir o ator em seu processo de criação e busca pelas ações físicas:

A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo o seu aparato psicofísico. (DAGOSTINI, 1997, p.22)

O método da análise ativa extrai do texto as reais intenções do autor, fornecendo desta maneira, um rico material que será fundamental no momento da criação e montagem cênica. Dividindo o texto em acontecimentos, o método se propõe a estudar densamente o comportamento dos personagens através de suas ações realizadas durante o desenrolar da história. A análise ativa torna o ator consciente dos verdadeiros objetivos dos actantes, bem como os do autor e, conhecendo bem estas informações, diretor e ator podem trabalhar de maneira mais segura, profunda e autêntica. Stanislavski (1999, p.391) afirmava que o teatro é regido pela convenção na qual se deve “*recréer la vie spirituelle de l'ensemble de la pièce et*

---

<sup>29</sup> É de bom tom lembrar que Stanislavski, durante seu processo de elaboração da análise ativa, teve o importante auxílio de Vladimir Némirovitch-Dantchenko.

*de chacun des rôles*". Os atores devem ter a consciência inteligente de que, adiante, eles irão "*analyser la pièce en agissant*" (KNÉBEL, 2006, p.48). Cada ação, gesto e palavra dos personagens devem nutrir a imaginação do ator, servindo a ele como uma ferramenta para evitar uma interpretação superficial do texto. A compreensão mais profunda da narrativa lhe permitirá participar mais ativamente do processo de criação, liberando e valorizando seu potencial individual de imaginação. O texto não é mais um elemento a ser declarado, ele é vivido pelo ator de maneira psicofisiológica. É, através do estudo do texto, que a lógica e a relação causa/efeito entre o acontecimento e a ação se esclarecerá, e o ator, amparado pelo diretor, compreenderá o objetivo final do personagem.

É importante elucidar que o método de análise ativa foi desenvolvido como um instrumento dirigido, em um primeiro momento, ao trabalho do diretor. O ator, nas análises iniciais não deveria se fazer presente, com o intuito que ele evitasse uma construção mental, uma ideia pronta de seu personagem, o impedindo de descobrir, pela prática, soluções cênicas interessantes.

Entretanto, nesta pesquisa, tomaremos em conta, também, um ator que queira trabalhar por si mesmo, um ator independente e inteligente, que não se deixará abandonar ao caminho mais fácil de criação. Colocaremos, então, o ator no mesmo nível do diretor, isto quer dizer que, em um processo de criação, ele será igualmente responsável pela análise ativa. Defenderemos aqui um ator "*insoumis*" (BANU, 2012, p.9/10) que tem a autonomia de sua própria identidade, de artista e de sujeito, que não se limita ao papel proposto.

A análise ativa possui algumas terminologias importantes que servem para esclarecer cada etapa do estudo do texto, entretanto, Stanislavski estimava com maior importância dois conceitos que regem a análise das ações dos personagens. São eles o superobjetivo (da obra e dos actantes) e a linha transversal de ação (da obra e dos actantes). Considerados pelo pesquisador como sendo a artéria, "o nervo e o pulso da peça" (KNÉBEL, 2006, p.70), esses dois princípios são essenciais para uma compreensão profunda do texto.

O superobjetivo da obra é a primeira pulsão que levou o autor a escrever o texto. Ele contempla a totalidade da vida e da obra do escritor, servindo como uma ponte entre os acontecimentos contemporâneos vividos pelo autor com sua visão artística do mundo e sua maneira particular de abordar um assunto determinado. O superobjetivo é o eco do autor no desenrolar da obra: "o superobjetivo do autor é a finalidade principal da obra. Por isso na sua definição deve estar contemplada a universalidade da mesma" (DAGOSTINI, 2007, p.27).

O superobjetivo dos personagens é igualmente de grande importância para o trabalho do ator, já que é ele quem determinará o objetivo maior do papel, ou seja, a linha de ação que acompanha o personagem do início ao fim da história. Referindo-se ao superobjetivo, Stanislavski afirma: *“le thème principal doit rester gravé profondément dans l'esprit de l'acteur tout au long du spectacle. C'est lui qui a inspiré l'auteur de la pièce. C'est lui aussi qui doit être la source de la création artistique de l'acteur”* (1963, p.27). Assim, impregnando-se de todos os objetivos menores do actante, o superobjetivo deve vir da inteligência, da consciência e do pensamento criativo do ator. Ainda, ele o incita a agir concretamente e por isso é indispensável que se escolham, para sua definição, palavras “que façam agir”(KNÉBEL, 2006, p.71).

Para descobrir o superobjetivo do texto e dos personagens, um estudo profundo da obra é solicitado e, além disso, ele deve ser vivamente assimilado pelos participantes do trabalho. Uma má compreensão do superobjetivo poderia levar os artistas em direção a uma montagem cênica incoerente com as reais aspirações do autor.

A linha transversal da ação, como o próprio nome diz, é a ação central da peça. Ela reúne todos os objetivos e ações que culminam no superobjetivo geral da obra: *“à la manière d'un fil pour des perles dépareillées, la ligne de l'action transversale unifie et traverse tous les éléments pour les faire converger vers un surobjectif commun”* (STANISLAVSKI *apud* KNÉBEL 2006, p.72). Por sua vez, cada personagem possui sua própria linha transversal, que findará em seu próprio superobjetivo. As ações menores realizadas pelos atores ao longo de toda a encenação são como segmentos secundários de uma teia que se consolida firme e forte, servindo como ponte para a obtenção do desejo maior do actante, ou seja, para a realização do superobjetivo. Em outras palavras, o desejo abstrato, o superobjetivo, é buscado pela linha transversal da ação, que é, em sua essência, uma verdadeira ação concreta.

Em toda a obra há um conflito, originando uma luta que impede ou dificulta os personagens de concretizarem seu objetivo central (superobjetivo). Sem a existência desse impedimento, a história seria inativa, linear e tudo se resolveria de maneira simples, significando mesmo a ausência de uma problemática, logo de uma verdadeira história. No teatro, se um personagem não é confrontado com dificuldades que o impeçam de alcançar sua finalidade de maneira imediata, ele não seria considerado cênico, não haveria interesse artístico em representá-lo. Contudo, em toda obra considerada dignamente artística, há um

conflito, e ele, de natureza concreta, é representado pela linha transversal da contra-ação.

A linha transversal da contra-ação é a força oposta à linha transversal da ação. São os obstáculos que devem ser confrontados pelo actante para que ele obtenha, ou não, sucesso em sua ambição maior.

Como outros principais constituintes da análise ativa tem-se: as circunstâncias dadas, os acontecimentos (inicial, fundamental, central e final ou principal), o universo inicial, o tema e a ideia.

As circunstâncias dadas são elementos fornecidos pelo autor que auxiliam na criação cênica da obra. É a época na qual a narrativa está situada, o lugar onde se passa a ação, as condições de vida dos personagens, a maneira com a qual eles nos são apresentados, as relações que se manifestam entre eles, dentre outros. Acompanhado das circunstâncias dadas, apresentam-se os acontecimentos. As circunstâncias dadas podem gerar os acontecimentos que, de maneira global, são três: o inicial (tem a função de concretizar o universo inicial da obra), o fundamental (dá início à história ao desencadear o conflito), o central (onde se instaura o clímax da narrativa) e o final (finalização da história). Os acontecimentos são situações importantes que acarretam alguma mudança significativa na história e, por isso, devem ser bem definidos, não os confundindo com ações secundárias.

O universo inicial é o ambiente onde a obra está alojada. Questões de âmbito geral são aqui identificadas, como os aspectos políticos, culturais e sociais.

O tema é sobre o que o texto fala, é sobre o que o autor deseja se manifestar, está ligado à fábula. Já a ideia é acerca do que o autor quer expressar com sua obra, seus conceitos e visões de mundo.

O tema, bem como a principal circunstância dada, devem ser antagônicos ao universo inicial, gerando assim o conflito da obra.

Esses aspectos apresentados são os pilares básicos da análise ativa proposta por Stanislavski, estudada por seus discípulos e interpretada por Nair Dagostini (2007). Ainda, como elementos integrantes da análise ativa, encontram-se ramos que delimitam mais o estudo da obra, como a constituição de círculos (pequeno, grande, médio) que englobam a história como um todo ou em esferas menores.

A análise ativa, aqui realizada de maneira ampla, servirá como suporte para a identificação das características universais dos autores e permitirá colocar em evidência as convergências e as divergências entre as obras de maneira mais clara. Normalmente, no

processo de estudo de texto que tenha por finalidade uma montagem cênica, o diretor e os atores analisam não somente a obra como um todo (o que seria o grande círculo), mas igualmente cada acontecimento (pequeno círculo), onde as situações são desmembradas. Entretanto, reforçaremos que, neste estudo, o que interessa é uma visão global dos textos, visando a formação de uma constelação simbólica que represente os autores. Por isso, serão estudados unicamente os elementos centrais das obras e no que se refere os personagens, somente as figuras decisivas terão seus superobjetivos e suas linhas transversais de ação formuladas.

Desta maneira, nestas linhas literária-teatrais, a análise ativa seguirá as etapas gerais do desmembramento da narrativa, ela servirá como uma ferramenta para o estudo do texto que aspira sua compreensão mais profunda. Para tanto, nós não nos permitiremos entrar em detalhes minimamente específicos desse método. Os círculos aqui mencionados são extremamente úteis para o processo de montagem de cenas específicas, sejam elas em seqüência ou individuais. Entretanto, como não nos apegaremos à construção teatral dos três textos, ficaremos focados nos conceitos gerais que já contribuem de maneira enriquecedora, com o olhar atento, necessário para este trabalho.

Quando falamos de análise de um texto do ponto de vista da literatura, somos diretamente confrontados às várias questões que se formulam e aos estudos já pesquisados sobre o tema. Nós poderíamos começar a partir de Aristóteles, passar pelos formalistas russos e chegar aqui com Roland Barthes, Algridas Julien Greimas ou, então, Gérard Genette. A análise abordada não será aquela dita crítica literária do tipo hermenêutico ou ainda aquela que acompanhará um método bem regulado de estudo do texto. Nós não seguiremos, neste estudo, a maneira estruturalista na qual *“l'on trouve le message dans le code, dégagé par une analyse des structures immanentes”* (GENETTE, 1976, p.150). Esse código restrito não nos levará através de caminhos aventureiros e sem fronteiras como aspiram a Literatura Comparada e as Artes Cênicas aqui reunidas. A análise que nos interessa é aquela na qual o texto é uma ferramenta de trabalho que serve para alargar a imaginação, desdobrando as possibilidades de interpretação com a finalidade de provocar o leitor e ou o espectador a abandonar seu lugar cotidiano e banal, deixando-se transportar por outras rotas. Além disso, os três textos trabalhados nesta pesquisa são narrativas que rompem com toda uma forma de escritura fechada, eles quebram com a lógica racional e tornam a leitura instável. Ainda, já que nos dispomos a cruzar as fronteiras entre o literário e o teatral, escolhemos um percurso

que nos permite ampliar nossas percepções psicológicas, onde o prazer está na curiosidade do instante que chegará: “Oi, oi, oi... gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende?” (LISPECTOR, 1998, p.14).

Seguindo de perto as ideias de Roland Barthes, a análise proposta tem um caráter plural, o que significa que da leitura “*jouissante*” (BARTHES, 1973), o texto se desdobrará e seus significados se abrirão. Barthes (1991, p.298) nos fala das possibilidades de sentido que o material escrito nos fornece: “*pour moi, le sens, ce n'est pas une possibilité, ce n'est pas un possible, c'est l'être même du possible, c'est l'être du pluriel (et non pas un ou deux ou plusieurs possibles)*”. O plural, o sentido ou o possível são palavras vistas por Barthes (*Ibidem*, p.295) que exprimem uma correlação, seja ela intratextual (traços do texto que nos remetem a outros momentos da narrativa) ou extratextual (nos envia a um lugar cultural exterior ao texto que se faz necessário para a leitura). A correlação, ou ainda a conotação<sup>30</sup> é o instrumento que nos servirá para estudar cada narrativa individualmente e para estabelecer uma conversa entre as histórias de Beckett, Duras e Lispector. Então, como essa análise não procura fechar a narrativa em um valor único e preciso, não haverá interpretações nas quais se define uma ideia vedada do texto, teremos, assim, conotações que possibilitarão um desdobramento da escrita. O estudo do texto se interessa em saber como ele “explode e se dispersa” (*Ibidem*, p.330), em vez de tentar descobrir um único sentido escondido. Jacques Derrida vem, através de Barthes, nos impulsionar a uma reflexão a propósito deste sentido escondido às vezes tão procurado. Ele parte do mesmo princípio de Bakhtin, Kristeva e Genette (o texto como um mosaico e intertextualidade), no qual “*le texte est une écriture d'une écriture*” (*Ibidem*, p.310), cujo valor não possui uma significação posterior precisa, pois ela nos remeteria sempre a uma outra passagem, a um outro texto e assim de maneira infinita. Então, o papel da análise, cujo caráter é literário, é de encontrar a pluralidade de cada texto e de enlaçá-las em um tipo de troca.

Para que os sentidos do texto sejam bem explorados, são necessárias (re)leituras atentas cuja individualidade de quem lê é posta em evidência. Cada leitor/pesquisador tem seu próprio caminho percorrido; suas experiências pessoais exercem um papel bem conhecido para a assimilação e percepção da narrativa. Em consequência disto, Barthes nos deixa

---

<sup>30</sup> A conotação em Barthes é “*une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte)*” (1976, p.14).

explícito que ele não nos convida a tentar uma ciência ou uma crítica literária que possui caráter interpretativo, contudo um método de análise estrutural. Com a análise estrutural o “segredo” do texto não é procurado, todas suas raízes estão expostas, não havendo uma que seria tida como principal.

Uma parte do estudo sobre a análise textual proposta por Barthes, desde suas ideias iniciais até a formulação do seu pensamento sobre o texto plural, fora reunida no livro “*L'aventure sémiologique*”<sup>31</sup>, e é esta referência, acompanhada notavelmente de “S/Z”<sup>32</sup>, que tomaremos como base elementar para a conversação que se instalará a seguir entre a análise ativa e a análise textual.

Segundo Barthes, a análise textual vai além de uma simples compreensão da história contada. A começar pelo ato de ler e de reler. A releitura deve ser atenta. Nós falamos de releitura, pois para “estrelar” o texto deve-se deixar levar por este gesto que em nada é a repetição dele mesmo: “*la relecture est ici proposé d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiple dans son univers et son pluriel*” (Barthes, 1976, p.23). É a releitura que nos permite atingir sempre o mesmo texto e sempre um novo texto. A narrativa é como um carrossel em funcionamento, ela está em movimento, vibrando a espera de se fazer explorar. Isto quer dizer que não há entrada fixa ou correta, o leitor, ou o jogador/criança, como nós podemos chamá-lo aqui, pois é preciso ter prazer e espírito curioso, pode acessar o texto conforme sua vontade. Operando em livre acesso, o livro pode ser aberto no meio ou no fim, a ordem cronológica não é o valor que ditará a riqueza de suas possibilidades.

Assim, esta análise proveniente da literatura visa, através de códigos diversos (ações, comportamento, semântico, cultural, etc.), a ler o texto como uma trama de intervalos repletos de sentidos a serem dissipados. Esses códigos pelos quais a análise será construída não são uma lista previamente estabelecida, porém eles nos servirão como passagens que nos conduzirão a revisitar com outros olhos o já visto, já lido e o já sentido: “*Elle sourit, s'en souvenant, se renversa en arrière, libérée tout à coup de toute sa peur*” (DURAS, 2010, p.42).

Constantin Stanislavski e Roland Barthes sentam-se à mesma mesa, com suas reflexões sobre o olhar atento ao texto. Provindos de espaços distintos, o que os coloca em um mesmo canto é justamente a inquietação despertada pelas linhas. Em ambos pesquisadores, encontra-se uma dissipação textual que tem como objetivo a pluralidade da narrativa. Os dois

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Éditions du Seuil, 1991.

<sup>32</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Éditions du Seuil, 1976.

métodos propostos podem parecer completamente diferentes e mesmo antônimos. Primeiramente, temos um deles que está centrado unicamente na ação do personagem, cujo objetivo, como mencionado, é a compreensão mais profunda do texto, que levará a exploração da dimensão criativa do ator e do diretor teatral, respeitando a ideia do autor, a essência da narrativa. O outro é uma análise textual cuja função é desvelar a pluralidade da obra, sem reduzir os sentidos liberados e sem procurar sua dita essência. Bem entendido, esses métodos possuem objetivos distintos, pois não pertencem aos mesmos campos de estudo e, além disso, suas funcionalidades são dirigidas a suas especificidades. Entretanto, as divergências não nos impedem de dissolver os contornos da literatura e do teatro e de colocá-los lado a lado, a fim de desenvolver um olhar aprofundado e diferenciado sobre o texto. Ainda, nós iremos perceber que os dois métodos têm, no fundo, uma mesma aspiração: produzir fontes que, quando entrecruzadas com nossas próprias referências, incitarão à imaginação, criando então uma espécie de troca que não é absolutamente fechada, mas largamente aberta à produção de uma constelação infinita de sentidos. Sendo assim, através de métodos diferentes e almejando resultados diversos, Stanislavski e Barthes desejavam um semelhante desdobramento e pluralidade textual.

A razão de colocar as duas análises juntas e de trabalhá-las em harmonia vem do desejo de estudar intimamente e de criar constelações simbólicas dos textos, cujo objetivo é sobressair seus caracteres plurais e de interpretá-los. É importante estar atento à noção do termo “interpretar” empregado. Ele se remete a Nietzsche, revisitado por Barthes (1976, p.11) : *“interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait”*.

Retomemos a análise ativa, que é um método no qual a estrutura das ações dos personagens é tida como elemento fundamental para o bom entendimento da obra. Ao esmiuçar o texto e analisá-lo, haverá uma profunda compreensão de sua essência pela parte dos atores e do diretor. Essa real compreensão possibilitará desvelar a ideia e a lógica do autor, dado importante para que haja uma montagem cênica fiel, criativa, personalizada e que capte a natureza do texto:

a importância atribuída ao resgate do sentido primeiro do texto é de importância fundamental para a criação teatral, pois é nele que está contida a verdade que ainda pode nos encantar e revelar algo sobre nossa atualidade, vivenciada no aqui e no agora pelo ator. (DAGOSTINI, 2007, p.23)

Deste modo, temos, na análise ativa, a ideia do autor, os significados mais profundos do texto, como um ponto principal a ser pesquisado, ponto este que é o responsável pela força criativa no processo de montagem:

*la représentation s'élabore à partir d'une tension dialectique où deux imaginaires, celui de l'auteur et celui du metteur en scène, se télescopent avant de se fusionner. Toutefois, le metteur en scène vient «après». Il ne saurait donc être placé sur un pied d'égalité avec celui qui vient "le premier", l'inventeur du texte, c'est-à-dire de l'essentiel. (ROUBINE, 2010, p.130)*

Ao se ter o conhecimento do que desejamos mostrar em cena (e a escolha do texto já é um reflexo disto), a criação cênica faz-se com mais precisão, sem cair em armadilhas que possam desviar o espetáculo de seu objetivo último. Apoiamo-nos nas palavras de Stanislavski que afirma como a intenção do autor é importante para liberar a faculdade de imaginação dos artistas:

*Tortsov commença son cours en nous disant:  
- Si Dostoïevski a écrit Les Frères Karamazov, c'est parce qu'il cherchait Dieu, et qu'il l'a cherché pendant toute sa vie. Toute sa vie, Tolstoï a lutté pour atteindre la perfection; Tchekhov s'est attaqué à la futilité de la vie bourgeoise, ce qui est devenu le leit-motiv de la plupart de ses œuvres.  
- Comprenez-vous à quel point ces vastes projets, essentiels pour l'écrivain, peuvent entraîner toutes ses facultés créatrices de l'acteur et imprégner tous les détails de la pièce ou du rôle? (STANISLAVSKI, 1963, p.269)*

Assim, abrigado atrás do conceito do escritor, o diretor, sabendo o que ele quer criar como material artístico, estimula o ator de maneira mais direta e produtiva, o fazendo agir com todo seu aparato psicofísico. Voltamos, então, ao propósito principal de Stanislavski no momento do desenvolvimento do sistema da análise ativa: acentuar a criatividade dos artistas cênicos, gerando a possibilidade de uma montagem cênica mais inovadora.

Entretanto, contrariamente ao que ocorre com a análise textual, no teatro, o fato de colocar em relevo o mais particular de um texto não restringirá suas emanações no palco:

*le théâtre n'est pas principalement un système visant à transmettre une information avec plus de clarté possible par un jeu de signaux (sauf dans le cas extrême de la pièce didactique). Par contre, la pièce s'offre à nouveau comme un ensemble à déchiffrer au moyen des certains indices, comme un système à interpréter. (PAVIS, 1976, p.4)*

A interpretação a qual Pavis faz referência é de mesma qualidade daquela que Barthes tomou emprestado de Nietzsche: tem-se a ideia de apreciar o texto, neste caso a cena, por suas possibilidades plurais. O texto trabalhado no teatro se torna “*un réceptacle passif de sens préexistants et l'action apparaît comme surajouté au texte*” (PAVIS, 1985, p.36).

Os “sentidos preexistentes” são a pluralidade textual que no teatro se manifesta em dois momentos: o primeiro apresenta-se no curso do processo de criação e pode ser considerado como uma espécie de paradoxo. Depois de se ter descoberto o sentido fundamental do texto, os artistas têm como objetivo encontrar uma maneira de desdobrá-lo e abordá-lo de forma dinâmica, instigante e artística. Essa forma de tratamento não deve diminuí-lo ou aprisioná-lo em um conceito. No teatro dito contemporâneo, os signos teatrais servem como um trampolim para os espectadores, levando-os a criar suas próprias figurações em relação ao que foi apresentado. Isto quer dizer que depois da análise da obra, depois de ter-se extraído sua essência, percorre-se o caminho inverso. Na cena, o trabalho constitui-se de forma a abrir a significação e mesmo de profaná-la, pois sabe-se bem que para profanar algo é necessário, primeiramente, conhecer profundamente o objeto da (profan)ação.

O termo “profanar” é uma referência aos pensamentos de Giorgio Agamben (2007), nos quais nos é permitido sair da esfera do sagrado e de ir ao encontro daquela do jogo, onde os poderes, antes intocáveis, ganham uma nova dimensão. Assim, na cena, o emprego que se faz de um signo pode ser profanado e a partir daí originarem outras funções. Então, o sentido antes fechado no conceito do autor e da obra é agora, pela teatralidade<sup>33</sup>, explorado e liberado para os devaneios do público.

Em um segundo momento, a pluralidade do texto se apresenta no momento da representação, digamos então, na pluralidade do ato teatral, que será atingido pelo espectador no instante em que, ele, com seu olhar pessoal e individual, agregará um valor interpretativo à montagem cênica. Diretor e ator, trabalhando no limite de suas capacidades de invenção, instigarão o público a mergulhar na cena e a deixar-se guiar por aqueles que estão no palco. Assim, conduzido pela interpretação orgânica dos atores, o espectador terá sua capacidade de imaginação florescida e desenvolverá ele mesmo suas possibilidades de sentido para o texto, o que significa, a pluralidade da obra. Cada pessoa tem o poder e a capacidade de observação e

---

<sup>33</sup> Entende-se por teatralidade, “uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro [...]” (FERNANDES, 2010, p.102). Ou seja, ela é a responsável pela produção de diversos signos, e o texto apresenta-se como um deles.

de interpretação segundo suas conexões socioculturais. É evidente que os espectadores não possuem todos uma regra de como compreender cada cena ou gesto do ator no teatro. Certamente, existem formas de teatro nas quais o código é uma linguagem bem precisa (a Ópera de Pequim, por exemplo) mas não entraremos nesses casos. O olhar que cada indivíduo coloca sobre o que é mostrado nos palcos é pessoal e carregado de suas próprias experiências de vida. Então, o que um espectador percebe não é exatamente o que seu vizinho de assento observa. Nesse sentido, a pluralidade da peça e do texto, é mais uma vez vivida, contudo pelo espectador: “o objetivo de toda a arte consiste em recorrer não somente ao intelecto e aos sentimentos, mas à imaginação do espectador também. Despertar a imaginação do espectador e colocá-la a funcionar em uma nova e inesperada direção, que nunca teria surgido espontaneamente” (TOVSTONÓGOV, *apud* DAGOSTINI, 2007, p.37).

Para elucidar mais a questão da ideia de pluralidade do texto no momento da representação, no que concerne o espectador, vamos em direção a um dos signos teatrais pós-dramáticos concebido por Hans-Thies Lehmann. O pesquisador alemão nos fala da sinestesia, na qual a percepção se torna intensificada, pois a narração dramática clássica é rompida, obrigando o público a ter uma percepção além do drama: “*l'appareil sensoriel humain ne supporte que difficilement l'absence des rapports. En les lui ôtant, il va se chercher les siens propres, se fait actif, fantasme «avec frénésie» - et ce qu'il remarque alors, ce sont – aussi éloignées soient-elles – les similitudes, les constellations, les correspondances*” (LEHMANN, 2002, p.132). No instante da representação desse novo teatro, como diz Lehmann, o espectador é levado a um estado perceptivo muito agudo, sendo quase inevitável a elaboração do plural.

Uma outra analogia pode ser feita em relação ao trabalho desenvolvido por Grotowski durante seu período “Teatro Laboratório”. O pesquisador polonês pretendia que o teatro tivesse “a proximidade dos organismos vivos” e, por isso, opunha-se à distância e à abstração que são essenciais ao drama (GROTOWSKI, 2012, p. 18). Deste modo, a cena não era mais o lugar de transmissão de signos ou sinais, a proximidade física com os atores anulava qualquer significação mental do público. Na pesquisa de Grotowski, a pluralidade do texto nos palcos incitava-se pelas sensações corporais reais, pela respiração e, algumas vezes, pelo contato. O público era arrancado de seu lugar-comum e através do físico e sem racionalizar tornava plural o que ele via/sentia.

A intenção de provocar o plural no espectador, de incitá-lo a criar suas próprias

constelações pessoais e infinitas, coloca fim a uma ideia de “compreensão” do espetáculo teatral. A análise desenvolvida por Barthes, que encontra seu lugar no horizonte da cena, rompe com a comodidade de sentar-se na cadeira e de fazer-se contar um fio narrativo que não tocará em nada o espectador, indo de encontro aos movimentos cênicos que lutam por um teatro autêntico, cruel e sagrado<sup>34</sup>:

*faire comprendre un spectacle ce n'est pas organiser de découvertes, mais dessiner, projeter les rivages le long desquels le spectateur naviguera, attentif, et donc faire croître sur ces rivages une vie minutieuse, multiforme, imprévue où le spectateur pourra plonger son regard et faire ses propres découvertes.* (TAVIANI, 2008, p.298)

A fim de criar essa atmosfera propícia ao mergulho e às descobertas do espectador, para que a emanção dos sentidos seja bem desenvolvida, liberando sua multiplicidade, é necessário, da parte do ator/diretor/analista, uma espécie de desprendimento ou então liberdade, como diria Barthes (1976, p.22). Isto significa que o pesquisador (cênico ou literário) deve penetrar no texto, retirar sua estabilidade, como nos afirma Perce (2000, p.23): *“j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions)”*.

O mesmo ocorre na literatura<sup>35</sup>. As análises, dissipando as conotações, as relações intertextuais ou intratextuais fazem jus a uma leitura que não se limita à obviedade do texto escrito. A narrativa vai muito além de um conjunto de enunciados gramaticais, ela se dá, certamente, através da linguagem, mas não se limita a ela. O papel do leitor, pode-se, em algum aspecto, se equiparar ao ator “preguiçoso” de Stanislavski, no qual ele se submeteria ao escritor. Barthes (1976, p.10) afirma que o leitor está mergulhado em uma espécie de ociosidade, *“au lieu de jouer lui-même, d’accéder pleinement à l’enchantement du signifiant, à la volupté de l’écriture, il ne lui reste plus en partage que sa pauvre liberté de recevoir ou de rejeter un texte”*. O trabalho literário, e incluímos as análises dos textos, ainda conforme Barthes, devem fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor.

As análises, tanto teatral quanto a literária, deveriam arriscar-se mais nos olhos dos leitores. O exercício de estudo da obra incentiva cada vez mais a leitura e o encontro de um texto em outros diversos textos. Investindo, percorrendo e suscitando espaços, os dois tipos de

<sup>34</sup> As palavras “sagrado” e “cruel” são empregadas por Antonin Artaud, que aspirava por um teatro que conduzisse o espectador ao transe. Um teatro visceral e real.

<sup>35</sup> Para maiores informações, pesquisar sobre a “Estética da Recepção”, que discute, em Literatura, o olhar do leitor sobre a obra literária.

análise recortam, dividem, estrelam, estraçalham e pulverizam o texto, extraíndo dele fragmentos para aplicar um olhar mais minucioso e propagar seu plural.

A análise ativa dividirá o texto segundo os acontecimentos “que agem” (KNEBEL, 2006, p.59). que, remetendo à análise literária, seria o equivalente às funções “cardinais”, “principais” ou chamadas igualmente por “*noyaux*” (BARTHES, 1991, p.180). Esse tipo de função são ações que interveem diretamente no curso da história, elas correspondem a uma funcionalidade do fazer, elas são os momentos de risco do texto (*Ibidem*, p.179); na análise ativa, elas aparecem sob a nomenclatura de “acontecimento fundamental”. Para melhor identificar quais são as ações ou então as funções principais/cardinais/fundamentais, é preciso, antes de tudo, estabelecer quais são as circunstâncias que geraram o acontecimento. Esse processo é importante para não se tomar uma ação secundária, conhecida também por “catálise” (*Ibidem*, p.180), por um fato principal. Fazendo isto, o centro problemático da obra seria desviado, levando, conseqüentemente a uma encenação turva. Assim, para uma análise que visa estruturar as ações dos personagens servindo como ferramenta para a construção cênica, a divisão do corpus trabalhado se faz por acontecimentos/ações principais que acarretam o andamento do fio condutor da narrativa.

A análise textual, por sua vez, segundo Barthes (1976), dividirá ou, para usar o vocabulário do autor, estrelará o texto e o fragmentará em *lexia*, que são as unidades de leitura, os fragmentos de texto. Essas unidades são como um tipo de gama de sentidos possíveis. A única regra que acompanha essa divisão feita por uma leitura sistemática, é a não extração de grandes amostras, é preferível escolher trechos menores, uma frase ou um grupo de frases.

O procedimento operativo de desmembramento do texto das duas análises apresenta – com exceção de uma mesma sensibilidade requerida, leituras atentas e incessantes – uma diferença bem marcada que respeita notavelmente as características particulares dos dois métodos de estudo do texto.

Nas duas análises, a maneira pela qual se decide quais serão os fragmentos escolhidos deve-se, primeiramente, à percepção individual e artística do leitor. A análise textual divide o texto de maneira a não “*être fondé théoriquement*”, na qual “*la lexie est un produit arbitraire*” (BARTHES, 1991, p.331), já que o estudo será inclinado sobre o sentido, o significado e não sobre a forma, o significante. A análise ativa, por sua vez, utiliza-se igualmente da sensibilidade para revelar os acontecimentos que dividirão a obra, tentando apreender o

essencial:

A análise dos fatos da obra deve surgir como um processo no qual o artista verifica e comprova tudo o que lhe indica o subconsciente e a intuição. É necessário lembrar que, apesar de determinarmos os acontecimentos, os quais existem na obra como dados objetivos, ao selecioná-los, obrigatoriamente incluímos nesse processo um início subjetivo. [...] cada diretor inclui nesse processo aquilo que a ele interessa e lhe é valioso como artista. (KNÉBEL, *apud* DAGOSTINI, 2007, p.42)

Os dois processos de estudo do texto servem-se da observação e da experiência pessoal para a análise. Contudo, a análise ativa não pode acentuar sua escolha de acontecimentos “*dicté par un souci de commodité*” (BARTHES, 1985, p.331) ou sem “*aucune responsabilité méthodologique*” (*Idem*, 1976, p.20), como o faz a análise textual. O estudo sobre a ação, como já visto, tem a necessidade de investigar os fatos que agem na história, caso contrário, a análise conduzirá o trabalho teatral por uma falsa via.

Por conseguinte, o olhar sobre os fragmentos escolhidos, nos dois tipos de estudo, exige a mesma atenção. Isso vem reforçar a ideia de que cada texto é único e de que é necessário continuar respeitando esse caráter individual para não cair em generalizações e ir em direção a uma armadilha de uma análise superficial e errônea. Então, a função da análise é de extrema importância e, segundo Barthes, demanda, entre outras, a faculdade de percepção e imaginação:

*nous devons réagir contre l'impression d'évidence, le «cela-va-de-soi» de ce qui est écrit. Tout énoncé, si futile et si normal paraisse-t-il, doit être évalué en termes de structure par une épreuve mentale de commutation. [...] Le bon analyste du récit doit avoir une imagination du contre-texte, imagination de l'aberration du texte, de ce qui est narrativement scandaleux [...].* (BARTHES, 1991, p.297)

Essa essência imaginativa e do contra-texto deve também fazer-se presente no instante da análise ativa. O diretor teatral ou o ator devem atirar-se nas profundezas da narração para, com a imaginação, compreender os segredos e os desejos dos personagens, e desta maneira assimilar a lógica interna que os reina. O que nos diz Sumílov, pela voz de Dagostini (2007, p.38) é aplicável, não somente à análise ativa como é muito pertinente à análise textual: “A essência da análise é o entrelaçamento de sentimento e reflexão, ligação do raciocínio e observação frios com coração quente...”.

Conservando as características imaginativas inerentes à análise, continuemos nossa

conversa entre os estudos teatrais e literários. Prosseguiremos em direção à linha transversal de ação.

Como já foi abordado na análise ativa, o texto e igualmente cada actante, possui objetivos a serem seguidos e as ações realizadas para atingi-los, sejam as principais/cardinais/fundamentais ou as secundárias/catálises, são organizadas na linha transversal de ação. Esse fio que atravessa toda a peça teatral possui uma lógica e é essencial ao trabalho pois:

O espetáculo, tendo a tarefa fundamental de transmitir todo o material espiritual que está na obra através da ação do ator, necessita de uma linha ininterrupta que ligue todas as ações realizadas pelos atores, que reúna todos os elementos, as diferentes partes e objetivos, num único fecho e os dirija para o objetivo geral. (DAGOSTINI, 2007 p.32)

Desta maneira, a sequência de ação estabelecida pela análise ativa que assegura o desenvolvimento da narrativa como um organismo tendo um começo, um desencadeamento e um fim, não respeitando necessariamente a ordem cronológica, poderia muito bem ser nomeada de “*code proairétique*” (BARTHES, 1991, p.210). Sugerido por Barthes, o código proairético remete-se a Aristóteles, cujo discurso explicitava a faculdade humana de escolher. O código proairético é constituído pelas ações da narrativa, as quais são passíveis de serem deliberadas e decididas pelos personagens. Evidentemente, tratando-se de uma narrativa, seu poder de conservação e continuidade da história faz com que a escolha caia sempre sobre o fato que tem como consequência provocar os “quiproquós”.

A linha transversal da ação, tratando-se de um processo de encadeamento de ações da narrativa, pode ser sustentada ao mesmo nível do código proairético. Além disso, no que se refere à análise ativa, possuímos dois tipos de linhas transversais, a do texto (que nos guia em direção ao superobjetivo da obra) e a do personagem (que nos mostra o caminho em direção à sua aspiração maior), e ainda, as duas linhas não são necessariamente idênticas. Como na análise textual temos somente uma sequência de ações – pois as ações são globais e não classificadas conforme cada actante – Barthes, quando nos fala sobre o código proairético, é como se ele se amparasse nas duas linhas transversais: a narrativa constrói sua linha “independentemente”, ao passo que o personagem parece escolher seu rumo: “*là où le récit choisit en fait sa propre survie, c'est le personnage qui semble choisir son propre destin*” (Idem, 1991, p.210). Assim, o código proairético poderia ser elaborado a partir das duas linhas

transversais, a do texto e a do personagem.

É bem notório para nós que a análise textual não visa o actante como um sujeito que “é”, como um “tipo desenhado”, isto é, segundo os códigos sociais e psicológicos, como, por exemplo, uma esposa, um operário, um motorista, uma cozinheira. Os actantes não são definidos por profissões, por carácter psicológico ou descrições físicas. Conforme Barthes (1976, p.74), a percepção dos personagens deve-se ao produto do entrecruzamento das significações errantes: “*lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage*”. Isso nos esclarece que, para definir um personagem em uma análise centrada na pluralidade do texto, é necessário detectar o entrecruzamento das significações. Ainda, as análises textuais, sobretudo aquela sugerida por Greimas, tratam os personagens como seres “actantes”, em que o mais importante, e o que os definirá, são as ações que eles realizam.

Desta maneira, pensando nos personagens como elementos que agem, as duas análises aqui elaboradas estudam os seres pelas ações que eles realizam. A diferença que percebemos entre os métodos é que, no âmbito teatral, já tem-se o personagem preestabelecido e estuda-se a estrutura de suas ações, à medida que na reflexão literária detêm-se a “uma travessia do texto” (BARTHES, 1991, p.333), e é, durante o olhar dirigido ao tecido textual, que o personagem se edifica. Ele vai se definir à *posteriori*, conforme suas ações, e não à *priori* como no caso teatral.

Essa conversação aqui iniciada é uma introdução às análises que seguirão. Os três textos trabalhados foram lidos e relidos de maneira sistemática e atenta. Tendo sempre a consciência de que um estudo não se termina jamais, as análises propostas não estão fechadas, elas são o produto de um olhar curioso e aventureiro que procura estabelecer, respeitando seus princípios particulares, através da imaginação criativa, uma estrutura de pensamento ativo e plural. As leituras se darão como um jogo no qual

o lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p. 56)

A seguir encontraremos as análises ativas dos três textos, começando por “Moderato

Cantabile”, acompanhada de “Berceuse” e “Perto do Coração Selvagem”. Com a finalidade de ajudar na compreensão de cada etapa da análise ativa, tem-se, na sequência, uma síntese dos principais itens que a compõem.

- Universo inicial: o ambiente no qual as personagens estão inseridas. Uma introdução que explicita as condições sociais, culturais e econômicas que regem a vida dos actantes.
- Acontecimento inicial: concretiza o Universo inicial, é contexto no qual o problema será exposto.
- Principal circunstância dada: fato fornecido pelo autor que engatilha a narrativa. É pela ação desvelada pela principal circunstância dada que a história começa realmente.
- Acontecimento fundamental: é a concretização da principal circunstância dada, o início ativo do conflito.
- Acontecimento central: o ápice do conflito, o fim da linha transversal da ação.
- Acontecimento final ou principal: abarca a solução ou não do problema. Aqui se transpõem as ideias que levaram o autor a escrever a obra, juntamente com o superobjetivo.
- Ideia: conceitos e visões de mundo do autor, compreende o que ele quer abordar com sua obra.
- Tema: Ligado à história, é sobre o que a obra fala.
- Superobjetivo do personagem: o maior objetivo do actante. Ele estimula a criação psicofísica do ator. É do desejo do personagem que nascerão suas ações para o alcance do superobjetivo.
- Linha transversal de ação: unifica toda a obra pelas ações nela contida. É a linha condutora que reúne todas as ações realizadas com a finalidade de alcançar o superobjetivo.

### **Tradução livre das citações do texto**

KNÉBEL, 2010, p.21: “sempre olhava o personagem de fora, e por isso, quando começava a atuar, sua atividade física sempre era difícil. Se criava uma separação artificial entre o lado físico e o psíquico da vida dos personagens nas circunstâncias dadas da obra.”

KNÉBEL, 2006, p.48: “Stanislavski pedia aos atores para compreender que, entre a vida psíquica e a vida física, o laço não pode ser quebrado e que, conseqüentemente, não se deve separar, no processo de criação, a análise dos comportamentos interiores e exteriores dos seres.”

ZAVADSKI, 1963, p.6: “desenvolver e liberar as forças criadoras do homem, as forças as quais ele deve ser o mestre.”

TOVSTOGONOV, 1976, p.151/152: “Os pasteurizadores e os ignorantes não entenderam que em seu espírito o sistema rejeitava todas as regras, que ele não enquadrava o artista em molduras quaisquer. Ao contrário, ele liberava suas forças, ele abria o caminho do vasto mundo. Cada um deve descobrir o sistema em si mesmo. Esse sistema é a fidelidade à natureza. Bem como a natureza, ele se movimenta, se modifica, ele vive. Esse sistema é uma revolta contra o dogmatismo. Deve-se ser muito cego para compreender de maneira domática!”

STANISLAVSKI, 1999, p.391: “recriar a vida espiritual do conjunto da peça e de cada um dos papéis.”

KNÉBEL, 2006, p.48: “analisar a peça agindo”.

BANU, 2012, p.9/10: “insubmisso”

STANISLAVSKI, 1963, p.27: “o tema principal deve permanecer gravado profundamente no espírito do ator ao longo do espetáculo. É ele que inspirou o autor da peça. É ele, também, que deve ser a fonte da criação artística do ator.”

STANISLAVSKI *apud* KNÉBEL, 2006, p.72: “como um fio com pérolas desemparelhadas, a linha de ação transversal unifica e atravessa todos os elementos, fazendo-os convergir em direção a um superobjetivo comum.”

GENETTE, 1976, p.150: “encontramos a mensagem no código, dissipado pela análise das estruturas imanentes.”

BARTHES, 1991, p.298: “para mim, o sentido, não é uma possibilidade, é o ser mesmo do possível, é o ser plural (e não um ou dois ou muitos possíveis).”

*Ibidem*, p.310: “o texto é uma escritura de uma escritura.”

Barthes, 1976, p.14: “é uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se referir a menções anteriores, posteriores ou exteriores, a outros lugares do texto (ou de um outro texto).” (citação em nota de rodapé)

BARTHES, 1976, p.23: “a releitura é aqui imediatamente proposta, pois somente ela salva o texto da repetição (aqueles que negam reler se obrigam e ler por toda parte a mesma história), o múltiplo no seu universo e seu plural.”

*Ibidem*, p.11: “interpretar um texto, não é atribuir a ele um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é ao contrário, apreciar o plural do qual ele é feito.”

ROUBINE, 2010, p.130: “a representação elabora-se a partir de uma tensão dialética onde dois imaginários, o do autor e o do diretor, se chocam antes de se fundirem. Contudo, o diretor vem “depois”. Ele estaria colocado a um passo daquele que vem “primeiro”, o inventor do texto, o que quer dizer, o essencial.”

STANISLAVSKI, 1963, p.269: “Tortsov começa sua aula nos dizendo:

- Se Dostoiévski escreveu os Irmãos Karamazov, é porque ele procurava Deus, e o procurou durante toda a sua vida. Toda a sua vida, Tolstoi lutou para atingir a perfeição; Tchekhov se preocupou com a futilidade da vida burguesa, o que se tornou o “*leitmotiv*” da maioria de suas obras.

- Você compreende a que ponto esses vastos projetos, essenciais para o escritor, podem acarretar todas as faculdades criadoras do ator e impregnar todos os detalhes da peça ou do personagem?”

PAVIS, 1976, p.4: “o teatro não é principalmente um sistema que visa transmitir uma informação com a maior clareza possível através de um jogo de sinais (exceto no caso extremo da peça didática). Ao contrário, a peça se oferece como um conjunto a ser decifrado a partir de alguns indícios, como um sistema a ser interpretado.”

PAVIS, 1985, p.36: “um receptáculo passivo de sentidos preexistentes e a ação aparece como colocada juntamente ao texto.”

LEHMANN, 2002, p.132: “o aparelho sensorial humano suporta com grande dificuldade a ausência de relações. Ao afastá-las, o aparelho sensorial vai procurar suas próprias, ele se faz ativo, fantasia «com frenesi» - e o que ele observa então, são – tão longes estejam elas – as similitudes, as constelações, as correspondências.”

TAVIANI, 2008, p.298: “fazer entender um espetáculo não é organizar as descobertas, mas

desenhar, projetar as bordas ao longo das quais o espectador navegará, atento, e então fazer crescer nessas bordas, uma vida minuciosa, multiforme, imprevista, onde o espectador poderá mergulhar seu olhar e fazer suas próprias descobertas.”

PEREC, 2000, p.23: “Eu habito minha folha de papel, eu invisto nela, eu a percorro. Eu suscito brancos, espaços (saltos no sentido: descontinuidades, passagens, transições).”

BARTHES, 1976, p.10: “no lugar dele jogar, ele mesmo, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia da escritura, só o resta compartilhar a pobre liberdade de receber ou de rejeitar um texto.”

BARTHES, 1991, p.180: “essência, caroço, miolo, coração”

BARTHES, 1991, p.331: “ser fundamentado teoricamente” / “a lexia é um produto arbitrário”

BARTHES, 1985, p.331: “ditado por um problema de comodidade”

BARTHES, 1976, p.20: “nenhuma responsabilidade metodológica”

BARTHES, 1991, p.297: “nós devemos reagir contra a impressão de evidência, o “vai de si mesmo” do que é escrito. Todo enunciado, tão fútil ou normal que pareça, deve ser avaliado em termos de estrutura por uma prova mental de comutação. [...] O bom analista da narrativa deve ter uma imaginação do contra-texto, imaginação da aberração do texto, do que é narrativamente escandaloso [...]”

*Ibidem*, p.210: “lá onde a narrativa escolhe sua própria sobrevivência, é o personagem que parece escolher seu próprio destino.”

BARTHES, 1976, p.74: “quando os semas idênticos atravessam repetidamente o mesmo nome próprio e parecem ali se fixar, nasce um personagem.”

## 5.1. Morte, Amor e Luta

Ideia: Em um mundo de monotonia, de aparências, de relações frágeis, de falta de afeto, de solidão e de hierarquia, a luta pela liberdade, pela verdade e pelo amor levam Anne Desbaresdes a uma aventura ousada e adúltera com um operário, como tentativa de percorrer um caminho que a faça se sentir viva. Anne Desbaresdes, afrontando as regras sociais de seu mundo, rompe com a monotonia de seu cotidiano e se coloca em um relacionamento amoroso.

Tema: A liberdade

Conflito: sociedade tradicional e castradora X a liberdade

Superobjetivo de Anne Desbaresdes: A realização/experimentação afetiva que a retire de sua monotonia cotidiana e que a faça se sentir viva.

Linha Transversal de ação de Anne Desbaresdes: A luta para a realização de seu desejo de amor, a tentativa de sair de sua própria inércia em relação à vida e o combate aos valores moralistas.

Universo Inicial: Marguerite Duras, durante toda sua escritura, nos mergulha em um universo de aparências no qual se manifesta uma sociedade tradicional e castradora: “*Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native*” (DURAS, 2010, p.99). A atmosfera é densa e se cria um ambiente onde mesmo respirar se torna pesado:

*Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais. (Ibidem, p.62)*

Na pequena vila à beira-mar, os operários que frequentam um café aos arredores das

usinas veem se estabelecer uma ligação entre um dos seus e a esposa do patrão.

Acontecimento inicial: Ele concretiza o universo inicial, compreende todo o início da história, quando o filho de Anne Desbaresdes, acompanhado por ela, está na sua habitual aula de piano. – A aula de piano.

Principal circunstância dada: Com a principal circunstância dada, temos o fator fundamental para que a história aconteça. No caso de “Moderato Cantabile”, há o grito da mulher, a ida de Anne Desbaresdes ao café e lá a tomada de conhecimento da morte de uma mulher. Sem o grito que nos leva ao crime cometido no café e a curiosidade despertada em Anne Desbaresdes, a narração não iniciaria. O grito rompe com as aparências e com o comodismo de Anne Desbaresdes. – O grito.

*-C'est là qu'on a crié, je me rappelle, dit l'enfant.*

*[...]*

*-Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous. (Ibidem, p.24 /27)*

Acontecimento fundamental: Determinado pelo grito da mulher, ele origina a história, significando o início do conflito. Anne Desbaresdes, em sua ida ao café para descobrir o que se passou, encontra-se com um homem desconhecido e com ele começa a criar suposições sobre o assassinato da mulher. O contato entre os dois se intensifica: “- *C'est curieux, je n'ai pas envie de rentrer, dit-elle*” (Ibidem, p.34). – O encontro com Chauvin.

Circunstância dada que origina o Acontecimento central: Aqui a circunstância vai de encontro ao acontecimento fundamental, que é o “encantamento” de Anne Desbaresdes por Chauvin, a atração e o não querer voltar para a casa. – O encantamento.

Acontecimento central: o beijo de Anne Desbaresdes e Chauvin é o apogeu da história dos personagens. O fim da linha transversal de Anne Desbaresdes acontece com o contato físico. A luta pelo amor, pelo fim de uma vida banal e pela ruptura da moralidade se manifestam no beijo. – O beijo.

- *J'ai peur, murmura Anne Desbaresdes.*  
*Chauvin s'approcha de la table, la rechercha, la recherchant, puis y renonça.*  
 - *Je ne peux pas.*  
*Elle fit alors ce qu'il n'avait pas pu faire. Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'un sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait. (Ibidem, p.121)*  
 [...]
   
*Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère. (Ibidem, p.123)*

Circunstância que origina o acontecimento final: Após o beijo, a consumação dos desejos de Anne Desbaresdes e de Chauvin, instala-se o medo e proliferam-se os rumores da mulher adúltera. – A confirmação do adultério.

Acontecimento final: A partida de Anne Desbaresdes e o fim dos encontros com Chauvin. A opressão da sociedade moralista volta a reinar nas vidas de Anne Desbaresdes e Chauvin: “-*Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. / - C'est fait, dit Anne Desbaresdes*” (Ibidem, p.123). – A partida.

## 5.2. Ninar da espera

Ideia: Em um mundo no qual a solidão e o isolamento são expostos em seus sentidos mais primitivos, Femme luta para encontrar alguém, uma alma viva, alguém com quem ela possa ter uma ligação, contudo perde as esperanças pois, não há possibilidade de comunicação.

Tema: A vida

Conflito: universo de estagnação, de monotonia e de isolamento X a vida

Superobjetivo de Femme: A busca por alguém que a faça sair de sua solidão e que a traga de volta à vida.

Linha transversal de ação de Femme: A luta para encontrar alguém com quem a personagem

possa manter relações, indo contra a solidão que se instala visivelmente onde mora. - A procura.

Universo inicial: Samuel Beckett, no momento de sua escritura, deixa claro o ambiente no qual a atriz e o público são inseridos. Conforme suas próprias recomendações, a iluminação é escassa e a figura feminina que se encontra em cena é “*vieillie avant l'heure. Cheveux gris en désordre. [...] Voix blanche, sourde monotone*” (BECKETT, 2011, p.53/55). Faz-se concreto um profundo e rígido universo de estagnação, de monotonia e de isolamento.

Acontecimento inicial: No final de uma longa jornada, a personagem diz a ela mesma que é tempo de terminar de divagar, além de admitir sua própria solidão e isolamento. – O fim de uma longa jornada.

Principal circunstância dada: Femme tem a consciência de que está verdadeiramente sozinha e procura incessantemente por alguém, ela busca alguma comunicação com um outro: “*à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / d'un autre être comme elle / un peu comme elle / errant comme elle*” (*Ibidem*, p.42). – A procura.

Acontecimento Fundamental: Femme senta-se e percebe as janelas vizinhas: “*s'asseoir à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / face à d'autres fenêtres [...] s'asseoir à sa fenêtre / leva le store et s'assit*” (*Ibidem*, p.44/45). – O sentar-se e a procura e espera constantes.

Circunstância dada que origina o acontecimento central: O fato de não ter, com exceção da de Femme, nenhuma persiana levantada, intensifica a solidão e o isolamento sentidos por ela. Todas as persianas estão fechadas, não há nenhuma aberta. O autor reforça a informação de que ninguém virá. – A tomada de consciência da solidão.

Acontecimento central: Nenhuma janela está aberta. Femme encontra-se completamente só, ninguém virá: “*assise à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / unique fenêtre / face à d'autres fenêtres / d'autres uniques fenêtres / toutes stores baissés / jamais un seul levé / seul le sien levé [...] pas question d'un visage / derrière la vitre*” (*Ibidem*, p.47). – O fim da busca e da espera.

Circunstância que origina o acontecimento final: A descida das escadas e o sentar-se na cadeira de balanço de sua mãe, vestida com seu vestido preto. Femme abandona a ideia de procurar e esperar por alguém que não virá e desce as escadas em direção ao seu fim: “*si bien qu'en fin / fin d'une longue journée / elle descendit / enfin descendit /l'escalier raide /baissa le store et descendit / tout en bas*” (Ibidem, p.49). – A descida das escadas e o sentar-se na cadeira de balanço.

Acontecimento final: O balanço que, à medida que ele enfraquece, ele a nina para a morte: “*berce-la d'ici / aux gogues la vie / berce-la d'ici / berce-la d'ici*”. – O balanço.

### **5.3. Viagem ao fim**

Ideia: Em um mundo no qual os valores morais se constituem como falsos e hipócritas, não havendo possibilidade para a existência do indivíduo como tal, Joana luta pelo seu lugar como ser vivo, onde ela possa, mesmo com todas suas diferenças, ser ela mesma de maneira completa e plena, sem julgamentos ou barreiras que a impeçam.

Tema: O descobrir-se

Conflito: universo de falsidades X o descobrir-se

Superobjetivo de Joana: A busca de si mesma como indivíduo e de seu lado mais humano, frágil, sincero, livre de todos os costumes hipócritas que são impostos pela sociedade tradicional.

Linha transversal de ação de Joana: A luta pela sua autocompreensão e o desejo de viver cada instante de maneira única, inteira, sem passado ou futuro que sejam determinantes.

Universo inicial: Mergulhada em um universo de jogos consigo mesma e onírico, no qual as coisas emitem sons: “a máquina do pai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tinden sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa” (LISPECTOR, 1998, p.13), Joana, já órfã de mãe, se mostra uma criança criativa, sincera e questionadora. Quando ela é retirada desse ambiente lúdico, um universo de hipocrisias, falsidades e de aparências instala-se, despertando nela o desejo de descobrir-se como indivíduo.

Acontecimento inicial: No meio do universo lúdico que compõem sua infância, Joana é confrontada com a morte do pai, arrancando-a assim desse mundo de jogos e levando-a à uma realidade crua e até então desconhecida. – A morte do pai.

Principal circunstância dada: A morte do pai de Joana acarreta uma série de acontecimentos na narrativa, como a ida de Joana para a casa da tia onde ela será tratada como “víbora”:

Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada. Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando .. sabendo o que eu penso. Às vezes estou rindo e paro, meio gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde criei minha filha, terei que pedir desculpas não-se-de-quê a essa guria ... É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe o bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa ... (*Ibidem*, p.51)

Além disso, pela vivência com a família da tia, Joana começa a perceber a falsidade entre as pessoas e suas relações:

De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem de que continuavam a existir. Depois retomavam a morna distância que diminuía por ocasião de algum resfriado ou de um aniversário. (*Ibidem*, p.63)

– A confrontação com o mundo real e o início de uma autopercepção através da assimilação de um mundo de hipocrisia.

Acontecimento fundamental: A ida ao internato, onde Joana tem a consciência de que:

as relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinha consigo mesma. A doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior e o que ela oferecia ao passos dos estranhos era areia incolor e seca. Mas ela caminhava para frente, sempre para frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos. (*Ibidem*, p.62)

– O fim da infância e a consciência da realidade.

Circunstância dada que origina o acontecimento central: As circunstâncias que nos levam até o acontecimento central abrangem o casamento com Otávio e após seu término, o encontro com o homem. Joana sente-se livre após o fechar de mais um círculo de vida para abandonar-se em uma relação que seja “apenas corpos vivendo” (*Ibidem*, p.188): “Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-la à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvanecer.” (*Ibidem*, p.157). – Estado de liberdade.

Acontecimento central: Joana, mais uma vez, encontra-se sozinha. O homem com o qual ela vinha mantendo contato parte, deixando somente um bilhete de despedida. – A partida do homem.

Circunstância que origina o acontecimento final: É a mesma que o acontecimento central, a partida do homem que gerará o início de sua viagem: “Corria agora à frente de si mesma já longe de Otávio e do homem desaparecido” (*Ibidem*, p.191). – A partida.

Acontecimento final: O mergulho de Joana no interior dela mesma, onde livre de dogmas ela tenta atingir o centro de sua mais íntima verdade, uma viagem “*De profundis*”. – A viagem.

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei animo mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e

quando eu falar serão palavras não pesadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! [...] e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (*Ibidem*, p.201/202)

## 6. LEITURA ATIVA DA DESCOBERTA

*“Lire c'est bien (ou mal) choisir, et choisir, c'est laisser. Toute œuvre est plus ou moins amputée dès sa véritable naissance, c'est-à-dire dès sa première lecture”<sup>36</sup>*

Uma vez que o estudo do texto foi feito considerando unicamente as ações realizadas pelas personagens – a análise ativa –, procuraremos, neste momento, efetuar uma análise mais ampla, tentando desvelar um outro olhar, menos centrado sobre a ação e mais convidativo às imagens e aos devaneios. Assim posto, as análises textuais que serão apresentadas têm como objetivo trazer uma leitura individual e singular dos três textos. As conotações e correlações serão feitas conforme um percurso particular tendo a consciência de que os desdobramentos dos textos não é um trabalho terminado, mas um processo contínuo. Isto é possível pois, a cada leitura, outros sentidos aparecem graças à riqueza dos textos e também em razão às novas aquisições de conteúdo de quem lê. A medida que investimos nossas referências pessoais, mais conotações se revelam. Assim, a leitura plural de um texto nunca termina.

O lado particular e singular das leituras devem-se ao tipo de interpretação que um signo pode evocar. Inserido em um processo de comunicação cuja função é exprimir alguma coisa, ele é igualmente regido sob o processo de significação. Isto quer dizer que o signo pertence a um código que pode ser tanto cultural quanto linguístico, e, no lugar de explicar, ele pode suscitar questões e oferecer outras possibilidades de encará-lo. Segundo os estudos de Saussure, o signo é composto por duas faces: um significante e um significado. Ou então como nos esclarece Umberto Eco (1999), em um uso comum, tem-se o referente (significante) e o sentido (significado). Contudo, independentemente da nomenclatura, nosso objetivo não é fazer um estudo aprofundado sobre o signo, o que importa é que essa “coisa” que desperta nossas ideias, impressões, memórias, pensamentos, permanece particular. Ainda, temos as experiências de vida de cada leitor que influenciam na interpretação do plural dos escritos, já que as leituras são independentes e englobam os fatores socioculturais. Desta maneira, o olhar colocado sobre os textos ressoa conforme a vida, a experiência e a capacidade de tecer relações de cada leitor.

Assim, como as leituras são plurais e seus sentidos estão sempre a aparecer, é possível que haja um tipo de “esquecimento” de sentido, como diz Barthes. Durante as leituras, o

---

<sup>36</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992, p.324.

esquecimento de um sentido não pode ser tomado como um “erro”, mas como “*une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermis ma liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier, théologique): c'est précisément parce que j'oublie que je lis*” (BARTHES, 1976, p.18). É em razão desses “esquecimentos” que o trabalho do estudo do texto nunca termina. A cada novo olhar, somos passíveis de encontrar e de perceber outras referências produzidas pela escritura.

As análises dos três textos foram feitas e refeitas em diferentes momentos desta pesquisa, nos quais o olhar direcionado foi constante e mutável. Os códigos utilizados por Roland Barthes na análise de “S/Z” e em “*L'aventure sémiologique*” não serão aqui reproduzidos. A intenção destas análises não é a de seguir um método ou de copiar o modelo elaborado por Barthes, mesmo porque aquela por ele apresentada é resultante de sua maneira pessoal de ler os textos, com suas referências particulares. Certamente nos serviremos de suas pesquisas como fonte profunda de conhecimento (e nós o visitaremos sempre), entretanto a pretensão de fazer um estudo como o feito por Barthes deixa lugar a uma leitura na qual o “eu” (pessoal e individual) lê “*en levant la tête*” (BARTHES, 1984, p.33).

Possuindo, assim, a liberdade de ter Roland Barthes como um companheiro e um exemplo distante que se faz próximo e não como uma lista de regras a serem seguidas, ousaremos profaná-lo. A começar pelo fato de que Anne Desbaresdes, Joana e Femme já são personagens definidas, diferente da proposição de Barthes (1976, p.68), a qual os personagens são somente um “*produit combinatoire*”. Entretanto, é bom lembrar que elas possuem o estatuto de actante não em relação aos traços psicológicos que apresentam, mas por estarem submetidas às ações por elas realizadas.

O trabalho de leitura de Beckett, Lispector e Duras visa abrir o texto conforme interpretações que não procuram uma verdade absoluta, mas um espaço onde a imaginação pode caminhar a seu bem entender/querer entre as áreas da Literatura e do Teatro, onde ator, personagem, autor e leitor têm o atrevimento de se confundir, se misturar, se entrecruzar e de se contradizer.

**Tradução livre das citações do texto**

GENETTE, 1992, p.324: “Ler é bem (ou mal) escolher, e escolher é deixar. Toda obra é mais ou menos amputada a partir de seu verdadeiro nascimento, o que quer dizer, a partir de sua primeira leitura.”

BARTHES, 1976, p.18: “um valor afirmativo, uma maneira de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se eu fecho minha lista, eu reconstituo fatalmente um sentido singular, teológico): é precisamente porque eu esqueço o que eu leio.”

BARTHES, 1984, p.33: “levantando a cabeça”

BARTHES, 1976, p.68: “um produto combinatório”

### 6.1. Mecanismo da espera repetida

Na análise textual de “Berceuse”, a narrativa foi dividida e as lexias escolhidas em função dos acontecimentos produzidos no interior da narração. Essa decisão deve-se ao redemoinho de repetição de palavras que se apresenta em “Berceuse”. Os novos elementos textuais são introduzidos nos momentos em que a história evolui. Mesmo se em seus estudos Roland Barthes nos propõe uma análise que não leve em consideração os acontecimentos da história (pois o que interessa não é a história propriamente dita, mas sim tornar o texto plural), nesta pesquisa, o trabalho foi efetuado de outra maneira. E ainda, justificamos do fato de ter usado uma metodologia distinta com os argumentos do próprio Barthes (1991, p.331): “*le morcellement du texte narratif en lexies est purement empirique [...] la lexie est un produit arbitraire*”. Assim, pensamos que a maneira com a qual o texto foi dividido não o diminuirá nem retirará sua capacidade de tornar-se plural.

Como anteriormente apontado, Femme carrega, desde o início, o status de personagem. Com “Berceuse” estamos lidando com um monólogo, no qual a ideia de actante único que realiza a ação é intrínseca, sobretudo tratando-se de um texto cujo objetivo primeiro é a cena teatral. Então, na análise que segue, já possuímos a informação de que Femme é o único personagem que, como “*figure*”<sup>37</sup> (BARTHES, 1976, p. 68), é o narrador de sua própria história.

---

<sup>37</sup> Para Roland Barthes (1976, p.68), uma figura se caracteriza por: “*une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques. Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du temps biographique*”.

**Tradução livre das citações do texto**

BARTHES, 1991, p.331: “o desmembramento do texto narrativo em lexias é puramente empírico [...] a lexia é um produto arbitrário.”

BARTHES, 1976, p.68: “uma configuração não civil, impessoal, acrônica, com relações simbólicas. Como figura, o personagem pode oscilar entre dois papéis, sem que essa oscilação tenha um sentido, pois ela acontece fora do tempo biográfico.” (citação em nota de rodapé)

*Berceuse – traduit de l'anglais par l'auteur (p.40)*

O primeiro contato com o monólogo de Samuel Beckett ocorre através de duas informações que se desdobram e que nos remetem a um espaço caseiro.

Começamos pelo título, “Berceuse”, que em francês possui duas significações diferentes: cadeira de balanço ou canção de ninar. Esses dois signos despertam imediatamente uma ideia de mobilidade, de alguma coisa que não está estática e que se encontra em movimento constante, além da conotação sonora que ele nos sugere. O título e seu movimento se colocarão em contraste radical com a atitude rígida da personagem.

“*Traduit de l'anglais par l'auteur*” é uma informação que nos provém como um aval do autor que nos confirma que o texto foi escrito e rescrito por ele mesmo. Isto quer dizer que temos a garantia de que a narrativa foi pensada em duas línguas, em inglês (língua materna de Beckett) e em francês, sua segunda língua.

O signo da cadeira de balanço e o fato do texto ter sido traduzido pelo próprio autor nos mostram que estamos “em casa”. O lugar mais comum para este tipo de cadeira são as casas dos avós, lá onde a infância pode encontrar seu lado mais sensível. Ademais, o balançar da cadeira pode estar ligado a ideia de ninar uma criança. Beckett nos envia aos dois estágios extremos da vida: a infância e a velhice.

*F- Femme dans une berceuse (p.41)*

O personagem feminino não tem nome. É simplesmente Femme (mulher em francês). Alguém que não tem identidade aparente, alguém comum que se encontra em um mundo solitário. É uma mulher única e, ao mesmo tempo, todas as mulheres. A falta de identidade mais desenvolvida nos daria a ideia de que o personagem não é mais ele mesmo. No final de sua vida, ele está em um estágio no qual não importa mais quem ele foi: nós nos parecemos todos no momento da morte. Há a perda da identidade individual, somos todos um só.

O fato de ser uma pessoa sentada em uma cadeira de balanço já nos dá, inclusive, o indício de cenário que é construído pelo autor.

*V- Sa voix enregistrée (p.41)*

O ser feminino não fala. O texto nos é transmitido por sua própria voz gravada. De maneira monocórdica, a gravação vem somar ao ritmo constante do balanço da cadeira.

Femme murmura somente uma palavra com a gravação “*encore*”.

A voz é um elemento produzido pelo corpo que é extremamente pessoal, cada pessoa tem uma voz característica. Beckett decidiu exteriorizar esse elemento tão íntimo, ele despersonaliza a voz dessa mulher que não tem mais identidade. Ele joga com o exterior e o interior, é o exterior que vem preencher o interior. O texto pronunciado não sai diretamente da boca de Femme, ele é atribuído a ela, na realidade ela não tem escolha, ela nem o controla. A voz de Femme não sai de seu corpo, mas de uma gravação, de algo que tende ao robótico. Ainda mais, o ritmo monocórdico da voz pode remeter a um estado moribundo.

Então, temos na cena uma mulher morbidamente estática, quase muda, sentada em uma cadeira de balanço cujo balançar é mecânico: mais um elemento externo ao actante, ela sequer controla o balançar da cadeira. O único movimento realizado por Femme é o progressivo fechar dos olhos ao longo da peça e a lenta inclinação da cabeça, sem contar algumas frágeis intervenções sonoras com a boca.

*Attitude: Figée jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot (p.54)*

Para contribuir com a caracterização de sua personagem sem história, Beckett, no final da peça, nos informa que Femme não se movimenta. O que significa que, além de não falar, ela não realiza nenhum movimento brusco ou muito perceptível. Beckett estabelece em “*Berceuse*” uma angustiante contradição: um corpo parado e uma cadeira que balança mecanicamente, mostrando que o corpo não assume nenhum controle, ele é levado pelo movimento automático. Quando se deixa levar pelo balançar, Femme mostra toda sua passividade diante dos fatos que lhe são apresentados, ou então, um real repouso de um mundo onde a esperança está esgotada.

Parada em um movimento estático, a personagem está em cena a espera de alguém que não virá. Como em “*En attendant Godot*” (1948), a agonia do nada instala-se e devora todo o não-espaco onde a história acontece.

*Finisse d'errer / de-ci de -là / tout yeux / tout parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / d'un autre être comme elle / un peu comme elle / errant comme elle.*  
(p.42)

*Finisse d'errer / de-ci de -là / tout yeux / tout parts/ en haut en bas / à l'affût d'un autre /*

*d'une autre âme vivante / d'une seule âme vivante / errant comme elle.* (p.43)

*Tout yeux / tout parts/ en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre à sa fenêtre / d'un autre comme elle / un peu comme elle / d'une autre âme vivante / d'une seule âme vivante.* (p.45)

Nessas três passagens do monólogo percebemos a mobilidade estática criada por Beckett para estruturar os versos. Eles começam de maneira similar com a repetição dos mesmos vocábulos. A diferença entre as páginas 42 e 43 é sutil, há somente a substituição de “*un autre*” por “*une autre âme*”. Enquanto que, no exemplo extraído da página 45, notamos a mistura das duas frases precedentes, essa amostra é uma combinação das frases contidas nas páginas 42 e 43. Toda a peça é composta de maneira semelhante, despertando no espectador/leitor um sentido de repetição, de turbilhão: é como se eles estivessem perdidos em um labirinto, passando por lugares (talvez) já percorridos.

Ademais, pode-se ainda dar a “*Berceuse*”, a figuração de um caleidoscópio. A cada leitura os espelhos internos do texto se movimentam, formando novas imagens. As sentenças ou o conjunto de palavras que se repetem proporcionam ao leitor/espectador uma percepção diferente a cada contato com a narrativa.

*V – jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / où elle dit / se dit / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse* (p.41/42)

Nas primeiras palavras entendidas pela voz em “*off*”, tem-se o código que se estabelece ao longo de toda a peça. *Femme*, ou então, sua voz gravada, fala dela mesma em terceira pessoa “*ela*”. O sujeito “*eu*” não existe, como se *Femme* não existisse mais – temos um prelúdio de seu fim. Sem identidade, o sujeito está esgotado, é alguém outro que fala, é a voz externa que vem reforçar um frágil sujeito interno. O personagem pode ainda estar lá corporalmente, mas, no fundo, ele não está mais. Beckett nos coloca no meio de uma contradição, onde a vida e a morte coexistem em um mesmo ser, ao mesmo tempo.

Também nesse extrato é possível perceber um código cronológico que se repete durante todo o texto: “*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée*”. De maneira quase dramática, tem-se o anúncio claro do fim. Uma longa jornada se termina e um círculo se fecha. A evidência da solidão que acompanha esse fechamento mostra-se de extrema delicadeza. Primeiro, *Femme* pronuncia a valorosa informação de que é preciso que ela

termine; em segundo, ela consolida a informação colocando o verbo na forma pronomial, o que significa que ela fala para ela mesma, pois, e aí temos a prova, ela está só, ela conversa com ela mesma porque não há ninguém outro com quem falar.

*à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / un peu comme elle / errant comme elle* (p.42)

*à l'affût d'un autre / d'une autre âme vivante / d'une seule autre âme vivante / errante comme elle* (p.43)

A ação de esperar para encontrar alguém desenvolve-se de maneira progressiva, na qual a esperança está em plena queda. Femme começa aspirando encontrar uma companhia que seja como ela, ou então um pouco como ela, mas, com o passar do tempo, ela deseja simplesmente alguém vivo. As exigências de que a pessoa seja como ela desaparecem. Na situação na qual ela se encontra, pouco importa quem vem encontrá-la, desde que seja uma alma... A desesperança aumenta e o personagem suplica somente por uma presença física.

*si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle rentra /enfin rentra / [...] temps qu'elle rentre / s'asseoir à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / face à d'autres fenêtres* (p. 44)

A repetição, como em toda a peça, acarreta um ciclo que parece sem fim, mesmo se o fim é o fim em si mesmo. Mais uma vez, como Beckett o fará de maneira sistemática no monólogo, depois de uma longa jornada, nós temos um novo dado: “*Femme rentra*”. De onde? Da rua, da vida. “*Elle rentra*” – verbo conjugado no passado simples em francês, deixando claro que a ação aconteceu no passado e lá ela foi acabada.

Após as repetições que reforçam a solidão do personagem, temos novamente o verbo “*rentrer*”. Femme volta pra casa, mas aqui no subjuntivo. Em francês, esse tempo verbal é utilizado para exprimir, como a raiz etmológica diz, ações que são subjetivas, obrigações morais as quais não somos obrigados a cumprir, uma vez que são “morais”. O autor nos envia a um recomeço. Femme, que já cumpriu a ação de voltar para casa, volta mais e novamente. Entretanto, aqui, a ação de voltar para casa está acompanhada de um fato diferente, Femme se senta perto da janela, tranquila, depois de uma longa jornada. É explícito um código de paisagem, que nos fornece elementos do cenário. Há uma janela, uma só, como será dito mais adiante. Uma única passagem que permitirá o contato com aquele que Femme procura. Ela está na janela esperando que algum ser vivo apareça em outra janela.

A janela pode ser vista como um caminho, uma passagem que conduzirá o personagem

à sua liberação, pois é através dela que um possível contato será estabelecido.

*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / assise à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / unique fenêtre / face à d'autres fenêtres / d'autres uniques fenêtres / toutes stores baissés / jamais un seul levé / seul le sien levé (p.47)*

A repetição de uma mesma longa jornada nos leva diante de outras janelas fechadas. O código da paisagem é reintroduzido deixando evidente a presença de outras janelas. Contudo, vazias de alma. Há somente Femme que mantém a esperança de encontrar alguém vivo. Será que os outros já abandonaram a esperança? Existem outros? Ou essas janelas seriam uma evidência de não-lugar que anuncia o fim já esperado por Femme?

*à l'affût d'un autre / d'un autre store levé / d'un seul autre store levé / rien d'autre / pas question d'un visage / derrière la vitre / d'yeux / affamés comme les siens / de voir / d'être vus / non (p.47)*

Com o desenrolar do tempo, Femme não espera mais ninguém, nem mesmo uma alma. Ela espera agora um objeto: uma persiana levantada. Alguma coisa que faça referência a um sinal de vida no mundo onde ela se encontra. A decrescência da esperança de Femme mostra-se de maneira visível e, pela repetição, progressiva. Primeiramente era alguém como ela, depois uma alma qualquer e, em seguida, um movimento que indique que ainda há vida perto dela. Femme procura a vida no exterior, pois no interior dela não há mais nada. Mesmo sua voz já a abandonou. Ela insiste, ela recorre às formas humanas e menciona um rosto, um rosto com olhos como os seus: famintos. Ela nos informa que seus olhos estão à procura incessante de encontrar e de serem encontrados.

*si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / enfin descendit/ l'escalier raide / baisse le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / celle de sa mère / celle où sa mère assise / à longueur d'année / tout de noir vêtue / de son plus beau noir vêtue / allait se berçant / jusqu'à sa fin / sa fin enfin (p.49/50)*

Como já esperado, depois da repetição de uma longa jornada, enfim, Femme desce as escadas. O movimento sugerido da descida nos transmite claramente a ideia do fim. Vamos em direção ao fundo, ao solo, ao baixo. Ainda, o fato mais simbólico aqui, com exceção da descida das escadas, é o abaixar das persianas. Terminou, nenhum ser vivo aparecerá. Femme

nos confessa seu fim. Finalmente ela cessa de procurar e esperar. Mais uma simbologia: sua mãe vestida de preto é morta na mesma cadeira de balanço. Femme seguirá o mesmo caminho de sua mãe. É a saga de uma pequena família, as duas morrem da mesma maneira e Femme tem consciência disto, ela prepara sua saga.

*baissa le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se berça / se disant / non / plus jamais ça / à la berceuse / des bras enfin / à elle disant / aux gogues la vie / berce-la d'ici / berce-la d'ici (p.52)*

Chegamos no final da peça com as mesmas repetições características. Femme baixa a persiana e desce as escadas para se sentar na cadeira de balanço que fora de sua mãe. Todas essas informações são reditas. Talvez o actante tenha a necessidade, ele mesmo, de se convencer de sua situação não muito próspera. A repetição, em toda a peça, serviria então como um dispositivo para não esquecer de uma realidade que, nesse caso, não é resplandescente. Femme, como se estivesse em uma cerimônia, segue os passos de sua mãe, senta-se na cadeira de balanço e balança-se até seu fim. O balançar da cadeira, mesmo movimento para fazer adormecer uma criança, traz a morte até Femme. Como apontado, a morte está ligada à infância, o fim da vida chega pelo movimento de acalantar uma nova vida que acaba de nascer.

## 6.2. Ciclos de Vida

Durante a análise de “Perto do Coração Selvagem”, percebemos que Lispector nos apresenta um texto que já é plural no sentido em que ele já está desdobrado e desprendido de qualquer significação concreta. Certamente há uma história por trás desse infinto de sentidos, contudo ela permanece em segundo plano, pois o leitor mergulha no fluxo de pensamentos sem fim de Joana e lá ele se permite perder-se e estabelecer-se.

A escolha das lexias foi feita pelo “coração”, isso significa que a decisão foi tomada conforme as passagens mais significativas no momento da realização deste estudo. Como referido, todo o livro de Lispector, cada palavra poderia ser suscetível a uma análise exaustiva e mesmo interminável, na qual as conotações nos levariam a um espaço de esquecimento de

toda significação concreta.

*A máquina do papai batia tac-tac ... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. (p.13)*

Lispector começa seu tecido de conotações nos afundando em um universo onírico e fantástico. É de manhã e quem acordam são os objetos. São eles que aparecem em primeiro plano para nos introduzir na atmosfera mágica concebida e imaginada por Joana. O fato de começar a narrativa pelos objetos animados estabelece um código que apresenta ao leitor uma lógica que não será verdadeiramente real. Ainda mais, a linguagem empregada, como “papai” e as onomatopeias, sugere que estamos em contato com uma criança.

*A certeza de que dou para o mal, pensava Joana. / O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela, surpreendida. (p.18)*

Joana é o personagem que age, que realiza uma ação e nem por isso ela mantém-se afastada do papel de narrador. Ela seria mais uma “figura” que “personagem”, segundo Barthes, visto que ela oscila entre os papéis de pessoa que age e de pessoa que é impessoal, um tipo de narrador.

*Olho por essa janela e a única verdade, a verdade que eu não poderia dizer àquele homem, abordando-o, sem que ele fugisse de mim, a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais. Lembro-me de um estudo cromático de Bach e perco a inteligência. (p.21)*

A filosofia e as questões existencialistas colocadas por Joana desfilarão em todo o texto de Lispector. Ao mesmo tempo que o personagem se questiona, ele estimula o leitor a fazer o mesmo: “quem sou eu?”. Logo depois, temos Bach e seu estudo cromático. Isto é, depois de não saber quem ela é, a figura “perde” sua inteligência com o “simples fato de pensar em Bach” e em sua compilação destinada aos interessados no estudo do piano. Esses códigos filosóficos e musicais serão manifestados seguidamente na narrativa.

*Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai. (p.29)*

A inversão da figura materna e paterna é aqui evidenciada. Normalmente a figura paterna é aquela que causa medo; o masculino como símbolo mais forte, daquele que impõe ordem, enquanto a mãe apazígua. O pai substitui a representação materna.

*Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? (p.29)*

Mais uma vez o leitor é confrontado a uma questão existencialista que sensível e mesmo inevitavelmente, o provoca a uma reflexão sobre sua própria vida, a alusão ao futuro e às incertezas do amanhã.

*Oh, Deus. (p.32)*

Símbolo religioso que aparecerá de forma crescente no texto. Seja por uma constatação ou por questionamentos.

*O pai morrera como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu. (p.39)*

A figuração da profundidade do mar vem ajudar na compreensão de um acontecimento de extrema importância. O código de paisagem aqui apresenta-se como uma figuração, como ferramenta para incitar a imaginação do leitor. O mar e a morte são elementos da natureza que vêm se completar para auxiliar a personagem na compreensão da vida.

*O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. (p.43)*

O tempo e sua dimensão são desconstruídos. O momento torna-se a eternidade, e essa não teria conteúdo, forma ou medida.

*Não é saudade, porque eu tenho agora minha infância mais do que quando ela decorria ... (p.48)*

Trata-se da presença da infância, mesmo quando se é adulto, ou então uma infância que se mantém, ou ainda um indício de que agora, quando adulta, Joana poderia aproveitar de sua infância. Isso acontece com frequência em casos onde jovens crianças adquirem uma

responsabilidade desmesurada para sua idade, sendo obrigados a tornarem-se adultos mais cedo do que o “previsto”.

*Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.* (p.50)

As normas são embaralhadas pelo actante. O fato de “roubar” não é visto como um crime, é unicamente a realização de sua vontade. O desejo individual é prioritário em relação a uma moral social.

*Logo esse pecado, um dos que mais ofendem a Deus ...* (p.51)

A religião como elemento que controla e dita as regras da sociedade.

*Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau.* (p.53)

Nessa reflexão, entre o bem e o mau, encontramos Spinoza, autor muito lido por Lispector cujas ideias se alastram nos escritos da brasileira.

*Coisas que existem, outras que apenas estão ...* (p.62)

A diferença entre as coisas que estão e as que possuem um valor de existir e outras que simplesmente são, sem nenhuma matéria. Mais uma vez Lispector nos coloca diante de um pensamento filosófico no qual as coisas podem existir verdadeiramente, em um nível profundo ou então em coisas passageiras, sem muito valor. A diferença entre “existir” e “ser”.

*A doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior e o que ela oferecia aos passos dos estranhos era areia incolor e seca.* (p.62)

A infância, supostamente doce, desaparece. A imagem aludida é aquela de que a infância permanecerá no interior de Joana, de agora em diante ela não a dividirá mais com outras pessoas.

*Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. [...] De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como pra se assegurarem de que continuavam a existir. Depois retomavam a morna distância que diminuía por ocasião de algum resfriado ou de um aniversário.* (p.63)

Nesse trecho, temos a exposição dos valores morais de uma sociedade conservadora, na qual os sentimentos não tem o direito de serem exteriorizados, e na qual a mulher tem seu lugar bem definido: estar em casa e encarregar-se dos filhos e do marido. Ainda, quando Lispector serve-se do verbo “brincar”, isso nos remete a algo fútil, superficial, como se as pessoas não possuíssem uma verdadeira vida, mas um tipo de vida que se pode “comprar” em uma loja. A única troca sincera de olhares é para se assegurar de que todos continuam jogando o mesmo jogo.

*A moça ri mansamente de alegria de corpo. [...] Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. [...] Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. (p.65)*

Novamente a referência ao fim da infância. Joana nem mesmo cresceu e ela já não é mais criança – como na amostra da página 48. O corpo e o movimento estão colocados em um nível superior ao dos sentimentos.

*Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. (p.66)*

O símbolo religioso é outra vez presente. Aqui temos explicitamente uma oração, uma súplica.

*grito-me. (p.70)*

Em português, o verbo “gritar” não existe na forma pronominal. Lispector rompe com as normas gramaticais para despertar no leitor a imagem de alguém que se “auto grita”. A língua portuguesa utilizada pela escritora é rasgada a serviço da imagem desejada.

*A voz de uma mulher jovem junto de seu homem. Como a dela própria que soara naquele instante para Otávio: aguda, vazia, lançada para o alto, com notas iguais e claras. (p.73)*

O símbolo da voz feminina ligado à ideia de uma quase submissão em relação ao “seu” homem. A voz tipicamente aguda e clara de uma dama da sociedade que é casada e logo terá seus filhos – como os tios de Joana na página 63.

*Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido, uma onda de lembranças próprias*

*subiria até sua memória, ela diria: quantas vezes eu tive ... (p.74)*

A voz é tomada como símbolo das fases da vida, a voz que se modifica conforme a maturidade.

*E a voz, voz de terra. Sem chocar-se com nenhum objeto, macia e longínqua como se tivesse percorrido longos caminhos sob o solo até chegar à sua garganta. (p.74)*

A voz ganha igualmente adjetivos e ela é, até mesmo, “independente”.

*De profundis. (p.79)*

O latim como alegoria da ciência, da pesquisa, da precisão, do já nomeado. Contraditoriamente, no texto, ele servirá como elemento de introdução a uma viagem indefinida, desconhecida, para o interior de si mesma, subjetiva.

*Mas não queria orar, repetiu-se mais uma vez francamente. Não queria porque sabia que esse seria o remédio. Mas um remédio como a morfina que adormece qualquer espécie de dor. Como a morfina de que se precisa cada vez mais de maiores doses para senti-la. Não, ainda não estava tão esgotada que desejasse covardemente rezar em vez de descobrir a dor, de sofrê-la, de possuí-la integralmente para conhecer todos seus mistérios. (p.82)*

Repetidamente a religião está presente na narrativa, contudo, neste momento, ela é negada pelo personagem. Se antes tínhamos Joana que aclamava por “Deus”, agora ela o recusa. É a vida que se desencadeia e que questiona os valores primeiros, impostos pela sociedade moralista.

*Sentada ao piano, os lábios enfarinhados e velhos, tocava Chopin, Chopin, sobretudo todas as valsas. (p.84)*

A música nos volta através das valsas de Chopin.

*Só depois de viver mais ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana às vezes. Humano – eu. Humano – os homens individualmente separados. Esquecê-los porque com eles minhas relações apenas podem ser sentimentais. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos “fraternidade”, “justiça”. Se elas tivessem um valor real, seu valor não estaria em ser cume, mas base de triângulo.*

*Seriam a condição e não o fato em si. (p.93)*

As referências filosóficas se fazem mais intensas ao longo da narrativa. As ideias de Spinoza aparecem como referências constantes. O personagem, através de divagações, convida o leitor a fazer o mesmo. A história e suas ações cedem lugar a uma reflexão existencialista.

*E foi tão corpo que foi puro espírito. (p.97)*

O sentir pelo corpo, o tato, pode provocar uma sensação indescritível. É o corpo, o tocar, o físico que desperta os sentimentos. É o movimento do exterior em direção ao interior.

*Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados que se isolavam uns dos outros. (p.101)*

Da mesma maneira que as “vozes” simbolizam fases da vida – páginas 73 e 74 – aqui, tem-se a vida por círculos. Eles são fragmentos individuais que, aparentemente, não possuem ligação.

*Faço o que eu quero, – continuou –, e ninguém me obriga a escrever a Divina Comédia. (p.120)*

A personagem mostra-se seu próprio mestre e retira-se a responsabilidade de fazer qualquer coisa de extraordinária como fez Dante Alighieri, escrevendo a “Divina Comédia”. O desejo pessoal manifesta-se mais forte do que uma imposição social; a pressão da sociedade para que todos façam o “incrível”, o “melhor” sempre.

*Na verdade o pragmatismo – o plano orientado para um dado fim real – seria a compreensão, a estabilidade, a felicidade, a maior vitória de adaptação que o homem conseguisse. No entanto fazer as coisas “pra quê” parece-me, perante a realidade, uma perfeição impossível de exigir do homem. O início de toda sua construção é “porquê”. (p.122)*

Novamente as menções filosóficas que conduzem o leitor à reflexão.

*Muitas respostas encontram-se nas afirmações de Spinoza. (p.123)*

A alusão a Spinoza está aqui explícita. Como é dito que muitas respostas aos questionamentos se encontram em Spinoza, a escritora nos incita a lê-lo.

*A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach.* (p.124)

A religião e a música são colocadas em um mesmo nível. E Bach reaparece.

*Entre os dois pedaços, vendo-os – o que já dormira e o que ainda iria dormir -, isolada no sem-tempo e no sem-espço, num intervalo vazio.* (p.132)

A desconstrução do tempo e do espaço que nos remete ao vazio.

*A manhã seguinte era de novo como um primeiro dia, sentiu Joana.* (p.139)

A menção do tempo que passa e que nos transmite a ideia de um recomeçar.

*[...] tocou um pouco de piano.* (p.140)

A música se faz novamente presente, como já mencionada nas outras páginas com Bach e Chopin.

*Como é bela e é mulher, serenamente matéria-prima, apesar de todas as outras mulheres.* (p.143)

A figura da mulher representada como a origem.

*Nunca penetrei no meu coração.* (p.151)

Depois das numerosas referências filosóficas e existencialistas, aqui temos verdadeiramente a constatação: nunca, Joana, esteve no interior dela mesma. Há igualmente uma certa provocação ao leitor. Já penetramos em nossos corações?

*- Eu também posso ter um filho, disse alto. A voz soou bela e límpida.* (p.155)

Mais uma vez a alusão à mulher como elemento de fertilidade. Além disto, aqui temos uma voz que é segura de si mesma, uma voz de mulher independente que possui o poder de decisão em relação à sua condição de “mulher fértil que origina a vida”.

*Cada vez mais a figura do homem se aproximava e crescia, cada vez mais Joana se sentiu*

*afundando no irremediável. (p.159)*

O destino se mostra incontornável. Mesmo com a percepção e com a consciência do que vai acontecer, a personagem não consegue impedir-se de “seguir” seu destino.

*- Amêndoas... - disse Joana voltando-se para o homem. O mistério e a doçura das palavras: amêndoa... ouça, pronunciada com cuidado, a voz na garganta, ressoando nas profundezas da boca. Vibra, deixa-me longa e estirada e curva como um arco. Amêndoa amarga, venenosa e pura. (p.167)*

O jogo quase infantil, sua sonoridade e os sentidos contraditórios que ele pode oferecer. É corporal, a voz vibra e provoca sensações. Mais uma vez, tudo o que se sente passa pelo corpo, uma reação física de uma sensação.

*É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disse: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar. (p.170)*

As palavras como ponte de passagem para a construção dos sentidos físicos. Ademais, tem-se alusão à praia, como na página 30. O mar e a praia são figurações da natureza e do horizonte que está se anunciando.

*Mas ela tivera coisa, há isso tivera. Um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor. (p.173)*

Lispector fornece uma espécie de “retrospectiva” da vida de Joana. Os principais elementos que compuseram a vida da figura central do texto estão enumerados no objetivo de, diríamos, fazer um balanço final. Tudo está dominado e em ordem, tudo foi vivido e experimentado. Normalmente esse tipo de recapitulação se faz em ocasião de um aniversário, nas festas de ano novo, quando analisamos as realizações feitas ou ainda no momento da morte, no qual, conforme as crenças populares, “a vida toda passa diante de nossos olhos”.

*É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede*

*diante de mim. A solidão está misturada à minha essência. (p.179)*

A solidão é mencionada mais uma vez. Entretanto, aqui temos uma confissão clara e precisa: Joana está sozinha. Ela nasceu, viveu e morrerá só, é uma constatação.

*Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora! (p.185)*

Essa passagem nos direciona a outro trecho de “Perto do Coração Selvagem” em que Joana, quando criança, foi tratada de “víbora” por sua tia. Apresenta-se assim um retorno à infância, à casa da tia, à ida ao internato. Além disso, o termo “víbora” passa a imagem de uma pessoa “escorregadia”, perigosa, traiçoeira e não confiável.

*Ela própria mal fora tocada. Uma pausa, uma nota leve, sem ressonância... (p.187)*

Ainda a figuração que nos remete à solidão.

*As ondas cor-de-rosa escureciam, o sonho fugia. (p. 189)*

Uma alusão à destruição: as ondas do mar cor-de-rosa que nos transportam diretamente à infância de Joana ganham uma tonalidade pesada. A vida transforma-se e o antigo sonho escapa.

*Mas a grade do portão era feita por homens. (p.190)*

Em todo o texto, a figura masculina é extremamente presente e marcante. A grade do portão, composta pelos homens, remete à barreira que Joana deve cruzar para continuar seu caminho. O símbolo de uma mulher que, para ser ela mesma e para conseguir sua independência, deve primeiramente ultrapassar/afrontar o sexo masculino.

*Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insoldável [...] (p.194)*

O texto constrói-se cada vez mais figurativo e, como vemos aqui, tudo torna-se nebuloso, sem definição. É a viagem final de Joana que se aproxima, é o “*de profundis*” já mencionado.

*Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana.*

(p.196)

Novamente tem-se um tipo de retrospectiva de tudo o que se passou com Joana. O símbolo da força e da persistência.

*De profundis. Deus meu eu vos espero, deus vinde a mim, Deus, brotai no meu peito [...]*

(p.198)

Já no final, o chamado a Deus se faz mais intenso. A ideia da morte que se aproxima.

*[...] me levantarei forte e bela como um cavalo novo.* (p.202)

Um cavalo novo vem fazer menção à força, à vontade de viver e de recomeçar uma vida. Uma imagem de esperança nos é transmitida. Depois da morte há talvez um renascimento. E também o eterno retorno a imagem da infância, aqui simbolizada pelo cavalo novo, que possui toda a sua vida diante de si.

### 6.3. Sonatina fúnebre

A leitura de “Moderato Cantabile” é uma tarefa que estimula, incita, provoca prazer que apavora. Este “apavoramento” vem da impressão de talvez nunca conseguir ler, reler, desmontar e desdobrar todo o texto. Isso se dá graças a escritura magistral de Duras. As leituras já se fazem numerosas e elas continuarão a ser, pois o prazer de desvelar uma nova palavra, uma nova vírgula e uma significação além do que está escrito é permanente.

Bem como foi feito em “Perto do Coração Selvagem” e em “Berceuse”, partiremos do princípio de que os personagens já existem. Anne Desbaresdes, Chauvin e a criança já são figuras constitutivas da obra.

#### “Moderato Cantabile”

Começemos pelo título da história. “Moderato Cantabile” vem do italiano, do vocabulário musical. Quer dizer “*modéré et chantant*”, nas próprias palavras de Mademoiselle Giraud (DURAS, 2010, p.11). Pensando unicamente no título, é possível ter a impressão de segurar nas mãos um livro que será como o ritmo sugerido, contudo, a narrativa de Duras não

possui nada de “moderada e cantante”. A escritora nos afunda em um universo denso, obscuro e angustiante.

A música, elemento importante, uma vez que está presente logo no título, nos faz pensar também em Lispector e em Beckett. As personagens de Joana e Femme possuem igualmente uma relação estreita com os ritmos sonoros.

*Moderato Cantabile, dit l'enfant.* (p.7)

O filho de Anne Desbaresdes nos é apresentado assim: “a criança”. Ele não tem nome e permanecerá como tal até o fim do livro. Por quê? Primeiramente poderíamos pensar que é por causa de uma não existência do actante, ou então por um menosprezo em relação a ele ou simplesmente porque o personagem de Anne Desbaresdes não o dedicaria a devida atenção, mas não, é outra coisa. A criança sem nome é o que sustenta Anne Desbaresdes no mundo, e pouco a pouco ela nos dará provas dessa base de apoio.

“Criança” em Duras, “Femme” em Beckett e “homem” em Lispector: três personagens sem nome, sem passado nem futuro. Conhecemos deles somente o que nos é apresentado, as descrições físicas são igualmente reduzidas nos três casos. Três figuras chaves, sem identidade, sem passado, sem futuro, somente com o presente.

*Le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant.* (p.10)

O código de paisagem: o indício de uma localidade na beira do mar nos é comunicado ao mesmo tempo que o silêncio da criança. É o silêncio de um e o barulho do outro.

*Les couleurs du couchant devinrent tout à coup si glorieuses que la blondeur de cet enfant s'en trouva modifiée.* (p.11)

Elemento que vem para nos indicar o período do dia: o fim de uma jornada e uma das raras características que encontraremos da criança: ele é loiro.

*Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau.* (p.11/12)

O mar e o silêncio da criança são novamente mencionados. É como se tivéssemos uma música que está sendo composta no instante presente com o barulho do mar e o silêncio da criança.

*Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta net. (p.12)*

Para romper com a atmosfera instalada entre o silêncio da criança e o barulho do mar, um grito forte é escutado. Um grito de longe e misterioso que se termina repentinamente. Esse acontecimento incita a curiosidade do leitor.

*Anne Desbaresdes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque. (p.12)*

O gesto da mãe que quer proteger seu filho de uma maneira tão intensa que acaba por machucá-lo. A proteção de mãe que Joana não teve.

A mãe como símbolo de segurança e força feminina.

*L'enfant recommença à jouer la sonatine de Diabelli. (p.14)*

A referência musical ganha nome: Diabelli. O autor austríaco é conhecido por suas composições cujo objetivo é primeiramente didático. A criança, então, toca uma sonatina destinada aos aprendizes de piano.

*Le bruit de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant, même à cette hauteur-là de l'immeuble, que la musique en était débordée. (p.16)*

Os sons ganham mais força na narrativa. Duras está compondo seu próprio ritmo “moderado e cantante”, contudo, na realidade, ele não tem nada de moderado. Os sons começam a salientar-se cada vez mais, criando um verdadeiro ritmo da narrativa.

Pelo “*bruit de la foule*” entendemos que algo de inabitual aconteceu, sobretudo após ter-se entendido um grito de mulher.

*Quelqu'un qui a été tué. (p.17)*

A autora joga com o suspense, depois do grito entendido, tem-se a informação de uma morte. O primeiro contato é assim, sem muitos detalhes. Duras cria a curiosidade no leitor e o instiga a ler mais para conhecer os fatos.

*Dans la lueur du magnésium, on pu voir que la femme était jeune encore et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. (p.18/19)*

A descrição da cena é digna daquela de um romance policial. O detalhe, o sangue, a intriga, o mistério, a paixão desvelam-se em um quadro ainda obscuro. Sabemos que a pessoa morta é uma mulher e que um homem a tinha beijado. Os sinais de suspense intensificam-se e continuam a impedir o leitor de abandonar a história.

- *Quand même, dit Anne Desbaresdes en arrivant boulevard de la Mer, tu pourrais t'en souvenir une fois pour toutes. Moderato, ça veut dire modéré, et cantabile, ça veut dire chantant, c'est facile.* (p.20/21)

Novamente voltamos ao ritmo que insiste em manter-se ao longo da narração, mesmo se os fatos que nos foram apresentados não vão de encontro à cadência musical. A repetição nos lembra ainda que “moderato cantabile” quer dizer “moderado e cantante”. Igualmente, a mãe que cumpre seu papel na educação da criança, a fazendo lembrar do significado da expressão.

*Le lendemain, alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre bout de la ville, à l'heure déjà passé où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier.* (p.23)

Alusão e orientação espaçotemporal da narrativa revelando o hábito de ir sempre ao mesmo bairro todas as sextas-feiras.

*Au tremblement persistant des mains accrochées au verre, la patronne comprit qu'elle aurait pas si vite l'explication qu'elle désirait, que celle-ci viendrait d'elle-même, une fois cet émoi passé.* (p.24/25)

Com o tremor das mãos temos um símbolo de incerteza, de agonia, talvez até de medo, confirmado pela taça de vinho. A patroa antecipa então que não há explicação, que será a ela (Anne Desbaresdes) de encontrar uma.

O corpo trêmulo de Anne Desbaresdes, mostrando toda sua angústia, é o oposto do corpo de Femme, que sofre de uma agonia parecida, mas que resta rígida até a morte.

- *Ce que je sais, c'est qu'il lui a tiré une balle dans le cœur.* (p.27)

Uma bala no coração – simbolismo de um amor que terminou? O coração é despedaçado pela bala e o amor termina em um tiro de revólver. O homem mata sua amante bem como ele mata seu amor.

Uma bala direta no coração e não perto do coração (selvagem). Em “Moderato Cantabile”, é entrando no fundo do coração que a morte chega, o mesmo acontece com Joana, que, procurando ir cada vez mais perto de seu próprio coração, aproxima-se da morte.

*La main chercha le verre, machinalement.* (p.29)

Contrariamente à mão trêmula de antes, agora temos um movimento mecânico, direto e sem hesitação. A reação de Anne Desbaresdes já é outra.

- *Six heures déjà, annonce la patronne.* (p.31)

Código temporal, seis horas é o sinal que nos confirma que as pessoas sairão logo do trabalho. Haverá muita gente nas ruas.

- *Je vous ai vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant.* (p.32/33)

Eis que o universo de Anne Desbaresdes é apresentado dessa forma que não nos diz nada, mas que nos diz tudo. Ela provém de um outro ambiente, completamente diferente daquele onde eles encontram-se, ela vem de outra classe, de outro mundo.

- *C'est curieux, je n'ai pas envie de rentrer, dit-elle.* (p.34)

Explicitamente temos a confissão de Anne Desbaresdes, que não quer mais voltar pra casa, isto é, ela não quer mais voltar para seu mundo.

*L'enfant leva la tête et bâilla face à elle. L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant. L'étonnement de Anne Desbaresdes, quand elle regardait cet enfant, était toujours égal à lui-même depuis le premier jour. Mais ce soir-là sans doute crut-elle cet étonnement comme à lui-même renouvelé.* (p.36)

A criança tem sono, ela está cansada, então, já está tarde e temos a confirmação por “la dernière lueur”. O dia termina e Anne Desbaresdes, depois de sua experiência no café, renova sua esperança de vida. As crianças são quase sempre ligadas às ideias de futuro, de prosperidade, e, no momento em que Anne Desbaresdes olha seu filho com outros olhos, é porque alguma coisa no seu interior mudou. Ela tem novamente a esperança no horizonte que se apresenta.

*Elle but aussitôt servi. Le tremblement était encore plus forte que trois jours auparavant.* (p.38)

O vinho torna-se assim, depois de várias retomadas, uma bengala na qual Anne Desbaresdes apoia-se. Com o tempo que passa e o tremor que se intensifica, tem-se este símbolo de nervosismo ainda maior. Não é o corpo que treme, são também seus sentimentos – o corpo como reflexo do que se passa na alma.

*L'enfant cria quelque chose d'indistinct. L'homme s'approcha d'Anne Desbaresdes.* (p.39)

O contraste entre a criança e o homem. Um representa a inocência e o outro a traição.

*- Il y a maintenant trois jours, dit l'homme.* (p.40)

Referência temporal, faz três dias que houve o crime no café.

*- La difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café, mais je me suis dit que j'étais quand même capable d'en trouver un, par exemple un verre de vin, la soif...* (p.41)

A sociedade machista é desvelada na confissão de Anne Desbaresdes quando ela diz que deve encontrar uma desculpa para entrar em um café. Ainda, é possível imaginar que esse não é um café frequentado por pessoas de sua mesma classe social.

A mulher, novamente, como um ser submisso às regras ditadas pelos valores tradicionalmente machistas e hierárquicos de classes sociais.

*- Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant.* (p.41/42)

O grito de uma mulher morta pelo amor é comparada ao grito do parto. O nascimento e a morte na mesma intensidade. O grito do corpo que anuncia a morte e a vida.

O grito como expressão de dor de amor, como na conhecida cena de “Mãe Coragem”, peça de Bertolt Brecht.

*- Nous avons peu de temps, dit-il. Les usines ferment dans un quart d'heure.* (p.45)

Novamente um indício temporal, o tempo do encontro de Anne Desbaresdes com o

homem no café terminou. Quando as usinas fecham, as pessoas voltam para suas casas e algumas, que irão ao café, verão esses dois, de mundos diferentes, em um mesmo e cúmplice lugar.

O tempo esvai-se e é necessário que eles terminem, como se o tempo fosse cronometrado – o mesmo tempo que se acaba em “Berceuse”. Os encontros (e a espera) tem um horário para terminar.

*Elle remarque ces deux mains posées côte à côte pour la première fois. (p.48)*

Os corpos estão mais e mais próximos. A intimidade entre os dois é cada vez mais profunda.

*- Je n'avais pas pensé que je pourrais ne plus venir. (p.50)*

O desejo é definitivamente instalado em Anne Desbaresdes. Os encontros passam a ser uma obrigação, uma tarefa que ela deve cumprir.

*Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler. Certains exprimaient la crainte de le voir se terminer dès le lendemain, en raison de sa durée inhabituelle. (p.53)*

O tempo serve aqui como figuração do encontro extraordinário entre as duas pessoas. Eles não pertencem a história que está sendo construída e que, como o bom tempo, tem uma data para terminar.

*Le visage était revenue de sa pâleur habituelle. (p.54)*

Característica corporal de Anne Desbaresdes. Uma mulher pálida, um indício de que ela não toma sol, ou então de que ela não sai seguidamente de casa.

*Rien ne les satisfaisait plus. (p.56)*

Eles (Anne Desbaresdes e o homem desconhecido) falam do casal cujo homem matou a mulher, mas, na realidade, são eles mesmos que não estão mais satisfeitos com suas vidas.

*Il lui tendit un verre de vin tout en riant.*

*- Cette femme était devenue une ivrogne. (p.58)*

Quem tornou-se uma bêbada? Anne Desbaresdes ou a mulher morta? As duas

mulheres começam a se parecer profundamente.

A embriaguez como sintoma de alguma coisa que não vai bem. Os problemas aumentam, e o álcool se torna uma evasão.

*Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. Je m'appelle Chauvin.* (p.60)

O detalhe da observação dos seios quase desnudos é a entrada na intimidade de Anne Desbaresdes e também a observação da flor de magnólia que os decora. A magnólia é uma flor robusta e solitária que, segundo o folclore popular, representa a dignidade. Essa flor, então, poderia servir como a figuração do personagem de Anne Desbaresdes, que, solitária e robusta segue seus instintos carregando sua dignidade. Seguindo o apontamento quase erótico, temos, enfim, o nome do homem: Chauvin. Ele confessa seu nome depois desse ato ousado de observação do corpo de Anne Desbaresdes.

*- Beaucoup de femmes ont déjà vécues dans cette même maison qui entendaient les troènes, la nuit, à la place de leur cœur.* (p.61)

A sucessão de mulheres nos dá o valor simbólico da casa onde Anne Desbaresdes mora. Mulheres infelizes, pois, como ela nos diz, o barulho dos arbustos era mais forte que o do coração. Seus corações (o amor), seria tão frágil que eles nem batem mais, cedendo lugar aos elementos exteriores em detrimento dos interiores. As outras que a casa abrigara eram mulheres de aparência, isto é, seus sentimentos eram escondidos como seus segredos. Já que Anne Desbaresdes mora na mesma casa, podemos imaginar que ela segue a mesma “saga” dessas mulheres.

*- Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais.* (p.62)

Sem pontuação, em uma só respiração, em um vomitar de suas impressões, Anne Desbaresdes demonstra toda sua insatisfação em relação a essa cidade onde os pássaros e as

árvores são como os habitantes histéricos e incômodos.

Duras, como Lispector e Beckett, não respeita as regras tradicionais da escritura e, sem a menor pontuação, solicita uma atenção dobrada do leitor, movimentando suas referências e rompendo com a linha de leitura.

- *Dites-moi encore, dit Chauvin, vous pouvez me dire n'importe quoi.* (p.64)

A liberdade oferta por Chauvin para que Anne Desbaresdes lhe confie seus segredos, suas agonias e sua intimidade.

- *Je vais revenir, dit-elle.*

- *Demain.* (p.66)

A certeza do reencontro e a ordem dada por Chauvin. A intimidade e a necessidade de se ver é cada vez mais profunda, tanto para um quanto para o outro.

*Mais, comme elle voyait mal au loin, à cause de son ivresse, elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer, afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance.* (p.67)

Como de costume, depois de seus encontros com Chauvin, Anne Desbaresdes está embriagada e novamente ela explicita seu desejo de não voltar para casa.

O “beber uma taça de vinho” como desculpa por ela criada, a leva a uma dependência do álcool que está associada a alguns breves momentos de felicidade.

- *Tu t'en souviendras, dit Anne Desbaresdes, ça veut dire modéré et chantant.* (p.69)

A música volta para nos lembrar do ritmo que acompanha toda a história. Depois de várias retomadas, está na hora da criança lembrar-se, de uma vez por todas, a cadência demandada pela professora de piano.

*Une pelle géante, baveuse de sable mouillé, passa devant la dernière fenêtre de l'étage, ses dents de bête affamée fermée sur sa proie.* (p.69)

Mais uma vez a imensa proteção de mãe. Aqui ela é tão forte que Duras transforma Anne Desbaresdes em um animal.

*Le soleil, plus haut que la dernière fois à cette même heure, en témoignait. De plus, la journée avait été assez belle pour qu'un brume recouvrit le ciel, légère, certes, mais précoce cependant. (p.71)*

O elemento da natureza nos serve novamente como figuração para a narrativa que se apresenta. A jornada, bem como a história, é bela e ainda não está na hora de acabar.

*- Ils n'ont pas demandé à vivre, dit la mère – elle rit encore – et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous. (p.73)*

A não culpabilidade da criança por não querer aprender a tocar piano é sustentada pela mãe. Anne Desbaresdes é, como já visto, um mãe protetora que defende seu filho. Mais uma vez a figuração da mulher como mãe e protetora.

*La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. (p.78)*

A música como alusão ao “amor” de Anne Desbaresdes. O ritmo musical seria como o “leitmotiv” dos encontros entre os dois amantes.

*Ils quittèrent le comptoir, il l'entraîna au fond de la salle, la fit asseoir à l'endroit où il le désirait. Des hommes au bar regardèrent encore cette femme, s'étonnèrent encore, mais de loin. (p.84)*

Aqui fica explícito o poder de Chauvin em relação a Anne Desbaresdes. Ele a faz atravessar o bar que estava cheio, como se ela desfilasse com ele no centro da cidade. Eles não se escondem mais, os encontros são, a partir de agora, públicos. Ademais, temos a submissão de Anne Desbaresdes diante desse homem, diante do amor que ela sente por ele.

*- Vous étiez accoudé à ce grand piano. Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. (p.86)*

A flor entre os seios nus é novamente mencionada. O corpo como objeto de desejo.

*- Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. Vous l'avez négligemment épinglée, trop haut. C'est une fleur énorme, vous l'avez choisie au hasard, trop*

*grande pour vous. Ses pétales sont encore durs, elle a justement atteint la nuit dernière sa pleine floraison.* (p.86)

Mais detalhada, a flor aqui é desnudada exatamente como Anne Desbaresdes. O corpo revelado através da flor que o descobre. A flor toca o corpo de Anne Desbaresdes como Chauvin amaria fazer.

*Le samedi soir surtout, parce que les gens ne savent pas quoi faire d'eux-mêmes dans cette ville.* (p.87)

O indício de que não há nada a fazer nessa cidade onde eles encontram-se, pois o sábado é um dia no qual, tradicionalmente, as pessoas têm o hábito de fazer algo fora de casa: um programa cultural, um restaurante, um cinema. Os habitantes entediam-se, bem como Anne Desbaresdes e Chauvin.

*La radio informa le monde qu'il ferait le lendemain.* (p.89)

Um anúncio do futuro. Se o rádio pode dizer o que acontecerá amanhã, Anne Desbaresdes e Chauvin não sabem nada de seus futuros.

*- Quand le retard devient tellement important, dit Anne Desbaresdes, qu'il atteint le degré où il en est maintenant pour moi, je crois que ça ne doit plus changer rien à ses conséquences que de l'aggraver encore davantage ou pas.* (p.90/91)

O conformismo com a situação e a consciência do futuro já estão presentes em Anne Desbaresdes. O atraso já é presente. Não há mais retorno. Ainda, se ela está atrasada, quer dizer que alguém a espera.

Ademais, o atraso como figuração da passagem do tempo que, em um momento ou outro, não foi apercebido. O mundo real foi esquecido por alguns instantes.

*Anne Desbaresdes se replit sur elle-même, le visage hypocritement baissé mais pâli.* (p.91)

Anne Desbaresdes, para não demonstrar sua hipocrisia, esconde-se nela mesma. Essa mulher não está acostumada a mostrar publicamente seus sentimentos, ainda menos aquele que não é nobre.

*- Le même. Taisez-vous.* (p.92)

A autoridade que Chauvin exerce sobre Anne Desbaresdes.

- *Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ?* (p.92)

O vinho volta sempre e constantemente. O álcool torna-se uma ferramenta (ou desculpa) para que Anne Desbaresdes e Chauvin possam continuar a relação íntima. Sem o álcool talvez eles não teriam a mesma cumplicidade. O vício do álcool e o vício de se verem se intensificam.

A embriaguez relaxa o corpo e libera os instintos escondidos que, de outra forma, não seriam desvelados.

*Elle remit ses cheveux d'un désordre profond, revint à elle avec lassitude et compassion contenue.* (p.95)

Novamente o estado do corpo de Anne Desbaresdes reflete seu interior.

*Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. Habillé en noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi, et le présente à chacun dans le silence du dîner commençant. Il est bien séant de ne pas en parler.* (p.99)

A alusão à riqueza e ao poder que rodeia Anne Desbaresdes.

*De l'extrémité nord du parc, les magnolias versent leur odeur qui va de dune en dune jusqu'à rien. Le vent, ce soir, est du sud. Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait.* (p.99)

O não-dito em Duras. A paixão instalada nesse improvável casal torna-se mais forte e eles permanecem conectados mesmo quando estão distantes.

- *Anne est en retard, excusez Anne.* (p.101)

Em sua casa, Anne Desbaresdes não tem voz própria. Alguém fala em seu lugar. Ela não se exprime. Ainda, esse é um dos raros momentos em que Anne Desbaresdes é tratada no texto simplesmente pelo seu primeiro nome. A pessoa que fala por ela se mostra íntima de Anne Desbaresdes.

*Anne n'a pas entendu.* (p.101)

Anne Desbaresdes está mergulhada em seus pensamentos que a levam para longe. E novamente alguém fala em seu lugar, novamente ela não tem voz.

*Elle passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux, comme elle fit tout à l'heure, ailleurs. Ses lèvres sont pâles. Elle oubliera ce soir de les farder.* (p.101)

Mais uma vez o exterior reflete o interior. Anne Desbaresdes não se preocupa com seu físico, seu penteado não tem mais importância. Seus pensamentos estão além, ela esquece mesmo de cuidar de seu rosto. Anne Desbaresdes está cansada e o mundo de aparências começa a desmoronar.

*Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrent de bijoux au prorata de leurs bilans. L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eût raison.* (p.103)

O símbolo da riqueza e da ostentação. Nos é sugerido que o marido de Anne Desbaresdes saiba, talvez, da sua ligação com outro homem, ele duvida da dignidade (carregada pela magnólia) de sua esposa.

*Elle ira dans la chambre de son enfant, s'allongera par terre, au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il ne restera rien. Et entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre.* (p.112)

O tempo da narrativa muda. Do passado, onde estávamos, as ações são apresentadas no futuro. Estamos à espera de tudo aquilo que Anne Desbaresdes ainda viverá. A magnólia será esmagada, e o vômito confirma que ela deve desfazer-se de tudo o que viveu.

*Le beau temps durait encore. Sa durée avait dépassé toutes les espérances.* (p.113)

O tempo aparece mais uma vez para falar da relação entre Anne Desbaresdes e Chauvin, uma relação que foi muito além do que deveria ter ido.

*Chauvin n'était pas rasé du matin, mais seulement de la veille. Le visage d'Anne Desbaresdes manquait du soin qu'elle mettait d'habitude à l'apprêter avant de le montrer. Ni l'un ni l'autre, sans doute, ne le remarqua.* (p.114)

Os dois deixaram de cuidar de suas aparências físicas. Não é mais necessário esconder as possíveis imperfeições pois eles já vivenciaram o sentimento forte que os une. Também, essa aparência é um sinal de que, no interior deles, já sabem o que vai acontecer. O corpo como reflexo das sensações.

*A partir de cette semaine, d'autres que moi mèneront mon enfant à sa leçon de piano, chez Mademoiselle Giraud. C'est une chose que j'ai acceptée que l'on fasse à ma place.* (p.115/116)

Anne Desbaresdes não virá mais ao café. Ela confessa dizendo que outra pessoa acompanhará seu filho.

*J'ai souvent vomi, mais pour des raisons différentes de celle-ci. Toujours très différentes, vous comprenez. De boire tellement de vin à la fois, d'un seul coup, en si peu de temps, je n'en n'avais pas l'habitude. Que j'ai vomi. Je ne pouvais plus m'arrêter, j'ai cru que je ne pourrais plus jamais m'arrêter, mais voilà que tout à coup ça n'a plus été possible, j'ai eu beau essayer. Ma volonté n'y a plus suffi.* (p.117)

O vinho como saída e como vício para tentar escapar da vida banal levada por Anne Desbaresdes. Entretanto, tudo o que aconteceu foi demais e ela não suportou a fantasia escondida atrás das taças de vinho. O vômito como forma de expulsar de seu corpo os sentimentos indesejáveis e proibidos.

*Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire.* (p.118/119)

A frieza do corpo avança ao estado rígido no qual os dois encontram-se. O contato corporal se faz necessário, contudo ele é impossível.

*Ses lèvres étaient grises à force de pâleur et elles tremblaient comme avant les pleurs.* (p.120)

O corpo exprime o que se passa no interior de Anne Desbaresdes.

*La sirène, ce soir-là, fût interminable.* (p.121)

A sirene toca, avisando-os que já são 18 horas e que eles não tem mais muito tempo. A

sirene parece interminável, tentando conservar o momento presente e buscando evitar de mergulhá-los no instante doloroso que está por vir. Como com Femme, é tempo de acabar.

*Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait.* (p.121)

O beijo que faltava para que se solidifique o ato da traição foi dado. Eles necessitavam disso para terminar com a história.

*Anne Desbaresdes se plia en deux presque jusqu'à toucher la table de son front et elle accepta la peur.* (p.122)

Novamente o corpo como reflexo do interior.

*Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère.* (p.123)

Depois da consumação do ato, a palavra “adúltera” foi pronunciada. Toda a cidade sabe da ligação com Chauvin.

- *Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.*

- *C'est fait, dit Anne Desbaresdes.* (p.123)

O fim da história se dá com a morte fictícia de Anne Desbaresdes. Os encontros com Chauvin se terminam pela morte – mesma circunstância que possibilitou o primeiro encontro.

*Après son départ la patronne augmenta le volume de la radio.* (p. 124)

A vida retoma seu curso.

## 7. CONSTELAÇÕES: IMENSIDÃO QUE NÃO CABE EM LINHAS

Ao termos realizado as análises do ponto de vista da ação e posteriormente “estrelando” o texto, construímos uma leitura múltipla e diversa das narrativas. O resultado das apreensões será apresentado aqui em forma de “constelações”, a de “Berceuse”, de “Moderato Cantabile” e de “Perto do Coração Selvagem”. Seria interessante, antes de prosseguirmos, começar pela justificativa da escolha desse termo que, como tantos outros, foi tomado emprestado de Roland Barthes.

Primeiramente, uma constelação, segundo o dicionário, é um termo que provém do latim e que define “grupo de estrelas fixas que, ligadas por linhas imaginárias, formam também uma figura imaginária, a que corresponde um nome especial”<sup>38</sup>. A imensidão de cada constelação é variável e é extremamente raro perceber a verdadeira dimensão e beleza desses grupos de estrelas que coabitam o mesmo espaço. Para nós, na Terra, as constelações gigantes cabem até mesmo na palma da nossa mão. Isto é possível em razão da distância que nos separa das estrelas. A distância efetua um papel fundamental, quanto mais nos aproximamos, mais difícil é de “capturar” com a mão uma constelação, ela desvela-se complexa, com minúsculas estrelas escondidas cuja propagação de luz torna-se tão importante como aquelas percebidas ao longe; quanto mais nós nos afastamos, nosso alvo faz-se mais fácil a ser assimilado, sem grandes segredos, compacto em sua forma. Evidentemente, essa relação de distância não funciona para todos os casos, nós (ingenuamente) falamos aqui especificamente da ilusão criada pelas estrelas e a distância que as separa da Terra.

As constelações textuais pesquisadas e elaboradas são um pouco como as que nós avistamos de nosso planeta. Quanto mais mergulhamos no texto, mais complexo e múltiplo ele se oferece. Para uma leitura superficial, como olhar as constelações da Terra, nada de especial nos é exigido. Nós passamos pelo texto e nos atemos unicamente aos eventos importantes que nos guiam na história a ser contada. Entretanto, se nos aproximamos das linhas, podemos ver o que está por trás das estrelas. O texto torna-se então um espaço imenso, onde as estrelas emanam significações e acarretam a curiosidade provocadora de quem se aproxima. Barthes emprega o verbo “*étoiler*” (1976, p.20) para falar sobre o processo de selecionar blocos de significações do texto. Isto quer dizer que, em seu trabalho de análise

---

<sup>38</sup>“constelação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/constela%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 05-11-2014].

textual, ele separa o texto em “estrelas” para melhor assimilar o sentido plural que elas podem disseminar.

Neste trabalho, as constelações serão vistas de perto, tentando assim difundir a luminosidade exalada por algumas estrelas do texto. Como resultado da conversa entre as análises textuais e as análises ativas, ligaremos as linhas imaginárias das estrelas, formando as constelações que servirão como base para destacar as significações textuais percebidas no momento da leitura e, assim, abrir caminho para um novo texto, no qual Femme, Joana e Anne Desbaresdes misturam-se e decantam-se umas nas outras.

Cada uma das constelações foi trabalhada e produzida de maneira particular, respeitando o que as leituras das análises suscitaram. A história como sequência de acontecimentos não foi considerada como elemento central, ela é tida muito mais como uma espécie de sustentação para que os autores, as palavras, os personagens e os leitores possam aproveitar e se deixar guiar pelos diversos caminhos oferecidos pela pluralidade de sentidos emanados pelos livros.

Como sabemos, as leituras e o que foi pesquisado é apenas uma pequena amostra da imensidão dos três textos. A pretensão de tudo esmiuçar nunca foi pretendida, mesmo porque isso seria um trabalho de uma vida inteira, vistos os abismos de significações que se encontram a cada suspiro, a cada palavra, a cada diálogo, a cada sensação dilatada pelas narrativas. Nós fizemos um recorte, uma escolha de ideias e as compartilharemos aqui.

*“Au fond nous choisissons de parler ou de ne rien dire, comme vous le voudrez.”<sup>39</sup>*

---

<sup>39</sup> DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 116.

**Tradução livre das citações do texto**

BARTHES, 1976, p.20: “estrelar”

DURAS, 2010, p. 116: “na verdade, nós escolhemos falar ou de não dizer nada, como você quiser”

## 7.1. Ressonâncias (pouco) moderadas

*La bibliothèque idéale de l'écrivain est aussi une sonothèque.  
Donc, écoutons-les écrire.*<sup>40</sup>

Marguerite Duras escreve musicalmente. E essa constelação entre as análises teatral e literária começará por sua composição musical, que se inicia já no título do livro. Marguerite vivia a música, em sua rotina ela a escutava seguidamente e, como a criança de “Moderato Cantabile”, ela também levava seu filho às aulas de piano. Contudo, mesmo se sua vida íntima está fortemente ligada a tudo o que acontece em “Moderato Cantabile”, e Duras nos confessa: “*j'ai traversé une crise suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans «Moderato Cantabile», cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécue...*” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.59). Nessa costura dos dois estudos, não colocaremos em relevo os aspectos autobiográficos. Eles estarão presentes, pois pertencem a história e a construção da narrativa, mas não iremos estudá-los conforme a vida do autor, pelo contrário, veremos o que a obra nos fornece e *à posteriori* poderemos criar laços com as experiências pessoais de Duras.

Marguerite Duras é uma sereia. Ela possui uma dessas vozes comparável ao canto das sereias como nos descreve Blanchot (2012, p.10): “*chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien [...] chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrirait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître*”. Com Anne Desbaresdes e Chauvin, mergulhamos na profundidade de nós mesmos, desaparecemos. Somos engolidos pela escritura cuja música é tão intrínseca que ela tenta manter um ritmo “*moderato cantabile*” na narrativa apesar de seu efeito contrário. Isto é, as lições de piano tidas pela criança e a insistência na mesma sonatina (que a criança sabe de cor, inclusive) são uma tentativa de estabelecer um compasso estável que a escritura destrói. Em “Moderato Cantabile”, a música é uma outra forma de escritura e de linguagem que dissipa seu próprio sentido. É ela que se encarrega do indizível e das entrelinhas. Duras torna-se a sereia que constrói sua narrativa em um canto imperfeito e encantado, e que convida os leitores a abandonarem-se no mar junto com os navegadores.

Duras enquadrou sua história pela sonatina de Diabelli. O acontecimento inicial e a principal circunstância dada, extraídos do texto, possuem como pano de fundo a sonatina.

<sup>40</sup> MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore*. Librairie José Corti, Paris, 1998, p.11.

Foram as aulas de piano que permitiram o encontro entre Anne Desbaresdes e Chauvin. Todos as sextas-feiras ela conduz seu filho à casa da Mademoiselle Giraud e, na sequência, após o primeiro encontro com Chauvin, ela dirige-se ao café. A música não está ligada diretamente ao personagem de Anne Desbaresdes, contudo, sem ela, que se transforma em um pretexto, o conflito, talvez, não se instalaria.

Assim, “Moderato Cantabile” tem como “leitmotiv” a *Sonatine Opus 168 Numéro 1*<sup>41</sup> de Diabelli. O compositor é conhecido pela sua produção destinada ao público cujo objetivo é estudar piano. A criança então é claramente obrigada a aprender o instrumento, e ela não tem escolha: “*Vous n'avez rien à lui expliquer. Il n'a pas à choisir de faire ou non du piano, Madame Desbaresdes, c'est ce qu'on appelle l'éducation*” (DURAS, 2010, p.77). O que Mlle Giraud nomeia como “educação” é um hábito normal em famílias de uma classe social mais elevada. E isso vai de encontro ao universo inicial desvelado na análise ativa. Anne Desbaresdes pertence a uma sociedade tradicional na qual as conversas mais interessantes, na ocasião de jantares<sup>42</sup>, são as aulas de piano. Ademais, como revelado na análise textual, Anne Desbaresdes não tem voz própria, durante o tal incômodo jantar, é seu marido que fala em seu lugar. A mãe incorpora a criança que não soube se comportar e que é repreendida por um adulto. Ela é consumida por esta sociedade onde as mulheres têm um papel bem definido e estreito e no qual Anne Desbaresdes era, até então, impecável: “*Depuis dix ans, elle n'as pas fait parler d'elle*” (*Ibidem*, p.101).

Ademais, a sonatina de Diabelli que contamina toda a narrativa não é o único elemento de conotação musical do qual se serve Duras. No primeiro capítulo, durante a lição de piano da criança, o barulho do mar entra repetidamente na casa da Mlle Giraud. O piano e o mar misturam-se com o silêncio algumas vezes estabelecido. O ritmo da sonatina, do mar e do silêncio é rompido e intensificado pelo grito da mulher no café. Depois, “*des voix précipitées, de femmes et d'hommes, de plus en plus nombreuses, montaient du quai*” (*Ibidem*, p.14), formulam uma outra música (o grito e os murmúrios vindos do café) que caracterizará a principal circunstância dada da história (o grito), segundo a análise ativa.

Em todo o livro, Duras nos preenche com momentos “sonoros” intensos. Durante os encontros de Anne Desbaresdes e de Chauvin no café, os dois estão rodeados pela música do rádio, pelas conversas mantidas por outros clientes e pela sirene das 18 horas. Todos esses barulhos juntos e sobrepostos – principalmente os vocais: vozes de mulheres e de homens no

<sup>41</sup> PAUTROT, Jean-Louis. *La Musique Oubliée*. Librairie Droz, Genève, 1994, p. 197.

<sup>42</sup> Ver páginas 101 e 102 de “Moderato Cantabile”.

cais e os murmúrios no café compõem “*l'utopie d'une musique de sens*” (BARTHES, 1993, p.101), o que quer dizer, o “rumor da língua”, segundo Roland Barthes (*Ibidem*, p.101). Essa composição que reúne as vozes e os barulhos distintos simultaneamente, pela sua não organização, cria um tecido de sentidos que permite uma interpretação sem, contudo, distinguir os elementos que a estruturam. Dissociado de um discurso racional, a língua conserva sua função de produção de significações. Duras escreve o barulho dessa comunidade que frequenta os arredores do porto e que, como um todo, funciona coletivamente como uma engrenagem que rejeita as peças que não se acordam: nesse caso, seriam os olhares desconfiados direcionados a Anne Desbaresdes.

Duras, como sereia, serve-se dos rumores da língua para construir um sentido que não é explícito, ela diz o não-dito pela musicalidade linguística, bem como Clarice Lispector (1998, p.73): “claros dias, límpidos e secos, voz e dias assexuados, meninos de coro em missa campal”.

O rumor da língua que vivencia Duras é igualmente encontrado em algumas composições teatrais. As pesquisas que concernam o trabalho vocal do ator já foram em direção a uma desconstrução de sentido audível cujo objetivo é provocar a perda de referências do espectador. Durante as pesquisas de Grotowski, por exemplo, a enunciação do texto deveria incitar um sentido outro que o literário. Na sua busca por vozes, entonações, sons e ritmos, o ator deveria ser capaz de produzi-los de maneira que os espectadores não consigam imitar ou reproduzi-los. Foi pensando em uma amplitude do aparato vocal, que Grotowski começou as investigações sobre os ressonadores físicos, que forneciam a impressão de que o ator falava com a parte do corpo na qual a coluna de ar encontrava-se comprimida. Um outro exemplo de desconstrução e de produção de um rumor da língua, são os espetáculos de Robert Wilson. Inspirando um novo olhar na cena, suas montagens, sobretudo as classificadas como “óperas”, levam os artistas a desafiarem o padrão em voga. Como afirmava Artaud, o segredo do teatro, e acrescentamos, da literatura, “*c'est la dissonance, le décalage de timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression*” (ARTAUD, 1966, p.171).

O filho de Anne Desbaresdes, como notado na análise textual, não tem nome e, a cada aparição na história, ele é mencionado como “a criança”. Dado que os personagens são “*signes appuyé sur d'autres signes*” (GRIVEL, 1973, p.112), não foi por acaso que Duras não atribuiu-lhe um nome. Conforme o estudo de Anna Cousseau (1999) sobre a infância, nas

obras de Duras, os personagens infantis raramente possuem nome próprio. Isto poderia manifestar um desejo de não conceder uma real individualidade a esse tipo de personagem, contudo, isto poderia, ao mesmo tempo, ser *“l'indice d'une détermination forte du personnage, uniquement désigné par son appartenance à la catégorie de l'enfance”* (COUSSEAU, 1999, p.38). Não nomear a criança em “Moderato Cantabile” seria, deste modo, uma maneira de proteção e de conservação da infância que Duras repetirá em outras narrativas.

Ainda baseados nos nomes dos personagens como signos que tem uma função no interior da narrativa, é possível constatar através das lexias escolhidas para o estudo textual, que Anne Desbaresdes possui um nome completo – são raras as referências a ela somente por seu primeiro nome –, enquanto Chauvin apresenta-se unicamente por seu primeiro nome. Como portador de significação, o nome “Anne Desbaresdes” nos designa alguém que tem uma família como sustentação, tem uma história que é representada pelo nome completo. Mencionando frequentemente todo o nome de Anne Desbaresdes, Duras a classifica em uma posição hierárquica mais elevada do que a de Chauvin, pois, esse homem ordinário não tem nem mesmo um sobrenome que remete a suas origens. A diferença do meio social é assim percebida pelos nomes dos actantes.

O crepúsculo e as informações temporais ou então meteorológicas que acompanham os encontros de Anne Desbaresdes e de Chauvin podem ser chamados aqui de paisagem<sup>43</sup> de Duras. Em vários trechos, como constatado na análise textual, nós somos atravessados por *“le ciel qui flambait”* (p.32), *“le couchant était si bas maintenant qu'il atteignait le visage de cet homme”* (p.34), *“l'horizon était obscurci de zébrures noires, de nuages ocre que versaient vers le ciel les fonderies”* (p.38), *“le mur au fond de la salle s'illumina du soleil couchant”* (p.46), *“avec le crépuscule, la brise commença à balayer la ville”* (p.51), e assim por diante. Todas essas descrições temporais e espaciais são preenchidas de significação, elas não estão ali unicamente para compor um detalhe da cena. Michel Collot (2011, p.24), em seu livro *“La pensé-paysage”*, apoiado em Merlau-Ponty, traz a ideia de paisagem como elemento que possa “nos falar” e que não seja estático, contudo em pleno movimento. A paisagem pode parecer nos distrair da ligação entre Anne Desbaresdes e Chauvin, mas se nós a percebermos com um olhar mais atento: *“le paysage n'est pas seulement vu, mais perçu par les autres sens, dont l'intervention ne fait que confirmer et enrichir la dimension subjective de cet espace,*

<sup>43</sup> A palavra “paisagem” é empregada no sentido utilizado por Michel Collot (2011, p. 20): *“un environnement n'est susceptible de devenir un paysage qu'à partir du moment où il est perçu par un sujet”*.

*sentis de multiples façons et, par conséquent, aussi, ressenti*” (COLLOT, 2011, p.28). Então, em Duras, apreendemos a evolução da paisagem como sendo uma figuração da relação de Anne Desbaresdes e de Chauvin. A paisagem não se aprisiona em uma representação e em um ambiente da narrativa, ela tem uma funcionalidade, que, como a sonatina de Diabelli, vem para expandir e aprofundar os sentidos liberados por “Moderato Cantabile”. A luz tendendo sempre ao vermelho define-se como o limiar entre o dia e a noite, ela se faz concreta, sendo quase como um personagem da narrativa. Ela atua no papel de esconder Anne Desbaresdes e Chauvin, mas não o suficiente para que eles mesmos (e as pessoas do vilarejo) possam se (os) ver. Duras torna carnal a atmosfera/paisagem que envolve os personagens, bem como no teatro, ou melhor, na obra de Robert Wilson mais precisamente.

O diretor americano rompe com uma representação teatral dita tradicional, colocando a imagem antes da narrativa. Lehmann (2002, p.121) chama essa inversão em relação ao lugar da ação na cena de “*métamorphose de l'espace scénique en paysage*”. Como Duras o faz sutilmente através das palavras, Wilson faz por imagens compostas. Ele oferece ao espectador sequências de imagens que exigem, como na paisagem de Duras, a percepção da parte do público:

*Chacun d'entre nous, constamment, entend et voit avec un oreille externe et une oreille interne ... Au théâtre, surtout dans mon théâtre; il faut devenir aveugle pour être sourd. Et de la même manière que les aveugles perçoivent les couleurs, les sourds peuvent entendre les sons. Le corps perçoit et voit. Nous n'interprétons pas pour le public, nous présentons des idées au public et, conséquemment l'espace s'agrandit. Car je ne raconte pas forcément une histoire, j'exprime surtout une liste d'idées.* (WILSON, 2001, p.14)

Neste mesmo sentido, Duras não nos conta uma “história” explícita com suas descrições temporais, contudo, ela nos lista imagens que se concretizam em nosso imaginário, nos deixando livres para associá-las ou não aos personagens.

Anne Desbaresdes serve-se da desculpa da sede (DURAS, 2010, p.24) para entrar pela primeira vez no café. Como apontado na análise ativa, o grito é a principal circunstância dada que origina o acontecimento fundamental: o encontro com Chauvin no café. Uma vez nesse lugar, apesar do tremor de suas mãos, Anne Desbaresdes pede a primeira de tantas outras taças de vinho. Como percebido ao longo do estudo textual, Anne Desbaresdes repetiu em todas as idas ao café esse mesmo procedimento. Sempre seguida por seus tremores de mãos (ou de alma?), ela bebe mais e mais. Ainda, como já mencionado no estudo textual, a mulher

morte é chamada de “bêbada” no momento em que Chauvin alcança uma taça de vinho a Anne Desbaresdes. Isso já pode vir a ser uma mistura entre Anne Desbaresdes e a mulher morta. Uma está embriagada mas é a outra que é chamada de bêbada por Chauvin.

O álcool será uma bengala na qual Anne Desbaresdes se apoiará. Esse líquido ao qual a personagem diz não ter hábito de beber (*Ibidem*, p.26) é igualmente um elemento autobiográfico – Duras sofreu várias crises devido a sua dependência alcoólica. A escritora confessa que o álcool “*c'est la spiritualité jusqu'à la démence de la logique, c'est la raison qui essaie de comprendre jusqu'à la folie pourquoi cette société, pourquoi ce Règne de l'Injustice – et qui conclut toujours par un même désespoir*” (DURAS, 1989, p.21). O personagem de Anne Desbaresdes consome o vinho para provocar a demência mencionada por Duras, em uma tentativa de, na não-razão, livre de julgamentos de sua consciência, se entregar para a vida; a uma vida passional na qual as dores da alma seriam adocicadas por Dionísio. E, como sublinha Duras, Anne Desbaresdes sempre acaba na conclusão da desesperança: “*Je suis trop fatiguée, dit-elle. / - Mais j'ai faim, pleurnicha l'enfant. / Il vit que les yeux de cette femme, sa mère, brillaient. Il ne se plaignit plus de rien. / - Pourquoi tu pleures? / - Ça peut arriver comme ça, pour rien.*” (DURAS, 2010, p.96), ou ainda em uma simples frase: “*- C'est curieux, je n'ai pas envie de rentrer, dit-elle.*” (*Ibidem*, p.34). René Daval (2009, p.122), em seu estudo nomeado “*Enthousiasme, ivresse et mélancolie*”, associa o álcool à melancolia e ao entusiasmo, colocando-os como “*des tonalités affectives qui, loin de ne renvoyer qu'à la maladie, expriment l'être même de la vie psychique de l'homme*”. A embriaguez em Anne Desbaresdes é isso, ela está ligada a alma. O vinho tinto seria a figuração de um amor que ela quer viver, o sangue da mulher morta, uma vida sem dores; ele relaxa a alma e conseqüentemente a dor que a acompanha. Anne Desbaresdes sofre pela sua vida de aparências, pelo homem que lhe atrai, pelo filho, pela mulher morta no café. Ela carrega esse sentimento que parece apaziguar-se com a ajuda da bebida: “*l'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place*” (DURAS, 1989, p.21). São nesses momentos de prazer, nos quais “*l'ivrognerie rend tout usage de l'entendement impossible et affaiblit le corps*” (DAVAL, 2009, p.11), que Anne Desbaresdes se oferece a Chauvin. “*L'alcool fait parler*” (DURAS, 1989, p.21) e assim torna possível a conversação entre o casal: “*- Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible? / - Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes*” (DURAS, 2010, p.92).

Portanto, as taças de vinho são para Anne Desbaresdes uma maneira “*d'échapper à la*

*contrainte de la souffrance*” (FREUD, 1985, p.324) e de transportá-la em uma ilusão sem árvores nem perfume de magnólia.

Após o jantar, ao qual Anne Desbaresdes chegou atrasada, ela vomita todo o vinho que havia bebido. Esse vinho que ela expulsa de seu corpo pode ser a estranheza de um amor e de uma vida que não lhe pertencem. Seu corpo rejeita seu desejo.

Durante as lexias escolhidas para a análise textual, é possível perceber o grande espaço ocupado pelos aspectos corporais dos personagens: nas mãos lado a lado, o bocejo da criança, o rosto pálido, as mãos trêmulas, os seios descobertos, o corpo que se dobra nele mesmo, o grito do parto, o beijo, etc. Duras escreve pelo corpo dos personagens, compondo um diálogo paralelo ao da linguagem falada. O silêncio que ela evoca nesses momentos “corporais” é o mesmo que se constrói para fortificar os laços entre Anne Desbaresdes e Chauvin. A duração desses instantes está amparada graças à presença do indizível. O indizível seria então tudo o que não pode ser dito com palavras, “*qui renvoie à ce qui précède toute pensée*” (KILLEN, 2004, p.11). Quando Duras (2010, p.121) escreve: “*Elle fit alors ce qu'il n'avait pas pu faire. Elle s'avance vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'un sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait*”, no intervalo dessas palavras, temos muito mais do que o silêncio que se instala, devido a uma impossibilidade de escritura, temos corpos que tentam tornar-se reais e exprimir o que a fala não comporta.

O indizível em Duras passa então por esses períodos nos quais o corpo toma vida na tentativa de exprimir um amor que Anne Desbaresdes e Chauvin não o sabem. Esse amor que “*ne fait que conjuguer deux solitudes*” (KILLEN, 2004, p.152) se concretiza unicamente no imaginário do leitor. A mesma impossibilidade de escritura acontece no final da narrativa, quando Chauvin deseja a morte de Anne Desbaresdes e ela responde: “estou morta” (DURAS, 2010, p.123). Na situação impossível de terminar com os encontros, é necessário mimetizar a morte para que os dois possam assumir e acabar com o amor “*invivable*”<sup>44</sup>. Anne Desbaresdes e Chauvin repetem/atuam a mesma tragédia do casal que os aproximou. Num jogo cênico, eles transformam-se nos autores dessa história, reconstruindo-a durante os encontros. Os dois personagens de Duras, no gesto de reescrever a história dos amantes no café, colocam-se no lugar da escritora e nos remetem a figura de escritor no texto e não ao escritor indivíduo. Em “Moderato Cantabile”, Anne Desbaresdes e Chauvin são os autores do assassinato, e não

---

<sup>44</sup> Conforme Killen (2004, p. 182), Duras utiliza repetidamente este adjetivo.

Marguerite Duras. Um novo espaço é criado no interior da ficção, onde temos os “meta autores”.

Anne Desbaresdes e Chauvin estreitam sua intimidade na medida em que eles reconstroem a morte no café. Pelo diálogo, eles contam ao leitor suposições do que pode ter se passado com o casal desconhecido. O diálogo ganha um lugar fundamental em “Moderato Cantabile”, pois é através dele, e não pelas linhas descritivas, que a narrativa edifica-se. Maurice Blanchot, ponderando sobre a obra de Duras, afirma que somente o essencial é expresso pelas palavras e que os diálogos são quase que raros, despertando nós um acontecimento mais doloroso do que alegre (2012, p.208). Anne Desbaresdes e Chauvin, mesmo com o tempo que os persegue, mergulham num universo no qual o discurso apresentase sucinto através da conversa e do silêncio que ele evoca. A história deles elabora-se pelas palavras pronunciadas: a escritura da narrativa, que não pertence mais a Duras, formula-se pela ação oral dos personagens. O casal de amantes deixa então de ser personagem que participa da história para ser o narrador. Como Joana e Femme, são Anne Desbaresdes e Chauvin que conduzem a narrativa do assassinato, ou bem, a narrativa deles mesmos. Contudo, o fim deles está anunciado e eles tem a consciência disto.

Assim, a conversa de Anne Desbaresdes e de Chauvin materializa-se fisicamente, pois ela ganha corpo pela voz dos personagens. A voz é “*vouloir-dire et volonté d'existence*” (ZUMTHOR, 1983, p.11), ela é ação no sentido em que é um prolongamento do corpo, tendo o poder de agir e de ocasionar consequências conforme o que foi dito. Uma vez proferido, está feito, não há mais como voltar atrás, e isso independe da linguagem utilizada, pois a voz deixa transparecer os estados corporais segundo seu ritmo, sua intensidade, sua vibração. Em “Moderato Cantabile” temos as vozes dos actantes que são explicitadas por Duras: “*un cri retenti*” (p.12), “*Sa voix tremblait*” (p. 24), “*Anne Desbaresdes gémit. Une plainte presque silencieuse, douce, sortit de cette femme*” (p.34), “*Des doux murmures montent de leur gorges à la vue du canard d'or*” (p.107), “*Elle reprit une voix raisonnable*” (p.120), “*fut reprise du même gémissement sauvage*” (p.123), etc. A voz desnuda as figuras, ela “*renseigne sur la personne, à travers le corps qui la produit: mieux que son regard, par l'expression de son visage, un tel est «trahi» par sa voix*” (ZUMTHOR,1983, p.14). Mesmo o filho de Anne Desbaresdes trai-se por sua voz nos momentos nos quais ele cantarola a sonatina que, na casa da Mademoiselle Giraud, ele mostra-se contrariado a tocar.

Inversamente ao amor “*invivable*” de Anne Desbaresdes e de Chauvin, em “Moderato

Cantabile”, Duras sustenta o amor da mãe por seu filho. O primeiro indício dessa extrema proteção materna apareceu na análise textual quando Anne Desbaresdes “*prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque*” (DURAS, 2010, p.12). O amor que ela tem por seu filho vai aparecendo ao longo da narrativa, adquirindo até mesmo uma força animal, de bicho que protege sua cria (*Ibidem*, p.69).

A criança que sempre acompanha Anne Desbaresdes (com exceção do último encontro com Chauvin) é “*le reflet à la fois simplifié et amplifié de sa mère*” (BORGOMANO, 1990, p.25). Ela figura na narrativa como sendo o lado de Anne Desbaresdes que representa a esperança de uma outra vida e a liberdade da sociedade tradicional onde ela está aprisionada. Sustentado por sua mãe, o filho recusa-se a aprender o piano e a respeitar as ordens de Mlle Giraud, colocando-se como um símbolo da própria Anne Desbaresdes, submissa as mesmas condições. Ademais, a criança serve como uma balança para equilibrar o adultério de sua mãe. Durante os encontros com Chauvin – a traição –, a criança está na rua jogando, trazendo uma dimensão lúdica para atenuar o comportamento de Anne Desbaresdes. Conforme a análise textual, na página 39 de “Moderato Cantabile”, é a primeira vez que nos é manifesto que a criança está na rua brincando. A cena vem para marcar o contraste da ação de Anne Desbaresdes: a inocência contra o adultério.

Além do mais, sempre considerando que a criança seria o “duplo” de Anne Desbaresdes, sua atração por Chauvin seria o reflexo de “*désir immature et pervers, lorsque le corps n’était qu’une machine à jouir*” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.253). Ela esquecerá as normas da sociedade onde ela vive para deixar-se levar por uma vontade e atração corporais, a uma paixão irracional e não autorizada – a mesma vontade em busca do prazer pessoal que levou Joana a roubar o livro. Contudo, Anne Desbaresdes sofre represálias de seu marido e é levada a abandonar essa vontade infantil e perversa, desvelando, mais uma vez, seu caráter de criança que recebe ordens e que obedece aos mais “velhos”.

Será no quarto da criança, de seu ser mais precioso, que Anne Desbaresdes irá “vomitar” seu adultério. Enquanto o filho dorme, ela rejeita carnalmente a vida não honrável que brevemente começou. Anne Desbaresdes procura na inocência o seu perdão.

Em frente ao vazio da figura paternal em “Moderato Cantabile”, Anne Desbaresdes tem seu filho para ela só. Como já mencionado, ela encarna a figura da protetora, ou então da “*mère dévorée*” (COUSSEAU, 1999, p.204) pelo seu amor maternal: “- *C’est fait, il me dévore*” (DURAS, 2010, p.16). É este amor insustentável que seria a razão dos fins dos

encontros com Chauvin como nos sugere Dominique Barbéris (1993, p.15): “*il (l'enfant) accompagne Anne dans ses rencontres et on devine que c'est pour lui qu'elle renonce à Chauvin*”.

Bem como Joana e Femme, Anne Desbaresdes é uma mulher ligada eternamente à sua infância, que ela “revive” com e através de seu filho.

Como já visto com Comte-Sponville, a ação nasce do desejo e para que ela seja concreta e válida, é necessário que ela se materialize; somente a intenção de fazer uma ação não é uma ação acabada, desta maneira, a intenção não satisfaz o prazer. Anne Desbaresdes e Chauvin, para consumir seu desejo e para dar fim aos encontros, tem a necessidade da realização (ação) física do desejo que os absorve. Conforme a análise ativa, o acontecimento central é o beijo entre os dois personagens. Esse beijo é como um “*rite mortuaire*” (DURAS, 2012, p.121) que vem para nomear, classificar, definir e consumir a traição, ou ainda, um breve suspiro de liberdade saboreado pelos dois.

### **Tradução livre das citações do texto**

MARTIN, 1998, p.11: “a biblioteca ideal do escritor é também uma biblioteca de sons. Assim, os escutemos escrever.”

DURAS; GAUTHIER, 1974, p.59: “atravessei uma crise suicida, o que quer dizer ... o que eu conto em «Moderato Cantabile», essa mulher que quer ser morta, eu a vivi...”

BLANCHOT, 2012, p.10: “canto real, canto comum, segredo, canto simples e cotidiano [...] canto do abismo que uma vez escutado, abria em cada palavra um abismo e convidava veementemente a desaparecer.”

BARHTES, 1993, p.101: “a utopia de uma música de sentido”

ARTAUD, 1966, p.171: “é a dissonância, a diferença de timbres, e o desencadeamento dialético da expressão.”

COUSSEAU, 1999, p.38: “o indício de uma determinação forte do personagem, unicamente designada pelo seu pertencimento na categoria da infância.”

COLLOT, 2011, p.20: “ um ambiente só é suscetível a tornar-se paisagem a partir do momento no qual ele é percebido por um sujeito”. (citação em nota de rodapé)

COLLOT, 2011, p.28: “a paisagem não é somente vista, mas percebida pelos outros sentidos, cuja intervenção confirma e enriquece a dimensão subjetiva deste espaço, sentido de múltiplas maneiras e, conseqüentemente, também, ressentido.”

LEHMANN, 2002, p.121: “metamorfose de espaço cênico em paisagem”

WILSON, 2001, p.14: “Cada um entre nós, constantemente, entende e vê com uma orelha externa e uma orelha interna... No teatro, sobretudo no meu teatro, é preciso tornar-se cego para ser surdo. E da mesma maneira que os cegos percebem as cores, os surdos podem entender os sons. O corpo percebe e vê. Nós não interpretamos para o público, nos apresentamos as ideias ao público e, conseqüentemente, o espaço cresce. Pois, eu não conto necessariamente uma história, eu exprimo sobretudo uma lista de ideias.”

DURAS, 1989, p.21: “é a espiritualidade até a demência da lógica, é a razão que tenta compreender até a loucura porque essa sociedade, porque esse Reino da Injustiça – e que termina sempre pela mesma desesperança.”

DAVAL, 2009, p.122: “tonalidades afetivas que, longe de remeter somente a doença, exprimem o ser da vida psíquica do homem.”

DURAS, 1989, p.21: “o álcool substitui o acontecimento do gozo, mas ele não ocupa seu

lugar.”

DAVAL, 2009, p.11: “a bebedeira torna todo o uso do entendimento impossível e enfraquece o corpo.”

FREUD, 1985, p.324: “de escapar do constrangimento da dor”

KILLEN, 2004, p.11: “que remete ao que precede todo pensamento”

KILLEN, 2004, p.152: “somente conjuga duas solidões”

ZUMTHOR, 1983, p.11: “querer-dizer e vontade de existência”

ZUMTHOR, 1983, p.14: “informa sobre a pessoa, através do corpo que a produz: melhor que seu olhar, pela expressão do rosto, alguém é «traído» pela sua voz.”

BORGOMANO, 1990, p.25: “o reflexo por vezes simplificado e amplificado de sua mãe.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.253: “desejo imaturo e perverso, quando o corpo é somente uma máquina de gozar.”

BARBÉRIS, 1993, p.15: “ele (a criança) acompanha Anne em seus encontros e adivinhamos que é por ele que ela renuncia Chauvin.”

## 7.2. Balanço das irradiações

Depois de ter realizado as duas análises, a textual e a ativa, no monólogo “Berceuse”, escrito por Beckett, chegou o momento de estabelecer uma conversa entre os dois estudos para que o olhar sobre o texto seja mais expandido e profundo.

A análise textual, logo no início do texto, apontou um aspecto muito importante e pesquisado que se estende por toda a obra de Samuel Beckett: a auto-tradução. Beckett (*apud*, ESSLIN, 1963, p.36) afirmava que escrever em francês dava-lhe mais liberdade, pois *“en français c'est plus facile d'écrire «sans style» et aussi «qu'il y avait des choses en lui qu'il n'aimait pas, que le français avait l'effet «d'atténuation» voulu”*. Os pesquisadores vão mais além dizendo que isto representaria também uma liberdade mais subjetiva que estaria ligada à liberação da França no momento da ocupação ou ainda sua separação da Irlanda (ROSS, 2004, p.29).

A tradução é um assunto generosamente pensado e delicado. No caso de Beckett, como foi ele mesmo quem traduziu seus textos, a abordamos sob a ótica de uma auto-tradução e podemos pensar isto como sendo um deslocamento textual conduzido pelo próprio autor.

Quando acerca-se sobre o tema da tradução, é quase inevitável não mencionar Walter Benjamin e seu texto “A tarefa do tradutor” (1923), visto que ele revolucionou a maneira de pensar o produto da tradução. A partir do pesquisador alemão, o texto traduzido passa a ser autônomo, independente de significações, pois ele teria a capacidade de revitalizar um sentido que talvez não existisse tão latente no original. A função da tradução para Benjamin é dar uma forma poética à linguagem, renovando o sentido do texto. O traduzível é, assim, descongelar os sentidos que estariam presos no original.

Ainda, conforme Benjamin, a tarefa do tradutor concentra-se em encontrar, na língua de chegada, a intenção pela qual se ressuscitou o eco do original. A tradução obriga o tradutor a refazer o mesmo caminho que permitiu ao escritor compor o texto original, a repensar a escritura e a época que viram nascer o texto. O tradutor é o responsável por uma versão da obra que não pode permitir qualquer ambiguidade em relação ao original. A fidelidade ao autor e às suas ideias deve ser intrínseca no tradutor. Benjamin emprega as palavras “fidelidade e liberdade” (1923) para evocar a discussão em torno da tradução. No momento da captação da essência do original, Benjamin afirma que a fidelidade está a serviço da

liberdade, na qual o sentido do texto deve ser preservado.

Beckett, quando se coloca a traduzir seus textos, empreende os dois papéis: o do autor e aquele do tradutor. Ele, mais do que ninguém, tem a liberdade dita por Benjamin e ainda com um suplemento: sendo ele o escritor, ele se permitia fazer correções, acréscimos e supressões em seus textos traduzidos. Beckett renovava ele mesmo o sentido de suas obras, conduzindo-as além. Umberto Eco afirma em seus escritos sobre a tradução que, na época de Sêneca, “*traducere*” significava “*conduzir além*” (2007) e é isso que Beckett fazia. Com suas traduções ele cruzava a ponte das línguas, indo contra o mito de Babel e tornando possível “*la réconciliation des langues*” (DERRIDA, 1895, p. 26). O irlandês percorria várias vezes o mesmo caminho, ora como autor, ora como tradutor, à procura de uma comunhão entre as ideias, as línguas e seu estilo de escritura. Se durante as traduções, Beckett valorizava a liberdade, a fidelidade, como estimava Benjamin, ficava em segundo plano. Ele preocupava-se mais com o som e o ritmo da língua, para atingir os efeitos desejados, do que ao respeito cego ao texto original. Os acréscimos, as omissões e as modificações temporais estavam a disposição da poética requerida. Nas traduções feitas por Beckett, é possível observar uma “reescritura” de cada texto na outra língua (SARDIN-DAMESTOY, 2002, p.16). Além disso, ele traduzia seus textos quase que imediatamente após o fim da composição, até mesmo antes que ele as tivesse acabado. Seguro de suas aspirações, o autor pode transmitir em uma nova língua sua intenção na feitura do “novo” texto. Como forma de ter todas as liberdades na tradução, Ross (2004, p.33) afirma que Beckett subvertia “*non seulement le sens de la «traduction» mais aussi de l'original*”. Com isto, somando elementos ou então suprimindo o que não lhe convinha na língua de chegada, Beckett oferecia a seus textos um deslocamento linguístico, conduzindo-os além de sua língua originária.

Como consequência, em um segundo momento, temos outro tipo de deslocamento do texto: aquele de caráter geográfico do conteúdo poético. Por exemplo, na tradução de “Berceuse” do inglês para o francês, o autor, em um processo de negociação (ECO, 2007, p.18), que engloba todas as modificações realizadas, proporciona ao público francófono um acréscimo cultural – um maior conhecimento das obras beckettianas –, além da perpetuação de seu próprio texto.

Seguindo adiante em nossa reflexão, bem como encontraremos em “Moderato Cantabile”, com a criança, e em “Perto do Coração Selvagem”, com o “homem”, Femme, a figura principal de “Berceuse”, não tem nome próprio. O nome do personagem é um dos

principais elementos que o constituem e, como cada configurante da narrativa, ele é um signo com uma função particular de “*marquer son unité*”, carregando nele “*l'ensemble des qualités dont celui a été chargé*” (GRIVEL, 1973, p.128). Os nomes dos acatantes enunciam um ponto de vista, eles foram submetidos a uma escolha feita pelo autor, eles transmitem, sugerem, desvelam sentidos. Portanto é possível imaginar que essa dama sentada em sua cadeira de balanço não teria unidade nem qualidades, ela seria simplesmente uma figura desprovida de significações outras além daquelas que ela nos mostra no texto: é uma mulher. Contudo, visto que todos os nomes nos dizem alguma coisa – eles são um signo no interior da narrativa –, a falta de especificidade tem um valor.

Femme, sendo uma mulher comum, poderia representar todas as mulheres e, ao mesmo tempo, nenhuma<sup>45</sup>. Beckett trabalha constantemente com a ausência de referências e com uma “*mise en suspens*” (LARANJINHA, 2010) não somente do corpo das personagens como também de suas qualidades psicológicas.

Desde o início, a análise ativa nos instala, através do universo inicial, em uma atmosfera de isolamento que será reforçada pela análise textual. Mesmo se o estudo textual não tem por objetivo pesquisar o desencadeamento da história, é impossível ignorar o que ele nos apresenta. Pelas lexias escolhidas, é evidente que a desesperança de Femme é progressiva, no sentido em que ela se coloca primeiramente a esperar alguém e, em seguida, ela espera somente um movimento na janela que possa manifestar a presença de um ser. Devido às numerosas repetições de “*fin de la journée*”, a esperança de encontrar uma alma viva define à medida que a actante esgota-se. O esgotamento aqui proposto vai de encontro com o descrito por Deleuze, aquele que é muito mais intenso do que o cansaço: “*le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible*” (DELEUZE, 1992 p.57). Com a reiteração do fim de uma jornada, Femme está esgotada, é o fim das possibilidades, nada mais acontecerá.

Esse ambiente sem horizonte possível, denso, em um não-lugar que nos remete a um abandono e solidão perpétua, vai diretamente ao encontro de outras obras de Beckett, como “*Esperando Godot*” e “*Dias felizes*”. Nesses referidos textos, a cena também acontece em um lugar não definido. No momento em que Vladimir e Estragon encontram-se em um nada – o caminho sem fim –, Winnie está enterrada até a cintura no “*não sabemos onde*”. Em

---

<sup>45</sup> Essa senhora seria uma alusão à avó maternal de Beckett, na casa da família, na cidade de Cooldrinagh, onde ela viria morar no fim de seus dias. Vestindo seu luto elegantemente, ela permaneceria sentada em uma cadeira de balanço perto da janela (KNOWLSON, 2007, p. 1058).

“Berceuse”, nossa figura está igualmente em um espaço nenhum: um lugar (uma casa?) com uma cadeira de balanço.

As ínfimas indicações de cenário dadas por Beckett nas três peças citadas não são suficientes para se ter uma concretização real de espaço: “*ces paysages désolants que leur nudité rend presque abstraits présentent une nature inhospitalière dont un cataclysme aurait tout anéanti*” (PRUNIER, 2005, p.71). Um caminho sem fim, um morro e uma casa se desmontam, pois não são sustentados como tal. Em “Berceuse”, o espectador pode imaginar que é uma casa, pois o texto gravado em *off* nos conduz a esta ideia. Contudo, é uma casa vazia, uma casa nada, uma não-casa. O mesmo acontece com “Esperando Godot” e “Dias Felizes”. Beckett frequenta enormemente o vazio na cena. Esses espaços, mergulhados em uma ausência de significação, trazem com eles a agonia e a solidão extrema vividas pelos personagens beckettianos. O autor procura provocar uma certa estranheza nos leitores/espectadores através da existência desse espaço, contudo, sem lugar preciso.

Com exceção desse elemento da estranheza suscitada pelo vazio, sob um outro olhar, segundo o diretor Peter Brook (1999), tem-se o possível. Um espaço vazio é, antes de ser um lugar sem nada, um espaço de origem, é lá que a experiência única e pura consolida-se. Brook afirma que para fazer teatro o essencial é um espaço vazio, considerado como palco, uma pessoa que age e outra que assiste. Ademais, o diretor acrescenta que uma das características desse tipo de espaço é o compartilhamento do vazio. Atores e público partilham o espaço com o intuito de torná-lo produtivo. Sem nenhum detalhe que possa direcionar o imaginário do espectador, ele rende-se livremente às propostas geradas pelo ator, seguindo-o em um possível imprevisível e plural. Beckett, em um espaço semelhante, coloca o espectador diante dessa mulher, em sua cadeira de balanço, onde eles dividem um universo que se apresenta como um leque de possibilidades.

Uma outra ideia, complementar de espaço, nos é apresentada com o pensamento desdobrado durante a análise textual, da contradição fixa do corpo, o movimento da cadeira e a narração das ações “feitas por Femme”. Michel Foucault, em sua conferência “Outros espaços” (2001) disserta sobre o que ele chama de “utopias” e “heterotopias”. As utopias são os posicionamentos sem lugar real (FOUCAULT, 2001, p.414), e as heterotopias seriam:

Lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo

tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2001, p.415)

A sensação instigada pelo texto é a de um quebra-cabeças. As peças parecem encaixar-se de diferentes formas, e Beckett aparenta brincar com as possibilidades que surgem. Esse movimento diverso no interior do texto cria uma mobilidade dentro da estrutura já pré-fixada, nos transportando para dentro do mundo da personagem: um lugar real, porém, indefinido, que se encontra fora de todos os lugares conhecidos, contudo um lugar que é passível de identificação. O espaço onde *Femme* se encontra não possui referências diretas, o único objeto que compõe o cenário é uma cadeira de balanço, as janelas e a escada, proporcionando a esse espaço a liberdade de tomar uma forma qualquer na imaginação do leitor/espectador. Como afirma Foucault com sua ideia sobre heterotopia, *Femme* está em um lugar fora de outros lugares, porém ele é localizável: não se sabe onde ela está, mas é definitivamente em um espaço que se identifica.

No mesmo texto, Foucault discute ainda o espaço do espelho, que seria uma experiência mista entre uma utopia e uma heterotopia, no qual identifica-se com muita afinidade o espaço criado pela personagem de Beckett:

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2001, p.415)

*Femme* constrói o espaço do espelho no momento em que, presente na cena, mantém seu corpo estático, enquanto sua voz em *off* narra as ações por ela mesma vividas. A personagem se vê e se ouve em um lugar onde ela ainda não está, ou então, ela visualiza-se num lugar por onde já passou. Assim, pelos efeitos da imobilidade da personagem e da narração, tem-se a percepção de que ela está longe, ela ocupa o lugar onde ela não está.

Para exemplificar, tomemos uma parte da narrativa do texto. Sentada na cadeira de balanço, a voz em *off* da personagem nos conta: “*si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / l'escalier raide / baisse le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se berça*” (BECKETT, 1981, p.51/52). A voz narra as ações de descer a escada lá embaixo, sentar-se na velha cadeira de balanço e balançar-se. Ausente corporalmente na ação concreta narrada, a personagem está presente de corpo no momento da

narração quando “olha-se no espelho”: tornando assim o lugar que ela ocupa real e ao mesmo tempo irreal, pois ela não se encontra onde ela anuncia que está.

Além do espaço do espelho proposto pelo filósofo francês, há ainda em “Berceuse”, a heterotopia de justapor, em um só lugar real, vários espaços. Esse efeito, como Foucault (2002, p.415) mesmo afirma, é próprio das Artes Cênicas (incluindo também o Cinema e o mais tradicional: os jardins). Ao colocar uma mulher sentada em um palco, onde o único objeto é uma cadeira de balanço, Beckett, por meio do texto narrado em *off*, pela postura da personagem e pela iluminação utilizada, carrega o público para além do palco, gerando ali, outros espaços irreais concebidos na mente de quem vê ou lê. O autor irlandês criou um texto que propicia o deslocamento do espectador em relação a sua costumeira imaginação, pois o lugar onde se encontra a actante não possui indícios concretos de localização, não é característico de nenhum local preciso, obrigando o público a imaginar distintos espaços possíveis onde se possam enquadrar aquela mórbida mulher.

Assim, com “Berceuse”, bem como em “Esperando Godot” e “Dias Felizes”, Beckett explora um lugar qualquer, o que quer dizer, espaços *à priori* vazios de significação, tornam-se significativos a partir das ações lá executadas pelos personagens. Retomamos, portanto, a mesma concepção de espaço vazio assimilado por Brook: espaço vazio sendo sinônimo de possibilidades.

Os não-lugares estabelecidos pelo autor ganham diferentes formas nos devaneios dos diretores, dos atores, dos espectadores e dos leitores. Isso deve-se ao fato de que o autor utiliza elementos simples porém preenchidos de sugestões simbólicas que estimulam nossa imaginação. Como dito, em “Berceuse”, uma modesta cadeira de balanço pode ser a fonte de interpretações, as mais inesperadas e com horizontes diversos. Outros exemplos são a árvore em “Esperando Godot” e o monte em “Dias Felizes”. Os objetos cênicos que compõem a trama são propostos por Beckett permitindo férteis possibilidades de resignificação. Isto é, o palco, lugar onde o imaginário é liberado, aliado à escritura de Beckett, que, como visto aqui, é propícia aos devaneios, formam juntos uma combinação à altura daquela dita por Foucault: a justaposição de um só lugar real em vários espaços – heterotopia.

Ligado às heterotopias anteriormente mencionadas, tem-se também, em “Berceuse”, o que Foucault (2001, p.418) chamou de heterocronia. Elas marcam um tempo, produzem um espaço em um tempo efêmero, ou seja, há um recorte, uma ruptura com o tempo tradicional. Em “Berceuse”, percebe-se claramente a suspensão do tempo habitual e a simultaneidade com

um tempo que não é o do aqui-agora. No texto de Beckett, notam-se dois tempos concomitantes: o dito presente, onde se tem a personagem sentada na cadeira de balanço e o da narração, no qual *Femme* nos descreve suas ações em um tempo/espaço paralelo. Ademais, se levarmos além as considerações do texto de Beckett em relação as heterotopias de Foucault, teremos um último traço, no qual elas “tem o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (*Ibibem*, p.420). Então, ao considerarmos o caráter teatral da peça, o tempo de duração também é fantasioso. O tempo real da espera de *Femme* é representado por um tempo teatral. Desta maneira, no momento da encenação, a peça nos proporciona três tempos diferentes: o real (a duração da peça de teatro), o da narração (a voz de *Femme* nos insere em sua cadência própria), e o teatral (a temporalidade do evento artístico, desde o acender das luzes até o último suspiro de *Femme*).

Entretanto, essa ilusão, principalmente a criada por Beckett, não pode ser confundida com a sonhadora do final feliz. Quando entramos no espaço onde a peça será encenada, ou mesmo durante a leitura das indicações escritas pelo autor de como deve ser feita a montagem, percebemos imediatamente um universo obscuro, mórbido, de solidão, rigidez e isolamento. A ilusão aqui criada nos leva diretamente ao fim de uma vida desesperançosa. O autor elabora lugares imaginários para, justamente, denunciar o sonho perdido, o isolamento, a falta de esperança e de perspectivas do personagem.

“Berceuse”, rompendo tempos tradicionais e criando espaços como os do espelho, nos direciona à imensidão íntima de Bachelard, onde “*l’immensité est le mouvement de l’homme immobile*” (1974, p.169). *Femme*, apesar de sustentar seu corpo imóvel, está sendo internamente consumida por um turbilhão de angústias, aflições e esperanças, mantendo-se assim ainda em vida. O exterior de *Femme* está imóvel na mesma proporção que seu interior é atravessado por sentimentos os mais intensos. É, na solidão, fala Bachelard, que nós retomamos a imensidão que está em nós, a partir do momento que nós estamos imóveis, nós estamos além; “*nous rêvons dans un monde immense*” (*Ibidem*, p.169). Com sua aparência imóvel apática, a personagem espera por alguém que não virá e, durante esta espera, ela carrega consigo os leitores e espectadores que a acompanham no afrontamento de um imenso abismo construído por ela mesma.

O texto de Beckett, além de levar o público/leitor a um caminho sem saída, ainda os obriga a exercitar a imaginação. Corriqueiramente, no teatro, ao encenar-se um texto, os

atores tornam visível aos espectadores as histórias, por vezes até mesmo de maneira ilustrativa, através de suas ações, cenário ou trilha sonora, além de explicitar o sentimento dos personagens. Em “Berceuse”, o escritor propõe outro tipo de jogo. O ator está presente, porém ele não exterioriza nada, ou melhor, o que ele deixa transparecer (segundo as indicações de Beckett) é um grande vazio. Estático, através de sua voz em *off*, o ator pode ser considerado como um ouvinte, juntando-se ao espectador. Beckett coloca ator e público em um mesmo quarto, fazendo-os dividir as sensações e incentivando-os a imaginar o que está sendo narrado. Ator e espectador são testemunhas da narração em *off*.

Com base nisto, pode-se afirmar que há um deslocamento do papel principal. Lado a lado, público e ator cumprem uma mesma função, dividem as mesmas impressões. Ao invés de sentar-se e assistir o que está diante de si, o espectador é intimado a “angustiar-se”, compartilhando a mesma pulsão de *Femme*. O ator não representa a história, ele não a evidencia aos espectadores. Beckett propõe uma vivência simultânea: ator e público compartilham ao mesmo tempo uma mesma experiência.

Essa quase comunhão, proposta pelo escritor, entre o ator e o espectador produz um universo denso e secreto, podendo ser descrito como o espaço no interior do armário de Bachelard, sendo esse um “*espace d'intimité*” (1974, p.83), um espaço que não se abre a qualquer um. O que é vivido aqui e agora se dá em um momento muito preciso e é dividido somente com aquele que se faz presente e disponível. O espaço de intimidade que *Femme* oferece para sua alma procurada e que ela compartilha com os leitores/espectadores é, bem como diz Foucault, um lugar sem lugar, um espelho, um lugar de ilusões em comum. Com *Femme*, nós encontramos no interior do armário, o espelho: um espaço além de ilusões compartilhadas.

Pelo intermédio da circunstância dada que origina o acontecimento central (na análise ativa) temos a certeza de que *Femme* está completamente só no espaço em que ela se encontra, fato igualmente constatado pela análise textual, que inclusive questiona o sujeito de *Femme*. A personagem não fala, nós ouvimos unicamente sua voz gravada e seu texto não emprega o “eu” como sujeito da frase, mas o “ela”. Beckett nos apresenta assim uma despersonalização do sujeito. O “eu” não existe, é “ela” quem nos narra as ações, é “ela” quem constrói o “eu”. Desta maneira, em um mundo onde o “eu” não é o sujeito, o teatro é privado textualmente de uma de suas formas mais clássicas: o diálogo. O autor irlandês joga com a barreira que definia o papel dramaturgicamente do teatro, implantando na cena um modo de

narrativa – tipicamente literário. A personagem de Beckett substituiria o diálogo pela narrativa, e é, através dela, que o público vai conhecer não a sua história, mas a própria actante: “*dans son théâtre-récit, c'est grâce à l'action racontée qu'on apprend qui est le narrateur: le discours narratif sert à faire connaître le personnage-narrateur tel qu'il est pendant qu'il raconte*” (ENGELBERTS, 2001, p.121). Em *Femme*, a narração é a ação de excelência, já que é por esta via que ela irá se consolidar. Assim, é por sua voz gravada e pelo seu corpo sentado em uma cadeira de balanço que temos dois tipos de personagens reunidos em um só: um personagem que conta ele mesmo, que age, e, simultaneamente, um personagem como narrador, nos remetendo mais uma vez ao espaço do espelho proposto por Foucault.

Um outro fator levantado graças à análise textual é o jogo entre o interior e o exterior, sugerido pela gravação em *off*. A voz de *Femme* está separada de seu corpo. O autor retira do actante a intimidade interior da voz e a exterioriza por meio de uma gravação que provoca um distanciamento da mulher sentada na cadeira. A voz gravada não chega a ser uma voz mecânica, como o balançar da cadeira, contudo ela nos remete a uma espécie de robotização, a algo inumano, não vivo. A voz será eternamente conservada, uma vez que ela foi gravada, diferentemente de *Femme*, que logo morrerá.

A figura construída por Beckett, bem como os protagonistas de “*Dias Felizes*” e de “*Esperando Godot*”, não é mestre de sua vida. *Femme*, *Winnie*, *Estragon* ou *Vladimir* não possuem passado nem futuro, eles estão lá em seu tempo particular. *Femme* está bem consciente de seu destino, contudo ela não controla nada, não esqueçamos que ela não é um “eu” que age, ela é um “ela” que não controla mais nada – nem mesmo o movimento de sua própria cadeira, como já observado. Ela está esgotada até mesmo para esperar alguém ou alguma coisa, ela se deixa ir: o balançar da cadeira é mecânico, sua voz é gravada, seus olhos se fecham ao longo da peça ... Tudo o que gera a representação vem do exterior, é a iluminação que sinaliza o início e o fim do espetáculo. *Femme* é um tipo de fantoche que necessita destes elementos exteriores para continuar viva. A cada final de balanço da cadeira, com uma voz muito fraca, ela pronuncia um “*encore*”, como súplica, para que o balançar (a vida?) recomece.

Ainda sustentados pela circunstância dada que origina o acontecimento central, a solidão de *Femme*, temos outro forte elemento que nos conduziu até aqui e que também foi constatado pelo estudo textual: a repetição.

O teatro, de maneira global, é regido pela repetição, ela é uma de suas características intrínsecas que tem diferentes intenções e significações.

Primeiramente, a construção e o sucesso dos espetáculos teatrais dependem da repetição (os ensaios)<sup>46</sup>. A peça teatral é concebida através das improvisações, dos exercícios e dos ensaios. Os atores “repetem” o texto e as ações antes de apresentá-los. As ações são executadas sem cessar para que haja o domínio do que pode acontecer em cena. O teatro é definitivamente a arte da repetição, visto que depois do processo repetitivo dos ensaios, os atores, em todas as noites de representação, refazem a mesma sequência de ações, que de uma maneira ou de outra é um tipo de reiteração do que já foi feito. Certamente há o lugar para a liberdade no interior da estrutura edificada pelos ensaios, contudo o esqueleto é conservado.

Em um segundo momento, existe a repetição como efeito técnico, como nos lembra Engelberts (2001, p.177), presente em “Berceuse”. As ações ou o texto reiterado rompem com a ilusão criada pelo espetáculo, levando os espectadores a terem a sensação estranha de rompimento da convenção teatral tradicional, há muito tempo estipulada. Ainda, se vemos a repetição como uma das características que compõem a teatralidade, podemos também considerá-la como um signo semiológico que agrega valor ou é passível de interpretação.

Desta maneira, tentando encontrar, além do efeito cênico, os outros sentidos plurais da repetição em “Berceuse”, olhemos a reiteração das palavras. Temos a impressão que Beckett se permitiu utilizar um número limitado de vocábulos. Durante todo o texto, temos as mesmas palavras em uma ordem diferente, ou então, temos as mesmas palavras em uma mesma ordem com o acréscimo de um novo elemento. Isso é possível de se constatar nas lexias exemplificadas na análise textual, ou ainda neste outro exemplo retirado do início do texto:

*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / où elle dit / se dit / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse / finisse d'errer / de-ce de-là / tout yeux / toutes parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / d'un autre être comme elle / un peu comme elle / de-ce de-là / tout yeux / toutes parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée / où elle dit / se dit / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse / finisse d'errer / de-ce de-là / tout yeux [...] (BECKETT, 2011, p.41/42)*

Essa repetição constante nos mostra que não é somente Femme que está esgotada (no sentido deleuziano do termo), mas também a linguagem. Beckett, em uma situação específica

---

<sup>46</sup> A referência é feita em alusão a um teatro no qual os ensaios são a ferramenta escolhida para a construção do espetáculo.

de palavras escolhidas como em “Berceuse”, esgota completamente as fontes. O esgotamento é viável unicamente porque ele renuncia a toda necessidade, preferência, objetivo ou significado (DELEUZE, 1992, p.61). Pela força da repetição das palavras, Femme nos transmite um tipo de transe ou então de reza, na qual os vocábulos perdem seus sentidos em razão da maneira com a qual ele são pronunciados (voz monocórdica, segundo Beckett) e em consequência do estado que eles suscitam. Conforme Deleuze (*Ibidem*, p.67), para “*épuiser les mots, il faut les rapporter aux Autres qui les prononcent, les secrètent, suivant des flux qui tantôt se mélangent et tantôt se distinguent*”, assim, o esgotamento de Femme torna possível e complementa o esgotamento das palavras. A linguagem, então, muito limitada, não conseguiria mais satisfazer seu objetivo, ela “*a perdu sa fonction en tant que moyen de communication*” (ESSLIN, 1963, p.80). Com o desenrolar de “Berceuse”, a linguagem torna-se cada vez mais repetitiva e restrita. O tempo que se esvai acentua a perda de esperança de Femme e esvazia a linguagem de toda significação. “*Aux gogues la vie*” é pronunciado pela voz gravada dessa velha que já não espera mais nada. Os olhos já fechados são como as persianas baixadas, a espera e a jornada terminaram.

Dado que a linguagem está esgotada e que ela renuncia a todo tipo de organização, de sentido e de objetivo, a repetição vem para manter Femme ainda nesse estado de esgotamento, ou talvez, é o estado de esgotamento que provoca as repetições em Femme. Essa dupla natureza esgotada – de Femme e da linguagem – faz alusão diretamente ao Teatro do Absurdo, que, conforme a definição de Ionesco, vai de encontro às características da repetição empregada por Beckett: “*est absurde ce qui n'a pas de but ... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante*” (*apud* ESSLIN, 1963, p.20). Seguindo as reflexões a propósito do Teatro do Absurdo, a repetição não teria nenhuma significação particular precisa já que esse gênero sugerido por Martin Esslin “*n'a pas pour intention la narration d'une histoire, mais elle communique un ensemble d'images poétiques. [...] le Théâtre de l'Absurde est analogue à un poème symboliste ou imagé qui, lui aussi, présente un dessin fait d'images et d'associations interdépendantes*” (*Ibidem*, p.382). A repetição manifesta-se então como uma ferramenta que serve para despertar conotações no espectador.

Assim, baseados nessa liberdade de brincar com os desdobramentos de significações que a repetição em Femme pode desvelar, concedida pelo Teatro do Absurdo, continuemos nosso pensamento com Freud.

Segundo o pai da psicanálise, a repetição é fortemente aceitável nas crianças<sup>47</sup>, o que não é o caso em adultos, onde a novidade é a fonte do prazer. Quando uma pessoa inicia um comportamento ou atividade repetitiva, isto é considerado como sinal de algum tipo de doença. Esse ato de retomada seria então o início da cura de um trauma, no qual “*la répétition est le transfert du passé oublié*” (FREUD, 2010, p.120). Tendo em conta as afirmações de Freud, poderíamos dizer que Femme, sentada em sua cadeira de balanço, escuta sua voz em *off* que seria sua memória de como ela chegou até lá. Durante a reiteração das palavras, Femme estaria revivendo os passos de sua mãe – “*s’asseoir dans la vieille berceuse / celle de sa mère / celle où sa mère assise / à longueur d’année [...]*” (BECKETT, 2011, p.49) – para então superar sua morte e fazer seu luto. Além do mais, continuando com Freud, temos o estudo de caso da criança que brinca com a bobina de madeira, reproduzindo o desaparecimento de sua mãe (FREUD, 1963). A repetição desse jogo simboliza um domínio da criança, sentimento no qual ele possui realmente o controle da situação. Femme, tentando superar e dominar seu trauma, repete sem parar até sua cura: o fim, sua morte.

Ross (2004) faz alusão a este estudo de Freud para analisar “Esperando Godot”, contudo, como visto aqui, é completamente possível enquadrar Femme no mesmo caso.

Um outro olhar sobre a repetição se desvela quando voltamos ao sentido de “*berceuse*” como canção de ninar. As repetições em “Berceuse” se fariam como um refrão que serve a introduzir um novo elemento ou então como um tipo de “*leitmotiv*”<sup>48</sup> que se mantém presente ao longo da peça. Como as canções para as crianças, “Berceuse” brinca com a reiteração das palavras proporcionando um ritmo propício ao canto tranquilo que as adornece. A repetição, na peça, cria uma cadência que não pode ser quebrada, causando o risco de retirar Femme de seu estado “ninar” de “pré-morte”. A repetição e o ritmo estão aliados para sustentar as cordas dessa marionete que é Femme.

Voltando à prática teatral, a repetição tem lugar também no treinamento do ator em relação ao ritmo que ela sugere e ao esgotamento (deleuziano) que pode ser atingido através dela. Algumas pesquisas teatrais iniciadas por Grotowski, utilizam o esgotamento corporal, por intermédio da repetição, para chegar a um estado propício de criação. Estado este no qual o cérebro não impede o corpo de agir segundo suas próprias impulsões, isto é, as defesas

<sup>47</sup> Nas crianças, a repetição acarreta consigo um caráter instintivo até mesmo quando ela se opõe ao princípio do prazer. Ela é compreensiva uma vez que a criança a utiliza para dominar uma forte sensação sentida (FREUD, 1963).

<sup>48</sup> O “*Leitmotiv*” foi introduzido por Richard Wagner (1813/1883) durante a composição de suas óperas. É uma passagem musical que se repete em momentos precisos quando no aparecimento de algum personagem ou situação específica.

psíquicas seriam mais maleáveis, o aparato psicofísico está vazio (no sentido de Brook, onde o vazio é o ponto de partida para o possível). O esgotamento no ator é o ir além de seus limites: “*lorsque je dis «dépassez-vous vous-même», je demande l' «impossible». Parfois on est obligé de ne pas s'arrêter malgré la fatigue et de faire des choses que nous savons très bien ne pas pouvoir faire*” (GROTOWSKI, 2012, p.205). Superando então esses bloqueios, o ator chega em um estado de vazio corporal onde as possibilidades manifestam-se mais férteis.

Se, como vimos em Beckett, o vazio espacial nomeia possibilidades, como uma porta que se abre ao novo, exatamente como no trabalho dos atores, em “Berceuse”, pensando em Femme, temos ainda um outro tipo de vazio que se desvela. É pela combinação de esgotamento e repetição que um corpo vazio manifesta-se. Aqui, o vazio toma um sentido de ausência e não de possibilidades. Femme não tem nada em seu interior, é um vazio que ecoa no nada. Sentada, ela espera a morte. Ross, em relação aos corpos das actantes beckettianas, afirma que eles são um reflexo da narrativa, no sentido no qual Beckett escreveria os corpos dos atores através de seu texto:

*de manière générale, le discours didascalique de Beckett consiste à produire le récit de la pièce, à organiser l'espace scénique du corps. La représentation du corps est avant tout un travail d'écriture dans la mesure où celle-ci est synonyme d'un travail de production d'un corps vide.”* (2004, p.171)

Assim, Femme possui um corpo completamente vazio e mórbido, pois as instruções de Beckett (2011, p.53/54) nos deixam bem claro que temos um personagem “*vieilli avant l'heure*”, “*visage blanc sans expression*”, “*mains blanches serrant les bouts des accoudoirs*”, os olhos “*de plus en plus fermés*”, atitude “*figée jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot*” .

Esse mesmo corpo marcado que caracteriza Femme é também encontrado em “Esperando Godot” e “Dias Felizes”. As criaturas beckettianas apresentam todas as patologias importantes que interferem diretamente na narrativa.

Sobrepondo o corpo rígido, vazio e mórbido, temos a sonoridade monocórdica do texto que provoca, em consequência da repetição de palavras, uma impressão, como já apontada, de caleidoscópio. O leitor/espectador tem sempre a sensação de já ter escutado aquilo.

*[...] dans ce va-et-vient entre le passé, le présent et le futur, entre survie et mort, où il est sans cesse question d'un «retour obsédé sur soi», il s'agit toujours de retourner au passé pour le réinventer et fuir un dénouement néanmoins tant désiré, cette «absence meilleur des biens.» (SARDIN-DAMESTOY, 2002, p.105)*

Na análise ativa, temos como acontecimento fundamental, a percepção de Femme em relação às janelas e, mais tarde, no acontecimento central, há novamente o símbolo da janela, aqui com a persiana fechada. A janela com sua persiana é um dos fortes elementos na peça de Beckett. Como notado na análise textual, a janela é o único meio de comunicação com o exterior, é através dela que Femme espera ser liberada e, assim, escapar da solidão que a consome.

Como uma passagem, um enquadramento, uma porta, uma via, é possível pensar a janela de “Berceuse” como as cortinas do teatro. Essa separação delimita os espaços da representação e do público onde os espectadores não podem fazer nada para “salvar” a pessoa que está morrendo diante deles. Femme nos é mostrada como uma imagem dessa condição de solidão e de não-comunicação.

O próximo ponto fundamental de “Berceuse” aproxima-se do final da peça, e é a circunstância que origina o acontecimento final desvelada pela análise ativa: a descida das escadas. Femme decide descer as escadas rígidas, estabelecendo um contraste com a cadeira de balanço, que é flexível e cujo balançar é constante. Enquanto a cadeira nos passa a ideia de flexibilidade, ligada ao objetivo de relaxar ou adormecer quem está nela sentada, a escada é rígida, tendo essa qualidade ,pois ela guia até uma morte certa e sem rodeios. É necessário descer os degraus para poder morrer, a escada é dura, sem retorno, ela leva ao solo, para baixo – o duro caminho até a morte.

Beckett constrói, dessa maneira, essa oposição entre os elementos que nos passam a impressão que, após o duro e difícil caminho até o fim, tem-se finalmente um momento de repouso, de relaxamento quase que de carinho, no qual a cadeira de balanço atuaria como a mãe que coloca sua criança para dormir.

A descida das escadas, bem como o fechamento da persiana, são ações que simbolizam em Femme a completa desesperança, que, conforme Comte-Sponville (2011, p.18), é o grau zero da esperança, uma espécie de estado sem futuro. Na situação atual, Femme não tem mais nada, seu presente reflete seu futuro, ou melhor, seu não-futuro, já que não há esperanças. O “eu”, como já visto, não existe mais, o único horizonte é a morte.

Com a análise ativa, estudamos as ações narradas pela voz de Femme, as ações que ela

já teria feito, pois ela localiza-se desde o início da peça sentada na cadeira de balanço. Como seria uma análise ativa do que o público vê, do que ela realmente executa em cena? Femme espera, ela não faz nada além de esperar, e essa é a ação cardinal realizada no palco, sentada na cadeira. Como ações catálises, contudo não menos fundamentais, temos o doce fechamento dos olhos que dura toda a extensão da peça, a pronúncia da palavra “*encore*”, como uma reza para que o balanço recomece e o fechar definitivo dos olhos antes mesmo do final da gravação.

A espera é igualmente uma situação vivida por outras criaturas beckettianas. Em “Esperando Godot”, o ato de esperar já é anunciado no nome da peça. As figuras esperam “Godot” que nunca vem e que pode representar, segundo Esslin (1963, p.47) este “*objet de notre attente – un événement, une chose, une personne, la mort*”. Femme, na realidade, espera Godot.

Durante os momentos de espera – quase intermináveis – percebemos a passagem do tempo. Enquanto Femme aguarda alguma alma viva, a vida acontece, e esse fluxo contínuo a leva junto. Ademais, a espera se passa no balançar da cadeira de balanço. O vai-e-vem da “*berceuse*” é sempre o mesmo, contudo, a pessoa que está ali sentada, modifica-se a cada balançar. A mesma Femme que está no “vai” da cadeira não é a mesma que está no “vem”. Quer dizer que Femme envelhece gradativamente, ela nunca é a mesma, pois “*étant soumis à cette marche du temps qui s’écoule à travers nous et qui de ce fait nous modifie, nous ne sommes jamais à aucun moment de notre vie identique à nous-mêmes*” (ESSLIN, 1963, p.47). A espera, se ela não transforma Femme, a esgota. No final, sem forças, Femme suplica para que o balançar a leve longe de lá, longe da espera infinita, longe da vida. A figura feminina desenhada por Beckett nos mostra a condição humana em seu estado mais natural e inevitável: a solidão.

Chegando ao final desta constelação, podemos relevar elementos que se reiteram constantemente, como a solidão, a vida, a espera. Beckett nos presentearia com uma mulher, no final de sua vida, em uma situação quase como a de uma criança que tem a esperança da chegada de alguém (da mãe?) que cuide dela, que a retire da solidão inerte na qual ela está afundada. É o encontro da infância e da morte, os dois extremos da vida estão entrecruzados durante a espera do fim verdadeiro, ao ninar de uma cadeira de balanço.

### Tradução livre das citações do texto

ESSLIN, 1963, p.36: “em francês é mais fácil de escrever «sem estilo» e também «que tenham coisas nele que ele não gostava, que o francês tinha o «efeito de atenuação» desejado.”

DERRIDA, 1895, p.26: “a reconciliação das línguas”

ROSS, 2004, p.33: “não somente o sentido da «tradução» mas também do original.”

GRIVEL, 1973, p.128: “marcar sua unidade” / “o conjunto de qualidades pelo qual ele foi responsável”

LARANJINHA, 2010: “colocar em suspensão”

DELEUZE, 1992, p.57: “o cansado esgotou somente a realização, enquanto que o esgotado esgotou todo o possível.”

PRUNIER, 2005, p.71: “estas paisagens desoladoras que sua nudez quase abstrata apresenta uma natureza não hospitaleira, cujo cataclismo teria aniquilado tudo.”

BACHELARD, 1974, p.169: “a imensidão é o movimento do homem imóvel.”

BACHELARD, 1974, p.169: “nós sonhamos em um mundo imenso”

ENGELBERTS, 2001, p.121: “em seu teatro-narrativa, é graças a ação contada que aprendemos quem é o narrador: o discurso narrativo serve para conhecer o personagem-narrador como ele é enquanto que ele conta.”

DELEUZE, 1992, p.67: “esgotar as palavras, é necessário remetê-las aos Outros que as pronunciam, as segregam, seguindo fluxos que, por vezes, se misturam e, por vezes, se distinguem.”

ESSLIN, 1963, p.80: “perdeu sua função como meio de comunicação”

IONESCO *apud* ESSLIN, 1963, p.20: “é absurdo o que não tem sentido ... Cortado em suas raízes religiosas ou metafísicas, o homem está perdido, toda seu compasso se torna insensato, inútil e sufocante.”

ESSLIN, 1963, p.382: “não tem a intenção de narrar uma história, mas ela comunica um conjunto de imagens poéticas. [...] o Teatro do Absurdo é análogo a um poema simbolista ou imagem que, ele também, apresenta um desenho feito de imagens e de associações interdependentes.”

FREUD, 2010, p.120: “a repetição é a transferência do passado esquecido”

GROTOWSKI, 2012, p. 205: “quando eu digo «supere-se», eu peço o «impossível». Às

vezes, somos obrigados a não pararmos, mesmo apesar do cansaço e de fazer coisas que sabemos muito bem que não podemos fazer.”

ROSS, 2004, p.171: “de maneira geral, o discurso didascálico de Beckett consiste em produzir a narrativa da peça, a organizar o espaço cênico do corpo. A representação do corpo é antes de tudo um trabalho de escritura, na medida em que ela é sinônimo de um trabalho de produção de um corpo vazio.”

SARDIN-DAMESTOY, 2002, p.105: “neste vai e vem entre o passado, o presente e o futuro, entre sobrevivência e morte, onde se trata incessantemente de um «retorno obcecado de si», se aborda sempre o retorno ao passado para reinventá-lo e fugir, apesar de desejar, de um desamarrar, a «melhor ausência dos bens».

ESSLIN, 1963, p.47: “objeto de nossa espera – um evento, uma coisa, uma pessoa, a morte”

ESSLIN, 1963, p.47: “estando submissos ao passo do tempo que escorre através de nós e que assim, nos modifica, nós não somos em nenhum momento de nossa vida cotidiana idênticos a nós mesmos.”

### 7.3. No mais perto do coração selvagem

Joana é um personagem que transpira reflexão. Durante toda a escritura de Clarice Lispector somos transportados por diferentes universos a cada leitura. Joana é múltipla e profana em sua essência. A feitura das duas análises, tarefa que foi difícil (e continua a ser, pois, para um texto como este de Lispector, sempre haverão sentidos a revisitar) entretanto agradável, ocorreu como um jogo cujo objetivo é tentar descobrir o “mistério” escondido. E, como o mistério não é algo que descobrimos, permanecemos lá, com nosso corpo “se desesperando como só o corpo de uma virgem pode se desesperar” (LISPECTOR, 1998, p.76).

Iniciemos então pelo belo e intrigante título: “Perto do Coração Selvagem”. O título nos anuncia o que a narrativa de Lispector fará ao longo do seu desenrolar: seremos lançados em uma busca de nós mesmos guiados por Joana. A situação de encontrar-se “perto” de alguma coisa “selvagem” nos remete a uma tomada de risco que é essencial para a vida humana. Exatamente como o personagem de Joana, se nós não tentamos ir mais além (ou perto) possível de nossas limitações, a vida não tem sentido e ficamos estagnados em uma vida de brinquedo – como a família da tia de Joana. É essa aventura em direção ao desconhecido e à descoberta que impulsiona as pessoas aos extremos e a perceber os sentimentos às vezes escondidos.

Essa aproximação de Joana, em relação a ela mesma, começa levemente a aparecer durante sua infância, na qual, através da esfera do jogo, o poético vem sustentar as questões existencialistas. É por meio dos sentidos criados no interior do jogo que Joana começa a compreender a vida. O jogo se exprime como uma “*fonction riche de sens. Dans le jeu «joue» un élément indépendant de l'instinct immédiat de la conservation, et qui prête à l'action un sens. Tout jeu signifie quelque chose*” (HUIZINGA, 1988, p.16), e esse “alguma coisa” em Joana é sua maneira de encarar e afrontar o mundo. O jogo permite aos participantes gozar de uma liberdade que, às vezes, não é possível na vida real, aquela na qual não há moral, não existindo nem a virtude nem o pecado. Esse conjunto de valores e de regras de ação que são recomendados a todos os indivíduos, designados como “moral”, corresponde igualmente ao comportamento real dos actantes, em suas relações com as regras e valores que são propostos, como nos explica Foucault (2006, p.36). Lispector libera Joana de todo este círculo de “opressão”, colocando-a em uma zona longe daquela onde “as coisas têm forma fixa e arestas,

onde tudo tem um nome sólido e imutável” (LISPECTOR, 1998, p.194). Sustentada pela esfera do jogo, Joana constrói uma outra realidade para que seu mundo seja possível, pois lá ela está livre para realizar seus desejos/ações sem os julgamentos morais como o “bom” e o “mau”. Assim, durante toda a narrativa, da infância até sua vida adulta, Joana se faz uma poetisa das palavras, das impressões, das sensações, dos sentimentos da vida que ela percebe através deste olhar lúdico próprio do jogo, olhar no qual a consciência de mundo ultrapassa as definições de “bom” ou “mau”: “- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é... / - É?... / - Mau é não viver... / - Morrer? - indagou ele? / - Não, não... - gemeu ela. / - O quê então? Diga. / - Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau” (*Ibidem*, p.53). Joana vive nas regras de seu próprio jogo, afrontando e, até mesmo, em algumas vezes, deixando-se levar pela sociedade cheia de pudores – o seu casamento pode ser compreendido como uma maneira de dobrar-se às regras na tentativa de ter uma vida “normal”: “aos poucos habituou-se ao novo estado, acostumou-se a respirar, a viver” (*Ibidem*, p.100). A vida, ou melhor, o jogo, para Joana é viver intensamente, sem passado nem futuro, sendo o presente a única possibilidade de existência, o presente como a única maneira de produzir o jogo. Nenhum jogo acontece no passado ou no futuro, ele é realizado no aqui e agora, e mesmo se ele representa o futuro ou recupera o passado, é no instante atual que ele se manifesta e que ele é cumprido. Joana, então, é uma eterna jogadora que aposta tudo à procura dela mesma, realizada e plena no momento presente.

Além disto, conforme Comte-Sponville (2011, p.263), o jogo é uma “*maîtrise de l'absence*”. O filósofo utiliza o estudo de caso de Freud, da criança que brinca com a bobina de madeira na esperança de superar a ausência da mãe. Como “actante principal” do jogo e como aquele que cria todas as regras, a criança passa a dominar as situações, pois ela torna-se “ativa” no lugar de “passiva” em suas ações na vida. Como já visto com *Femme*, o mesmo acontece com Joana, que “sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura” (LISPECTOR, 1989, p.15). Lispector desloca a personagem para um mundo íntimo e imenso no qual ela tem o controle de tudo – ela controla mesmo o incontrolável que se instala, por vezes, em seu interior. Em seu imaginário e espírito, Joana, já adulta, continua a desconstruir o real, pois o jogo “*n'est pas la vie «courante» ou «proprement dite». Il offre un prétexte à s'évader de celle-ci pour entrer dans une sphère provisoire d'activité à tendance propre*” (HUIZINGA, 1988, p.26). Portanto, a realidade vista por Joana é modificada ou ofuscada, segundo suas

próprias regras. O jogo no qual ela está mergulhada, ao mesmo tempo que a aproxima da dura realidade, a “salva” dessa verdade:

Como ousou vir aqui? Estou longe, longe. Basta olhar para essa mulher para compreender que não se poderia gostar de mim. O aço encostou subitamente em seu coração. Ah, o ciúme, era isso o ciúme, a mão fria amassando-a lentamente, apertando-a, diminuindo sua alma. Comigo acontece o seguinte ou senão ameaça acontecer: de um momento para outro, a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só ao meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência. (LISPECTOR, 1989, p.143)

Assim, a vida de Joana mostra-se como um grande jogo, no qual ela deve ultrapassar os obstáculos para continuar sua busca por ela mesma e chegar ao objetivo final de todos os jogos: o prazer. Esse momento único de gozo proporcionado pelo jogo é possível, pois ele, como “ação livre” (HUIZINGA, 1988, p.25), libera o poder do imaginário e, no caso de Joana, a leva ao extremo de seus limites e conflitos, através de uma linguagem poética e abstrata, entretanto, muito concreta:

Nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os à distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. (LISPECTOR, 1998, p.17)

Em Lispector, o jogo não é somente constitutivo da linguagem ou do actante de Joana, o jogo é a essência da escritura. Todo o tempo a autora está desafiando seus leitores com provocações ou com jogos de sensações que habitualmente não conviriam em uma situação “real”, como, por exemplo, quando tenta “fotografar o perfume” (VARIN, 2002, p.160). Como nos diz Huizinga (1988, p.217), o jogo, no interior de uma situação poética, também está ligado às formas de imaginação, aos motivos e à suas expressões, tendo por objetivo provocar uma tensão no leitor, o mantendo em suspense. A escritura de Lispector, por meio de Joana, pega o leitor pela mão para o deixar no meio de um turbilhão de suspiros que terminam por uma viagem “*De profundis*”, em uma entrega total da personagem ao seu destino – concebido por ela mesma, pois ela é, simultaneamente, criadora e jogadora do jogo.

Contudo, o jogo da escritura de Lispector não se limita ao conteúdo, ele rompe com as normas gramaticais e invade também as estruturas das frases, não respeitando a pontuação, ou então compondo palavras tais como “lalande” (1998, p.170) ou composições (adjetivos)

como: “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (*Ibidem*, p.13).

André Comte-Sponville liga o jogo à infância e à arte. A criança tem a capacidade natural de jogar e de imaginar como será seu mundo quando ela será adulta, e esse “tornar-se adulto” “*n'est jamais que choisir son moyen de rester enfant*” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.253). Isto quer dizer que a infância nos acompanha constantemente. Sempre teremos em nós a criança que fomos um dia. O que Joana mais aspira em sua viagem “*De profundis*”, é volta à sua infância. O retorno a este período da vida no qual as faculdades imaginativas estão mais “a flor da pele”, possibilitando o acesso ao sonho e ao sublime: “*le sublime serait alors l'enfance retrouvé, continuée, recrée, mais dans sa globalité, et en incluant en elle cette dimension projective ou rêvée qui la caractérise, c'est-à-dire sa part d'attente et d'impatience ou, pour dire le mot, d'espérance*” (*Ibidem*, p.260). Em seu retorno à infância, Joana tem a esperança de encontrar ela mesma, em sua pureza mais sincera: “Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e de ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância” (LISPECTOR, 1998, p.190).

Ademais, a volta à infância seria no sentido de recuperar a magia perdida no processo de tornar-se adulta. Agamben (2007, p.20), citando Benjamin, nos transmite a ideia de que a tristeza nas crianças viria da consciência que elas têm no momento em que elas compreendem que, uma vez adultos, a “magia” desaparece. Joana, em sua busca, gostaria de retomar ou de acreditar novamente no fantástico do mundo. Voltando à sua infância, ela recuperaria todos seus instantes de “Majestade Joana” (LISPECTOR, 1998, p.15).

A morte de seu pai, como mostra a análise ativa, é uma da série de ações que encontramos no acontecimento inicial que lança a história. Joana começará a questionar-se cada vez mais sobre a vida e sua condição no mundo: “*L'adolescence est cette période où la quête de soi s'épuise dans sa vanité (à tous les sens du terme), sans autre résultat – mais il est décisif – que cette quête elle-même*” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.58). Entretanto, Lispector construirá seu actante até o fim nesta busca por si mesma. E mesmo se na análise textual temos uma impressão de recomeçar, tudo é ilusório, pois Comte-Sponville nos assegura: “*ce «moi» est imaginaire, il est l'objet mythique de sa propre quête*” (*Ibidem*).

Joana passa toda a narrativa se procurando e compreendendo as sensações de mundo. Para isto, seu papel como personagem mistura-se constantemente com o do narrador. Essa característica foi observada durante a análise textual, e temos aqui outro exemplo para

reforçar esta ideia:

Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Tornara-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando alguma coisa, perscrutando-se sem se entender. (LISPECTOR, 1998, p.65)

Durante a narração, a fronteira entre o narrador e o actante se esfumaça. Joana interrompe o narrador para exprimir suas próprias ideias e para indagar suas impressões e seus sentimentos. Tudo é tão íntimo que o personagem não permite que seus sentimentos sejam ditos por alguém outro. Então, Joana, por vezes, rouba o lugar do narrador para se fazer presente na narração – não esqueçamos que ela é o personagem principal do grande jogo.

Nos momentos nos quais Joana é a narradora de sua própria história, ela nos transporta para o seu íntimo mais secreto. Através de monólogos interiores (sobretudo nas duas últimas partes da narrativa), Joana torna concreta sua consciência, transformando-se em um “ser de palavras” que, se ela como actante *“ne dit pas le monde, celui-ci risque de le dévorer ou de l’absorber: la fiction installe le personnage dans un espace de la dangerosité, en équilibre qu’il est sur la ligne qui sépare l’intériorité parlante de l’extériorité muette mais écrasante”* (MIRAUX, 1997, p.70). A ação de falar o que a consome torna-se como um fluxo de consciência que ajuda Joana a se localizar no mundo. Como fala Nathalie Sarraute (1991, p.43) em seu discurso de personagem como “portador de estados”, a intriga não provoca mais uma tensão dramática, mas sim a confrontação entre o mundo exterior e o interior do personagem.

Ainda, os pensamentos compartilhados por Joana incitam o leitor a refletir sobre sua própria trajetória de vida: a Joana “narradora” motiva o leitor a ser ativo. Todas as questões de caráter filosófico feitas por ela emanam, não somente do texto, como também do imaginário do leitor. É quase impossível passar inapercebido por pensamentos como:

- O que é que se consegue quando se fica feliz? sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana.
- Repita a pergunta...?
- Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
- Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
- Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? - repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

- Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras....

- Ser feliz é para se conseguir o quê?

(LISPECTOR, 1998, p.29)

Lispector empurra Joana, e conseqüentemente os leitores, em direção a uma zona na qual a leitura não se faz mais pelo acompanhamento da intriga, mas, como visto com Sarraute, com o íntimo do personagem. Os pensamentos de Joana apresentam-se em suas reflexões filosóficas nas quais os indivíduos, nesse “movimento de interrogação radical” (COMTE-SPONVILLE, 2012, p.15) questiona-se e apresenta uma nova reflexão, “livre, liberada e liberadora” (*Ibidem*, p.16). A história como seqüência de acontecimentos passa a ficar em segundo plano, expandindo o lugar para uma leitura que é guiada pelas impressões e sensações despertadas, as ações são um pretexto para ilustrar as características psicológicas, os pensamentos e sentimentos de Joana. Lispector respeita as impulsões íntimas de Joana (ou talvez seja Joana que respeite as impulsões de Lispector?) e assim toda a ordem se torna dispensável. A cronologia não é mais uma referência, ocasionando uma ruptura de tempos passados, presentes e futuros. O início e o final da história não ocupam seus lugares sequenciais e, assim, pode-se encontrar fragmentos que concernem o início da história no meio do texto. Além disso, o início da narrativa que trata da infância de Joana, se faz presente quase em todo o livro – é o constante retorno à infância como maneira auxiliar de Joana a encontrar-se.

Portanto, a ordem temporal de construção de uma narrativa com um passado, um presente e um futuro não é sempre respeitada por Lispector. Em “Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres” (1998), por exemplo, a autora se permite não começar de maneira estruturada, iniciando com: “, e ela”. A história é lançada através de uma vírgula, um suspiro já iniciado; a nós, nos resta seguir a continuação do pensamento do personagem. Nesse romance, a história de uma vida já está anteriormente construída, ela acontece antes da vírgula, contudo o leitor não sabe nada de seu passado, ele descobre informações do presente e talvez decifrará o futuro.

Com todos seus elementos e seus dispositivos poéticos, Clarice Lispector tenta edificar uma literatura na qual as palavras nos levam para um mundo onde as sensações predominam. Os personagens, Joana sobretudo, são invadidos por um mar de sentimentos e, na tentativa de compartilhar suas impressões que chegam sem pedir permissão, a escritora joga com as

palavras, as frases, os tempos, os objetos. Como pode ser percebido na análise textual, na página 170 de “Perto do Coração Selvagem”, temos um dos vários exemplos nos quais a escritora se serve dos vocábulos para a construção de sensações físicas. Lispector chama este processo que aproxima os sentimentos e as sensações dos personagens com a história narrada de “verbalismo”. Esse “verbalismo” criado pela escritora é uma tentativa de formulação pra fazer coincidir a fala com o sentimento através da palavra: “Chamar verbalismo uma vontade dolorosa de aproximar o mais perto possível as palavras dos sentimentos – isto é o que me amedronta” (LISPECTOR, 1999, p.417). Como amostra, temos a confissão de transportar-se para uma outra realidade:

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. (LISPECTOR, 1998, p.43)

Assim, seguindo essa “vontade” de dar um corpo para suas “percepções muito orgânicas”, Lispector leva todas as criações em direção ao interior do personagem e tenta atingir também o interior do leitor. Contando suas histórias, a escritora está sempre na tentativa apaixonada de chegar ao vazio, no “si mesmo” sem máscara, sem fantasia – e isto é, como percebido na análise ativa, a ação sustentada por Joana durante toda a narrativa. É uma pesquisa de identificação entre o “ser” e o “dizer”, entre o signo escrito e as coisas vividas. Filosofando através de Joana, Lispector propõe o mesmo aos que estão do outro lado das páginas.

Como apontado, a linguagem empregada por Lispector é construída ao redor do jogo no qual as palavras saem das páginas para tocar diretamente os leitores. Cavar a imagem: esse é o objetivo da linguagem de Lispector; criar uma indústria de imagens e sensações inspiradas pelas diferentes impressões que emergem das situações edificadas pelos personagens. A linguagem é, como um poema composto conforme o ritmo e a harmonia, originários das impulsões reais apresentadas no instante vivido de cada protagonista. Assim, para construir uma linguagem própria em um universo no qual as significações das palavras se esgotam, Lispector cava para encontrar a autenticidade que a linguagem exige para produzir as imagens no leitor. Quando o único sentido das palavras não convém à autora, ela transmite suas impressões aos leitores pelas imagens.

A obra de Lispector está repleta de momentos como “O mar era muito. Tinha vontade

de afundar na areia pensando nele, ou senão de abrir bem os olhos, ficar olhando, mas depois não achava para que olhar” (*Ibidem*, p.41), nos quais a impressão é desenhada pelas imagens simples da vida: um instante diante do mar, em uma igreja ou em uma árvore, olhando as pessoas que passam. A escritora tenta atribuir às sensações vividas uma “forma escrita” e tenta mesmo construir o silêncio com as palavras: “A paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre calçada” (*Ibidem*, p.46). Cada indivíduo que lê, com suas experiências pessoais, faz sua caminhada, encontra suas próprias relações com o personagem e a situação que está sendo vivida. Assim,

cada leitor, impelido por um estímulo inevitável sugerido pelo texto, vai gradativamente dando corpo e alma a uma forma primeira e nem sempre lapidada, que lhe é oferecida para, nela, acrescentar o traço peculiar de sua força de criação. (NOVELLO, 1987, p.111)

Clarice Lispector, transmitindo as sensações dos personagens aos leitores, os convida a reviver as mesmas sensações. Desta maneira, uma nova experiência é criada e o leitor encontra uma forma particular de “ler” o livro: uma imitação individual e pessoal. Juvet (1992, p.80), analisando a recepção dos personagens, diferencia três tipos de regimes de leitura, nos quais o leitor situa-se em um estágio próximo do sonhador – entre a vigilância extrema do indivíduo ativo e a vigilância mínima do dormiente – e que em um estado contemplativo favoriza a emergência do imaginário. Esses três regimes são o “*lectant*”, que vê o texto como uma construção e que se deixa guiar pelo autor, o “*lisant*” que é uma vítima da ilusão criada pela narrativa e o “*lu*”, que como o “*lisant*”, mergulha no universo do livro, contudo, ele vai mais longe, ele usa o romance para satisfazer uma falta, ele se auto-procura na história. Quando Novello (1986) fala em dar um corpo e uma alma ao texto, nós podemos fazer uma ligação com o “*lisant*” e ainda levar ao extremo com o “*lu*”. Os leitores de Lispector, graças à sua linguagem e à construção de personagens como Joana, liberam seus “eu ficcionais”, tornando-se “*lisants*”, onde suas faculdades imaginativas são mais desenvolvidas, permitindo-lhes a, como o “*lu*”, abandonar-se às emoções evocadas. Como não se deixar levar, por exemplo, acompanhando Joana em seu último suspiro antes de sua viagem “*De profundis*”? Sem ter “ponto final”, a escritura de Lispector nos estimula a seguir a narração em primeira pessoa que derruba toda ponta de consciência racional que a queira interromper.

Dentre os eventos da circunstância dada que origina o acontecimento central, está o encontro com o homem. Essa figura não tem nome, e como já apontado durante a constelação de “Berceuse”, e como vimos em “Moderato Cantabile”, há um porquê. Joana, na narrativa, nos deixa entender que ela está a procura de uma alma (como Femme) e não de um nome com um passado ou futuro. Ela quer a pessoa sem os enquadramentos sociais pré-definidos, é mais simples do que se imagina:

Não desejara sabê-lo, dissera-lhe: quero te conhecer por outras fontes, seguir para tua alma por outros caminhos; nada desejo de tua vida que passou, nem teu nome, nem teus sonhos, nem a história do teu sofrimento; o mistério explica mais que a claridade, sou Joana, tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais. (LISPECTOR, 1998, p.188)

Joana vive em um limiar no qual, seus prazeres e seus sofrimentos, misturam-se na busca por si mesma. Mesmo a dor deve ser sentida sem que algo a apazigue – um exemplo é o trecho que faz referência à oração e à morfina, na análise textual. A alma de Joana procura sua própria existência, sua própria verdade, sua própria beleza, seu próprio fim.

O acontecimento final do texto de Lispector é a viagem de Joana em direção ao “*De profundis*”, no qual ela tem “uma só vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto meu esgotamento em cada minuto que passa” (*Ibidem*, p.198). Ela se aproxima da morte e suas lembranças de infância estão cada vez mais presentes. Ela deseja a infância através da morte, como se esta última fosse uma passagem que a levaria de volta ao seu passado feliz.

A vontade de viver de Joana se mistura com o chamado à morte e à rejeição de Deus, “não, não, nenhum Deus, quero estar só” (*Ibidem*, p.201). A personagem, como Femme e Anne Desbaresdes, abandona-se à solidão para esperar a morte e talvez algum tipo de renascimento, depois de tudo... .

### **Tradução livre das citações do texto**

HUIZINGA, 1988, p.16: “função rica de sentidos. No jogo «joga» um elemento independente de instinto imediato da conservação, e que dá a ação um sentido. Todo jogo significa alguma coisa.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.263: “domínio da ausência”

HUIZINGA, 1988, p.26: “não é a vida «cotidiana» ou «propriamente dita». Ele oferece um pretexto para fugir desta para entrar em uma esfera provisória de atividade com um tendência própria.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.253: “é somente a escolha de sua maneira de permanecer criança”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.260: “o sublime seria então a infância encontrada, continuada, recriada, mas em sua globalidade, e incluindo nela essa dimensão projetiva ou sonhada que a caracteriza, o que quer dizer, sua parte de espera e de impaciência, ou, para falar a palavra, de esperança.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.58: “A adolescência é este período onde a busca de si se esgota na sua vaidade (em todos os sentidos do termo), sem outro resultado – mas é decisivo – do que a própria busca.”

*Ibidem*: “este «eu» é imaginário, ele é o objeto mítico de sua própria busca.”

MIRAUX, 1009, p.70: “não fala o mundo, este corre o risco de devorá-lo ou de absorvê-lo: a ficção instala o personagem em um espaço de perigo, ele está em equilíbrio sobre a linha que separa a interioridade falada e a exterioridade muda, porém esmagadora.”

## 8. À LUZ DAS CONSTELAÇÕES

As análises realizadas e os olhares atentos sobre as obras despertaram o que já era quase uma certeza no início desta pesquisa. “Perto do Coração Selvagem”, “Berceuse” e “Moderato Cantabile” aproximam-se e compõem-se como um quebra-cabeças cujas peças são irregulares, isto é, elas não respeitam sempre a mesma ordem ou lugar correto. Para a construção desse quebra-cabeças, por meio das leituras, das análises e das constelações, as afinidades em comum – e isto não quer dizer que sejam totalmente compatíveis – foram identificadas nos textos.

Ao nos atermos ao ponto de vista dos actantes, é possível observar temas que os acompanham. Anne Desbaresdes, Joana e Femme são três mulheres sós. Anne Desbaresdes, Joana e Femme são três pessoas que desejam viver plenamente. Anne Desbaresdes, Joana e Femme são três adultas que tateiam a infância. Anne Desbaresdes, Joana e Femme são três almas à procura de uma outra alma. Anne Desbaresdes, Joana e Femme são seres do silêncio. Anne Desbaresdes, Joana e Femme estão mortas.

As reflexões sobre esses temas que se reiteram nas três obras pode, algumas vezes, fundir o personagem com o autor. É sabido por todos que a vida dos escritores, em alguns casos, respinga nas linhas escritas. Contudo, esse movimento de aproximação entre os actantes e seus criadores não será, como não foi em nenhum instante até aqui, o ponto crucial na presente reflexão. Pensaremos como as figuras, e, se a vida dos autores aparecer nas páginas que seguem, isso será meramente o resultado de uma observação que se fez necessária no dito momento, o mesmo é válido sobre as considerações expandidas da literatura ao teatro, de uma forma geral.

O objetivo de desenvolver esses pontos de harmonia das três mulheres serve para aprofundar a conversa entre elas estabelecida e, assim, consolidar o caminho que nos guiará à construção de um texto teatral, no qual, Femme, Anne Desbaresdes e Joana costuram-se em um só ser. O verbo “costurar” está aqui empregado no sentido de descrever um processo de montagem, no qual as características pessoais de cada uma não serão perdidas, entretanto, enriquecidas pela relação estabelecida entre elas.

## 8.1. Corpos que vivem

*“On veut toujours que l'imagination soit la faculté de **former** des images. Or elle est plutôt la faculté de **déformer** les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images.”*<sup>49</sup>

Anne Desbaresdes, Femme e Joana, deformam a realidade em que vivem, para, em momentos de dor crua, poderem suportá-la. O anseio de viver plenamente cada instante de vida é coberto por uma delicada neblina que lhes faz perceber o mundo, em certos espaços de tempo, de maneira outra, na qual adentram “na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada” (LISPECTOR, 1998, p. 194). De caráter não estável, a forma de apreender os intensos momentos de vida assemelha-se ao princípio imaginário, do qual fala Bachelard, cujas imagens caracterizam-se por sua mobilidade. Não há imagem fixa, bem como não há um instante de vida que não seja trabalhado continuamente pelo desejo e pela ânsia de viver. A imaginação, com sua faculdade maleável e criativa, auxilia Joana, Femme e Anne Desbaresdes a viverem, apesar da dor, sem atarem-se a uma só duração de tempo. Tudo é questão de um estado, conforme Duras: “*la douleur comme un état*” (in PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p. 148). Elas passam por suas experiências de vida vivendo-as intensamente; conservando, entretanto, um caráter transitório, elas são conscientes de que tudo passa. E por “tudo isso que passa” é que elas experienciam vivamente o momento presente, pois ele é efêmero: “Era inútil abrigar-se na dor de cada caso, revoltar-se contra os acontecimentos, porque os fatos eram apenas um rasgão no vestido, de novo a seta muda indicando o fundo das coisas, um rio que seca e deixa ver o leito nu” (LISPECTOR, 1998, p. 188). Duras nos coloca Anne Desbaresdes atravessando, explicitamente, uma figuração de tempo, que, como anteriormente mencionado, pode ser considerado como um paralelo da relação dela com Chauvin:

*Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler. Certains expérimentaient la crainte de le voir de le voir se terminer dès le lendemain. Certains autres se rassiraient, prétendant que le vent frais qui soufflait sur la ville tenait le ciel en haleine et qu'il empêcherait encore de s'ennuager trop avant. Anne Desbaresdes traversa ce temps, ce vent, elle arriva au port [...].* (DURAS, 2010, p.53)

---

<sup>49</sup> BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: Librairie José Corti, 2007, p.5. (grifo do autor)

A repetição de “*jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée*” (BECKETT, 2011, p.41), incansavelmente proposta por Femme, nos transmite igualmente o traço de uma certa mobilidade, de um estado que recomeça, de algo não constante.

Essas condições de passagem, nas quais se encontram as três actantes, são modos de perceber a realidade através da imaginação que “libera imagens primeiras”, como nos diz Bachelard (2007). Isto significa que Joana, Femme e Anne Desbaresdes, mergulhadas em suas rotinas, dispõem-se a um outro olhar, uma percepção “que deforma” a realidade a favor de seus impulsos interiores, sendo então possível de afrontá-la.

Anne Desbaresdes, como apontado, encontra no vinho um suporte para encorajar-se diante dos fatos presentes, e é a própria Duras quem afirma: “*l'alcool transfigure les fantômes de la solitude*” (in PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p.144). Sua imaginação e sensibilidade, afloradas pela bebida, levavam-na a conduzir a história do crime passionai ocorrido no café, de maneira em que, por vezes, ela própria parece colocar-se no lugar da mulher assassinada. Pistas como a temperatura (o calor excessivo, o vento forte), o desenrolar da aparência física (de bonita ela começa a parecer descuidada), as longas conversas entre os amantes, um amor intenso, passionai e que se aproxima do fim; nos remetem diretamente ao que está acontecendo no momento presente entre Anne Desbaresdes e Chauvin. A imaginação deles transcende, ultrapassando as fronteiras do imaginário e concretizando-se no real instante.

Femme encontra-se no âmago da deformação de suas próprias imagens. Como já visto com as heterotopias de Foucault, a personagem deforma seu discurso e seu espaço colocando-se lá onde ela não está. O imaginário de Femme é o mesmo ao qual se refere Bachelard (2007).

A trajetória dessas mulheres são, por vezes, guiadas por seus imaginários, que, ao percorrerem seus destinos, deformam a crueza da vida em uma tentativa de viverem o todo. Berrettini afirma que Beckett encara a vida como uma “interminável gangrena”, na qual “perdem seus membros, um a um” (2004, p. 23). O mesmo podemos aplicar a Joana e a Anne Desbaresdes. A angústia de vivenciar todos os momentos até o último instante leva-as a uma quase destruição da própria vida: elas são devoradas pelo desejo de viver plenamente. Femme procura e espera até o último suspiro na esperança de encontrar (ou ser encontrada) por uma alma. Toda sua procura é transpassada por um uma espera, entretanto, mesmo com um corpo que negue ações desmedidas de procura ou anseios de quem aguarda, a espera não se

caracteriza por uma vigília pacífica e serena, e sim por um “*tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours)*” (BARTHES, 1977, p. 47). Deste modo, até mesmo um estado aparentemente inerte, como o da espera, em consequência do desmoderado desejo de viver, torna-se um turbilhão de sensações.

A força e o desejo que as impulsionam ao viver plenamente no aqui e agora é proveniente, em um dos fatores, do tédio que corroe pouco a pouco suas vidas. Intrínseco no caminho percorrido pelas três actantes, o tédio decorre, no caso de Anne Desbaresdes e de Joana, do universo social no qual elas estão inseridas. Por termos mais detalhes de suas rotinas, é possível perceber que as duas lutam contra um estigma no qual as mulheres devem casar-se, ter filhos e cuidar da família. Anne Desbaresdes leva um vida aprisionada em conservadorismo, os dias, com exceção das idas até a casa de Mademoiselle Giraud, “*sont à l'heure fixe*” (DURAS, 2011, p. 88) e que um passeio inabitual, um pouco mais além de sua casa, é considerado como uma “*surprise*” (*Ibidem*, p. 54). Ela mesma já se declara “*habituée*” (*Ibidem*, p.61) ao que corresponde à casa e aos costumes que já atingem os 10 anos de convivência. Por sua vez, Joana mostra-se inquieta desde a infância:

“- Papai, que é que eu faço?

- Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!

-Mas eu já brinquei, juro.” (LISPECTOR, 1998, p.16)

Ou ainda:

Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando.

- Mas o que é isso meninhinha? - pega-a nos braços, olha sem susto o rostinho ardente e triste. - O que é isso?

- Não tenho nada o que fazer. (*Ibidem*, p. 17)

E quando adulta, seus dias arrastam-se na mesma inércia: “o dia tinha sido igual aos outros e talvez daí viesse o acúmulo de vida” (*Ibidem*, p.22), “a noite veio e ela continuou a respirar no mesmo ritmo estéril” (*Ibidem*, p.34).

Femme, através da gravação de sua voz monótona, do balançar uniforme da cadeira de balanço e da repetição textual, explícita não somente sua solidão, frustração e a morte que a ronda, como igualmente o tédio que a consome.

A rotina estacionada que habita as três mulheres é, paradoxalmente, o que as impulsiona a uma existência vital, desejando o viver no aqui e agora. Imersas num universo

apático, elas reúnem forças para, em um último suspiro, liberarem-se de amarras e criarem coragem para atos, como o beijo de Anne Desbaresdes em Chauvin: “*elle fit alors ce qu'il n'avait pas pu faire. Elle s'avance vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre*” (DURAS, 2011, p.121), o início da viagem, de Joana:

Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana: Naquela tarde já velha – um círculo de vida fechado, trabalho findo – naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer e abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças. (LISPECTOR, 1998, p.196)

E a entrega para o fim, de Femme: “*si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / l'escalier raide / baissa le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se berça / se disant / non / plus jamais ça*” (BECKETT, 2011, p.51/52).

O viver em plenitude, ou os significativos atos em consciência plena, consiste no estado absoluto no qual elas se colocam diante das situações experienciadas. Estado esse de presença pura, no qual elas estão e são elas mesmas, sem nenhum julgamento moral que as enquadre nos preceitos da sociedade vigente.

O pensamento utilizado de uma “presença” representa bem a ideia de plenitude que atravessa as três figuras. Tomado emprestado do vocabulário teatral, o termo “presença” designa um ator cujo corpo e espírito estejam em sintonia absoluta em cena. A força emanada pelo ator e ressentida pelo público é a energia que denota o estado presente, ou então, pleno: “*ce n'est pas quelque chose qui est présent devant nous, mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux. C'est un corps-en-vie*” (BARBA, 2008, p. 40) (*grifo do autor*). Esse “corpo-em-vida” ao qual se refere Barba é o mesmo encontrado em Joana, Femme e Anne Desbaresdes. As três, com o intuito de serem completamente elas mesmas, disseminam o que seria a “eclosão”, a energia da plenitude de viver.

O viver é o evento que acontece no “aqui e agora”. O passado e o futuro não são fatores que interferem nas decisões por elas tomadas. Anne Desbaresdes prossegue seus encontros no café por mais que tenha a consciência de que aquilo caracterizaria-se mais tarde como um “adultério”. O vômito de todo o vinho bebido não a impede de encontrar com Chauvin uma última vez, proclamando sua “morte”. Femme, apesar das referências à mãe já

falecida, não recorre a sentimentos ou emoções que poderiam impedi-la de descer as escadas rígidas até o seu fim, nem projeta no futuro fortes expectativas que a façam seguir em vida. Joana, por sua vez, vive de maneira a respeitar sua pura vontade instantânea. Rouba livro, por obedecer uma vontade; casa-se, a despeito de não saber muito o porquê casou-se, apesar de gostar de Otávio.

Assim, o corpo-em-vida dessas três mulheres é movido pela angústia do viver plenamente resultando nas gangrenas inevitáveis. Elas beiram a morte pelo desejo de viver.

### Tradução livre das citações do texto

BACHELARD, 2007, p.5: “Queremos sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Contudo, ela é antes de tudo, a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, ela é sobretudo a faculdade de nos liberar imagens primeiras, *de mudar* as imagens.” (*grifo do autor*)

PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p. 148: “a dor como um estado”

PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p. 144: “o álcool transfigura os fantasmas da solidão”

BARTHES, 1977, p.47: “tumulto de agonia suscitada pela espera do ser amado, seguido de atrasos (encontros, cartas, retornos)”

BARBA, 2008, p.40: “não é qualquer coisa que **está presente** na sua frente, mas uma modificação constante, uma eclosão que se produz sob nossos olhos. É um corpo-em-vida.” (*grifo do autor*)

## 8.2. Um silêncio de vida, um silêncio eloquente

*Garder le silence, c'est ce que à notre insu nous voulons tous, écrivant.*<sup>50</sup>

*Le tort qu'on a, c'est d'adresser la parole aux gens.*<sup>51</sup>

Em um diálogo com estudantes, Peter Brook afirma que a arte teatral pode oscilar entre dois tipos de silêncio: o silêncio vazio e o silêncio repleto de vida. O primeiro silêncio é aquele no qual o espectador não se sente atraído pelo que se passa em cena, quando “*on a lâché le spectacle et qu'on s'est endormi*” (BROOK, 2006, p.5); o segundo é aquele que provoca uma tensão, na qual nos sentimos “*ensemble*” (*Ibidem*), silêncio que exala vida.

Permitiremos-nos tomar emprestado esses dois silêncios de Brook para falar de Joana, Femme e Anne Desbaresdes. O itinerário das três actantes é construído, como mencionado, no objetivo de uma volta a si mesmo, de uma busca incessante do seu íntimo mais profundo. Durante as trajetórias das três mulheres, o poderoso desejo de viver e a curiosidade voltada ao desconhecido, as acompanharam sempre beirando um silêncio que as consome pouco a pouco até o fim – o silêncio mais profundo. Contudo, a qualidade desse silêncio profundo não é a do vazio, mas aquela plena de vida. É o silêncio que incita uma tensão, é o silêncio que prende o espectador ao que ele assiste, é o silêncio que consome o ator no íntimo de sua concentração. É o silêncio da vitalidade, da reflexão, do autoconhecimento, da vida sem fala, entretanto, um silêncio que morre.

Nos palcos, o silêncio é avassalador somente se sustentado pelos atores que o propuseram. Ele deve estar preenchido com tamanha força e veracidade que carregue consigo quem está presente. Anne Desbaresdes, Femme e Joana possuem essa qualidade “artística” do silêncio. Elas são a essência do grito silencioso que horroriza a mãe coragem, personagem brechtiano. Elas carregam nelas todo o sofrimento acumulado durante a vida e o “soltam” nesse grito silencioso, profundo, direto e penetrante.

Dentro do campo musical, o silêncio, segundo John Cage (2003, p.26), são os sons que não fazem parte da intenção musical, são os enxames do mundo, as sonoridades do ambiente, o “rumor” de Barthes (1993). Essa ausência de som da atmosfera, ou melhor, esse barulho não

<sup>50</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Gallimard, 1993, p. 187.

<sup>51</sup> BECKETT, Samuel. *Premier Amour*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 20.

intencional é, igualmente, na literatura, o silêncio, ou então um não-dito... Toudoire-Surlapierre e Schnyder (2013, p.11) afirmam que o não-dito na literatura é o que não é dito explicitamente, sendo então como o barulho não intencional de Cage. O não-dito permanece uma maneira de silêncio, pois as palavras não são pronunciadas, ele é uma não realização do ato de enunciação. As razões que o provocam podem ocorrer devido a uma ação voluntária – quando o escritor não quer dizer; ou é imposta – quando há uma falta ou incapacidade da linguagem, ele não pode dizer. Nas três obras aqui estudadas, são perceptíveis esses dois tipos de falta.

Lispector utiliza em exuberância a “forma mais simples” do silêncio voluntário, os pontos de suspensão: “- sonhei que bolas brancas vinham subindo de dentro ...” ou então “Não... O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim... - e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa” (LISPECTOR, 1998, p.47). Entretanto, pode-se entrever o silêncio involuntário, sobretudo nas páginas finais de “Perto do Coração Selvagem”. Com a rajada de palavras em forma de um suspiro angustiada, a escritora revela o “verdadeiro” silêncio do texto: “*situé là où le discours se tait, où apparaît «l'inconscient malgré lui», où l'on touche à ce que le sujet ressent de la manière la plus intime, où ce qu'il a à dire s'avère indicible, point crucial du rapport qu'il a avec la langue, moment d'abdication*” (HEUVEL, 1984, p.95). A insuficiência da linguagem, apesar do esforço de escrever de Lispector, apresenta-se na tentativa de mostrar ou então de deixar sair as sensações do fluxo de consciência de Joana. O abuso das palavras transforma-se em uma figuração do que não é possível dizer.

O mesmo silêncio involuntário em razão da usura das palavras que simplesmente aparecem, acontece com Beckett. A repetição dos mesmos vocábulos e sentenças figura-se como uma impossibilidade de dizer o indizível. A desesperança de Femme também está presente nessa linguagem que não permite a expressão do autor. Em Beckett, em uma concepção trágica da linguagem, “*le mot équivaut au silence*” (*Ibidem*, p.100). A repetição seria como uma tentativa falha de dizer o que não se pode dizer. Muito mais perceptível, o silêncio voluntário também apresenta-se em “Berceuse”. Ele é manifestado pelos longos tempos demandados explicitamente por Beckett nas didascálias. As grandes pausas designam, segundo Kuhnle (2013, p.444), “*cette faille par laquelle l'angoisse fait son intrusion dans notre quotidien afin de nous pousser à la parole, à une parole restant pourtant vide de sens*”. Portanto, as palavras gravadas por Femme transfiguram-se em um tipo de turbilhão infinito,

seguido e impulsionado por um silêncio ansioso e mórbido.

Na situação de Duras, o silêncio voluntário constitui-se, de mesmo modo, pelas pausas descritas nos textos, bem como pelas frases incompletas. Os diálogos enigmáticos em consequência da falta do dizer preenchem suas narrativas, como no caso de Anne Desbaresdes e Chauvin: “*Je n'aurais pas cru que ça arriverait si vite*” (DURAS, 2010, p.115) ou ainda “*- Vous ne devriez pas, dit-elle, je me rappelle, tout peut arriver...*” (Ibidem, p.60). Já o silêncio involuntário faz-se um só, na integralidade da narrativa de Duras. A escritora faz do silêncio não-dito sua escritura primeira. Toda a história de amor de Anne Desbaresdes e de Chauvin permanece no essencial, naquilo que não pode ser dito.

Nos dois casos, seja o silêncio voluntário ou involuntário, no que concerne aos três autores, o vazio de fala possui um sentido; o não-dito transforma-se em dito, ele fala na ausência das palavras: o silêncio, “*en cachant, il montre*” (HEUVEL, 1984, p.80). O silêncio dos vocábulos instala-se cedendo lugar ao silêncio musical – o barulho e a tensão do ambiente, o fio de um silêncio preenchido de vida que caminha sem parar até o seu fim. Constantemente, como visto no silêncio dito voluntário, as frases parecem não ter um fim preciso, elas não se terminam ou então não asseguram inteiramente sua função de comunicação ou de transmissão de uma ideia (o silêncio involuntário), é como se elas permanecessem suspensas por uma impossibilidade de dizer que resulta em silêncio.

Como percebido, esse não-dito silencioso é rico em figurações. Ele pode, até mesmo, ser mais poderoso do que a fala, pois ele insinua, ele se “adivinha”, “*comme si la chose était tellement connue ou évidente qu'il n'était pas besoin de la nommer*” (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, SCHNYDER, 2013, p.17). O silêncio do não-dito apresenta-se como um tipo de segredo enigmático que é conhecido, porém não se explicita.

Como um suspiro profundo e longo, uma respiração que se enfraquece ao longo dos três textos, os leitores são postos diante de três figuras que se constroem e se desconstroem ao longo de uma narrativa silenciosa. O silêncio não-dito suscitado pelas obras “*stimule le désir de connaissance et d'interprétation, c'est peut-être là sa principale raison d'être*” (Ibidem, p.27). O mistério que engloba as três personagens permanece sem ser decifrado, povoando de silêncios os textos de Duras, Beckett e Lispector (e aqui não falamos exclusivamente de “Moderato Cantabile”, “Berceuse” ou “Perto do Coração Selvagem”). Os corpos e as essências dos personagens estão impregnados pela tensão e barulho silenciosos. Anne Desbaresdes, Femme e Joana conduzem a busca por elas mesmas e pela felicidade

reservando-se nelas mesmas. Essas três mulheres que, mesmo nos instantes mais eloquentes são silenciosas, compõem, assim, sua imensa e quase indecifrável essência.

O silêncio e a ignorância em relação a todas as informações evocadas pelos autores, fazem alusão à incomunicabilidade vivida pelas mulheres. Anne Desbaresdes, Femme e Joana assumem uma dificuldade em suas relações com as pessoas. Elas vagam em um mundo no qual elas parecem não pertencer. Enquanto Femme não consegue estabelecer nenhum tipo de relação com “uma outra alma viva”, Anne Desbaresdes e Joana tentam construir uma vida aparentemente normal, mantendo ligações com as pessoas que as rodeiam, contudo a falha delas é evidente. A dificuldade de estabelecer uma comunicação com os outros é tão grande que elas terminam em um mundo individual e isolado, fechando-se em seu próprio silêncio, procurando um caminho que as guie até a plenitude de um amor impossível (?) e delas mesmas: “Mas eu nunca sei o que fazer das pessoas ou das coisas de que eu gosto, elas chegam a me pesar, desde pequena” (LISPECTOR, 1998, p.151).

Os momentos nos quais elas estão plenas e vigorosamente vivas são quase imediatamente seguidos pelo silêncio – o da agonia, típico de Beckett. Nas três mulheres, a felicidade e o gozo só se completam pelo silêncio que as acompanham, ele as persegue sendo um peso do qual elas não podem escapar.

Ao mesmo tempo que Anne Desbaresdes e Chauvin estão apressados para se falar – por causa do fechamento das usinas – parece que há um grande espaço, um intervalo entre as palavras. Um silêncio por vezes incômodo e reconfortante. O diálogo é interrompido pelas descrições a propósito da criança que brinca na rua ou pelas considerações sobre o bar e seus clientes. A impressão dada é aquela que, apesar do diálogo intenso entre o casal, Anne Desbaresdes e Chauvin estão rodeados e absorvidos por um silêncio que fala e que diz muito mais do que as palavras que saem de suas bocas. Os gestos adquirem uma importância mais simbólica, rica e reveladora: os olhos que se fixam (p.44); a narrativa sobre as observações íntimas que um faz a respeito do corpo do outro (p.34/p.44); os espaços suscitados enquanto Anne Desbaresdes bebe desesperadamente seu vinho (p.24/p.34/p.55, etc.). Ademais, temos o silêncio no qual Anne Desbaresdes afunda-se após as conversas com Chauvin: “*Elle remit sa veste sans répondre. Il l'aida. Elle se leva et, une fois de plus, resta là, debout près de la table, à son côté, à fixer les hommes du comptoir sans les voir*” (DURAS, 2010, p.66), ou bem: “*Anne Desbaresdes se leva de sa chaise, se planta au milieu de la salle, sans bouger. [...] Ce fut l'enfant qui arriva de la porte et prit la main de sa mère*” (Ibidem, p.96). Um

silêncio mais longo e profundo preenche Anne Desbaresdes depois de sua ruptura com Chauvin, o abismo que, doravante, os separa é de mesma intensidade daquele que afasta Joana de Otávio:

Os dois mergulharam em silêncio solitário e calmo. Passaram-se talvez anos. Tudo era límpido como uma estrela eterna e eles pairavam tão quietos que podiam sentir o tempo futuro rolando lucido dentro de seus corpos com a espessura do longo passado que instante por instante acabavam de viver. (LISPECTOR, 1998, p.185)

Na realidade, Duras e Lispector escrevem como Beckett, no sentido em que a conversa “*se limite à un échange de silences*” (CROUSSY, 1971, p.16). Femme procura por “*d’yeux*” (BECKETT, 2011, p.47), “*histoire de voir / d’être vue*” (*Ibidem*, p.51). Não há o desejo de uma fala, há simplesmente o desejo de um ser vivo. O mesmo temos com Joana e sua relação com o homem:

Ele vinha. Parou a alguns passos dela. Permaneceram em silêncio. Ela de olhos fixos, largos e cansados. Ele trêmulo, hesitante. [...] O silêncio se prolongava à espera do que pudessem dizer. Mas nenhum dos dois descobrira no outro o começo de alguma palavra. Fundiam-se ambos na inquietude. [...] Joana sentia-o penetrá-la e deixou-o. (LISPECTOR, 1998, p.160)

Joana e Femme estão no mais profundo silêncio e é lá que querem ser descobertas – pelo silêncio, e não pela fala.

Duras, Beckett e Lispector transformaram Anne Desbaresdes, Femme e Joana, na luta pelo viver, em mestres do silêncio. Elas já renunciaram a vida (elas têm consciência de que morrerão) e é por isto que elas não falam mais. O silêncio apresenta-se como um símbolo contrário àquele exprimido por Blanchot e que foi retomado por Foucault: “*parler pour ne pas mourir*” (1994, p.250). Sherazade, conhecida personagem narradora dos contos de “As mil e uma noites”, representa bem o papel que contrapõe o de Femme, Joana e Anne Desbaresdes. Essas três mulheres já estão em um estado no qual é muito tarde para falar... elas se calam, a morte já está ao lado. Enquanto que Femme não fala mais: “*aux gogues la vie*” (BECKETT, 2011, p.52), Joana mergulha na imensidão silenciosa dela mesma: “Oh, como se harmonizava com o que pensava e como o que pensava era grandiosamente esmagadoramente fatal” (LISPECTOR, 1998, p.200) e Anne Desbaresdes “*ne parlera plus jamais, dit-elle*” (DURAS, 2010, p.120). As três abandonam-se, pois, se “*le langage fait naître*”, como nos

afirma Foucault (1994, p.255), talvez o silêncio faça morrer.

Anne Desbaresdes, Joana e Femme entraram em seus silêncios profundos por serem empurradas por uma sociedade cujas regras e moral não as permitiam ser elas mesmas, como já apontado no universo inicial durante as análises ativas. É no silêncio que as três mergulham em uma tentativa de, talvez, descobrirem-se, além de ser a única maneira de continuar “vivendo” nesse ambiente hipócrita e castrador.

As três, por meio do silêncio, suicidaram-se devido a uma sociedade que não as acolheu: “*la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés*” (ARTAUD, 2004, p.1441). Joana, Anne Desbaresdes e Femme sentem o peso de um mundo que as rejeita: “Impacientou-se, cansada da insistência da multidão de faces que, em lugar de brinquedo a dirigir, agora exigia, agora exigia” (LISPECTOR, 1998, p.133);

*Le saumon repasse dans une forme encore amoindrie. Les femmes le dévorent jusqu'au bout. Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit, et elles furent choisis à la convenance de celle-ci. La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien. De celui-ci on leur en inculqua, jadis, la conscience. Elles se purlèchent de mayonnaise, verte, comme il se doit, s'y retrouvent e trouvent leur compte. Des hommes les regardent et se rappellent qu'elles font leur bonheur.*

*L'une d'entre elles contrevient ce soir à l'appétit général.* (DURAS, 2010, p.103/104);

Com Femme, temos a presença de uma mãe morta e “*demeurée qu'on disait*” (BECKETT, 2011, p.50), que vê sua esperança de encontrar uma alma viva desaparecer: “*se disant / non / plus jamais ça*” (BECKETT, 2011, p.52). A sociedade, não aceitando essas mulheres em suas essências, levou-as à reclusão de uma vida na qual o silêncio, preenchido de desejo, perde, aos poucos, sua vivacidade, cedendo lugar ao vazio mais profundo. Situação análoga, experienciou Van Gogh, segundo os estudos de Artaud. O gênio da pintura não teria se suicidado em uma crise momentânea, contudo em sua consciência mais clara:

*il ne s'est pas suicidé dans un coup de folie, dans la transe de n'y pas parvenir, mais au contraire il venait d'y parvenir et de découvrir ce qu'il était et qui il était, lorsque la conscience générale de la société, pour le punir de s'être arraché à elle, le suicida.* (2004, p.1443)

Anne Desbaresdes, Femme e Joana, à maneira particular de cada uma, cederam e, a partir de então, levam uma vida em suas não-vidas. Elas tentam manter-se em um estado semelhante ao da vida, mesmo na ausência dela; as três figuras sustentam-se em seus silêncios íntimos que ressoam e que ecoam, contudo a morte já se anuncia.

*La vie va se faire, les événements se dérouler, les conflits spirituels se résoudre, et je n'y participerai pas. Je n'ai rien à attendre ni du côté physique ni du côté moral. Pour moi c'est la douleur perpétuelle et l'ombre, la nuit de l'âme, et je n'ai pas une voix pour crier. (ARTAUD, 2004, p. 180)*

### Tradução livre das citações do texto

BLANCHOT, 1993, p.187: “Conservar o silêncio, é o que, sem sabermos, queremos, escrevendo.”

BECKETT, 1990, p.20: “O erro que cometemos é dirigir a palavra às pessoas.”

BROOK, 2006, p.5: “abandonamos o espectador e adormecemos”

*Ibidem*: “juntos”

HEUVEL, 1984, p.95: “situado lá onde o discurso se cala, onde aparece o «inconsciente, contra sua própria vontade», onde tocamos o sujeito de maneira mais íntima, onde o que se tem a dizer se mostra indizível, ponto crucial da relação que ele tem com a língua, momento de abdicação.”

*Ibidem*, p.100: “a palavra equivale ao silêncio”

KUHNLE, 2013, p.444: “esta falha pela qual a agonia se introduz no nosso cotidiano, com a finalidade de nos forçar à fala, a uma fala que permanece, contudo, vazia de sentido.”

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, SCHNYDER, 2013, p.17: “como se a coisa fosse extremamente conhecida ou evidente, a ponto de não ter a necessidade de nomeá-la.”

*Idem*, p.27: “estimula o desejo de conhecimento e de interpretação, é, talvez, sua principal razão de ser.”

CROUSSY, 1971, p.16: “se restringe a uma troca de silêncios.”

FOUCAULT, 1994, p.250: “falar para não morrer”

ARTAUD, 2004, p.1441: “a sociedade estrangulou em seus asilos todos aqueles de quem ela quis se livrar ou se defender, como se recusando de se tornar cúmplice de algumas das maiores sujeiras.”

ARTAUD, 2004, p.1443: “ele não se suicidou em um ataque de loucura, num transe de não conseguir, mas ao contrário, ele tinha conseguido e tinha descoberto o que ele era e quem ele era, quando a consciência geral da sociedade, para o punir por se ter arrancado dela, o suicida.”

ARTAUD, 2004, p.180: “A vida vai se fazer, os acontecimentos se desencadeiam, os conflitos espirituais se resolvem, e eu não participarei disso. Eu não tenho nada a esperar, nem do lado físico nem do lado moral. Para mim, é a dor perpétua e a sombra, a noite da alma, e eu não tenho uma voz para gritar.”

### 8.3. Solidões compartilhadas

As solidões sós, no mais profundo silêncio. As solidões acompanhadas, quando mesmo na frente do abismo há um olhar de apoio. As solidões repletas, onde no meio da multidão há um corpo que vive. Solidão criativa, solidão de entrega, solidão ficcional.

As solidões podem, por vezes, ser contraditórias. Sendo aquelas que acompanham o processo de criação das palavras nas folhas e das ações na cena. Contraditórias, pois, realmente, nunca se está sozinho. Ou seria o contrário? Sempre se está sozinho?

*“La solitude est la règle. Personne ne peut vivre à notre place, ni mourir à notre place, ni souffrir ou aimer à notre place. C'est ce que j'appelle la solitude: ce n'est qu'un autre nom pour l'effort d'exister”* (COMTE-SPONVILLE, 2012, p.41). O estar só e o fazer esforço para existir, talvez seja, em alguns casos, mais doloroso ainda transformando-se em um “prazeroso” sacrifício. Clarice Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras, assim como Joana, Femme e Anne Desbaresdes, enquadram-se nesse abandono existencial. Dentro do universo teatral, que compartilha os saberes nesta pesquisa, a solidão se faz igualmente presente. Os atores são, de certa forma, seres solitários. Assim, retratando as páginas e a cena em uma mesma paisagem artística, apropriamo-nos das palavras de Rainer Maria Rilke (2014, p.49) para proferir que as obras de arte são, como um todo, solitárias, e deixam de sê-las somente através do amor (compartilhamento): *“Les Œuvres d'Art ont quelque chose d'infiniment solitaire. [...] Seul l'amour peut les saisir, les tenir, et peut être équitable envers elles”*.

Posto isso, teatro não se faz sozinho. Nem literatura. Um livro só é livro, se lido. Uma encenação teatral só é teatro se assistida. A obra só é obra no momento em que ela é *“l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit”* (BLANCHOT, 2009, p15). Blanchot, nessa citação, atém-se à escritura, entretanto, o estimado valor que ela carrega, definitivamente, pode ser aplicado a outras artes, sobretudo ao teatro. Tanto o acontecimento teatral, quanto a existência de uma narrativa, somente se concretizam no momento em que comungado com o outro. Para a corporificação da obra, como afirma Blanchot, a intimidade do criador deve ser compartilhada com o leitor/espectador, seja através de páginas escritas ou então de ações produzidas no instante presente em um tablado.

Contudo, antes que essa intimidade seja experienciada, há, da parte do autor/ator o eterno processo de criação. Os dois artistas não cessam jamais de trabalhar, recriar e

reescrever sua arte. Clarice Lispector, através de Joana, nos descreve a sensação do incessante recomeçar:

sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. (1998, p.101)

Assim como Joana, que volta interruptamente ao mesmo plano, à condição solitária do escritor, o levaria a reescrever sempre a mesma obra (BLANCHOT, 2009, p.18). A produção “infinita”, seja ela literária ou teatral, pode revelar-se contraditoriamente solitária e acompanhada.

A primeira faísca de um material para a criação nasce em circunstâncias por vezes inusitadas. Seja em um café, com versos anotados em um guardanapo: Clarice Lispector; seja pela necessidade de falar de si mesmo, através de um outro: Marguerite Duras; seja pela descoberta de que ser um professor não era um dom nato: Samuel Beckett. A ideia a ser polida pelas palavras ou gestos no palco pode ter sua origem em diversas causas. Contudo, no momento da realização, no instante exato da gênese, se está sozinho, pois, retomando a “regra” de Comte-Sponville, ninguém vive em nosso lugar, ninguém ama ou sofre em nosso lugar, e, assim sendo, ninguém produz nada em nosso lugar.

Escritores cujas palavras são um tipo de dependência, mais especificamente Lispector, Duras e Beckett, enfrentam o risco da solidão. Ainda com Blanchot temos que “*la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci: écrire est maintenant l'interminable, l'incessant*” (Ibidem, p.20). O ininterrupto ato de escrever para o tempo, apagando o passado, cegando o futuro. É um tempo neutro que retira do autor toda sua voz. Ela não é mais individualmente sua, ela transforma-se em uma partilha indefinida, coletiva, universal.

A voz universal de Beckett, Lispector e Duras berra pela ruptura das formas convencionais e já estabelecidas. Esses autores são sós por não fazerem parte do tempo em que viveram: “*le fait d'être seul, c'est que j'appartiens à ce temps mort qui n'est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de Quelqu'un. Quelqu'un est ce qui est encore présent, quand il n'y a personne*” (Ibidem, p.27). Três personalidades que marcaram suas trajetórias por suas buscas até então quase que “indecentes”. Clarice, por exemplo, persegue o “copro-espírito” (VARIN, 2002, p.30) com suas estruturas incompletas e inacabadas.

Os escritores referidos assumem um risco. Risco de produzir algo novo e de aceitar o que até aqui seria excêntrico. Esse risco é um fator intrínseco ao trabalho do autor e do ator, podendo igualmente ser ampliado também até o leitor e espectador. O risco de estar só, de abandonar-se na/para a obra. Blanchot menciona de uma espécie mesmo de exílio provocado pela imersão no trabalho artístico no qual

*l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même.* (BLANCHOT, 2009, p.57/58)

Perdidos na imensidão só da obra, tanto autor quanto ator, estão à beira de um precipício onde a possibilidade de voltar atrás não é possível. Ao se jogar no desconhecido, a capacidade de criação explora limites inimagináveis. O processo criativo, por vezes doloroso, mostra-se viciante e instigante. O completo preencher de uma página em branco, como incita Georges Perec (2000), é levado ao pé da letra por artistas que derramam a angústia da solidão em obras cujos personagens poderiam transparecer o reflexo dos próprios autores/atores.

Lispector, Duras e Beckett construíram as três figuras femininas, Joana, Anne Desbaresdes e Femme, nas quais, a solidão desenha-se como destino certo de vida. Por mais que os escritores tentem “salvá-las” e dar-lhes companhia, a solidão está impregnada em seus seres: “a solidão está misturada à minha essência” (LISPECTOR, 1998, p.179), diz Joana ao passo que Femme, em frente à janela, “*l'affût d'un autre / d'un autre store levé / d'un seul autre store levé / rien d'autre / pas question d'un visage / derrière la vitre*” (BECKETT, 2011, p.47) e Anne Desbaresdes demonstra o sentimento através da imensidão vazia da casa onde mora: “*Mais cette maison est énorme. Elle s'étend sur des centaines de mètres carrés. Et elle est tellement ancienne aussi qu'on peut supposer. Il doit arriver qu'on y prenne peur*” (DURAS, 2010, p.61/62). Assim, tem-se três mulheres solitárias que buscam “algo” como forma de sequestrá-las de seus mundos sufocantes e libertá-las do peso que é o viver só, raso e em aparências.

Poderíamos até afirmar que o “algo” que Joana, Femme e Anne Desbaresdes procuram seria o amor, como forma de superar ou diminuir a solidão, entretanto, levando em consideração o pensamento de André Compte-Sponville, temos:

*l'amour n'est pas le contraire de la solitude: c'est la solitude partagée, habitée, illuminée – et assombrie parfois – par la solitude de l'autre. L'amour est solitude, toujours, non que toute solitude soit aimante, tant s'en faut, mais parce que tout amour est solitaire. Personne ne peut aimer à notre place, ni en nous, ni comme nous. Ce désert, autour de soi ou de l'objet aimé, c'est l'amour même. (2004, p.42)*

Desta maneira, o que nossas figuras femininas perseguem, assemelha-se mais ao compartilhamento de vivências, do que a ideia romantizada de um amor para a vida. Contudo, essa busca não é, em seu todo, bem-sucedida, tendo em vista que as três personagens são compostas, em seu âmago, pela solidão. Sem família presente, sem amigos ou relações duradouras de confiança, Joana, Femme e Anne Desbaresdes, exploram artifícios para lidar com a solidão.

Beckett coloca palavras repetidas e incessantes na boca de Femme, na tentativa de preencher o vazio de sua existência. O texto, seguindo as próprias indicações do autor, é uma gravação ininterrupta da voz da personagem, na qual ela se refere a ela mesma em terceira pessoa: “ela”. Não há, em momento algum, o “eu”. A voz “*blanche, sourde, monotone*” (BECKETT, 2011, p.55) vai enfraquecendo-se até o final, no qual, Femme “*passé du berceau à la tombe au fur et à mesure que le poème dévide les cycles enchaînés du manque et de la désillusion pour aboutir au rejet de la vie et à l'acceptation de la mort*” (KNOWLSON, 2007, p.1058/1059).

Toda a encenação, pensada pelo próprio escritor, é descrita na peça. Beckett cria um ambiente verdadeiramente sombrio e angustiante, em que há apenas uma senhora, “*figée jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot*” (BECKETT, 2011, p.54), sendo balançada por meios mecânicos em uma cadeira de balanço, o rangir da mesma e uma voz em *off*. Um quadro vivo da solidão e da incomunicabilidade humana.

A angústia provocada por Beckett e por Femme pode assemelhar-se àquela vivida por Joana. A personagem de Lispector, por mais que tente manter relações, chegando a casar-se, por exemplo, percebe-as rasas. Joana é intuitiva e sensitiva ao extremo para fixar-se em vínculos vazios. Sua busca por um “compartilhamento de solidões” é, como o processo de criação, inacabada:

Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único, como deve ser o verdadeiro caminho.

Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, muchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? (LISPECTOR, 1998, p.101)

Com Marguerite Duras, temos Anne Desbaresdes que, em sua vida cotidiana, regrada e de relações aparentes, nos remete à Joana. Anne, só e sufocada por seu meio opressor, encontra um homem que incita nela uma coragem adormecida (e breve) para se deixar levar por um sentimento impossível de ser comedido. Duras nos declara:

*Jusqu'à ce que je connaisse un homme, et peu à peu, toute cette mondanité a disparu. C'était un amour violent, très érotique, plus fort que moi, pour la première fois. J'ai même eu l'envie de me tuer, et ça a changé ma façon même de faire de la littérature: c'était comme de découvrir les vides, les trous que j'avais en moi, et de trouver le courage de les dire. La femme de Moderato Cantabile et celle de Hiroshima mon amour, c'était moi: exténuée par cette passion que, ne pouvant me confier par la parole, j'ai décidé d'écrire, presque avec froideur. (in PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p.52/53)*

Com essa confissão de Duras, vale mencionar que, com personagens atingidas em cheio pela solidão, é de se saber que seus criadores também partilhavam o mesmo sentimento, e ainda, serviam-se dele como impulso para a escrita. Clarice Lispector, durante o período em que, casada, residiu fora do Brasil, escreveu inúmeras cartas à suas irmãs e amigos confidentes onde explicita o sentimento que a consome: “a solidão de que sempre precisei é ao mesmo tempo inteiramente insuportável” (MOSER, 2011, p.301), ou ainda: “escrevo para mim mesma, para ouvir minha alma falando e cantando, às vezes chorando” (*Ibidem*, p.265). Beckett, antes de se tornar autor era muito só, contudo, com o início de suas atividades de escrita, transfere parte de sua solidão aos personagens que povoam sua obra (BERRETTINI, 2004, p.20). E Duras confessa: “*Je crois parfois que toute mon écriture naît de là, entre les rizières, les forêts, la solitude*” (in PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p.21). A escritora francesa, inclusive, admite uma quase autobiografia em seus livros, como uma espécie de “*faire parler ce silence sous lequel on m'avait écrasée*” (*Ibidem*, p.25).

Fazer falar esse silêncio remetido por Duras vai de encontro ao que Blanchot nos fala sobre o ato de escrever, que seria, segundo ele, “*se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler*” (2009, p.21). A escrita é uma necessidade para os três autores, tanto que Marguerite Duras e Clarice Lispector, em seus respectivos leitos de morte, continuam, lúcidas, criando.

Femme, Anne Desbaresdes e Joana, nas solidões em que estão mergulhadas, lidam,

trabalham e manipulam a ausência: a falta do outro que poderia completar o “eu”, a falta do outro que poderia construir e alentar o “eu” que, sozinho, não se sustenta mais. Femme, na duração da ausência, dribla a solidão e “*transforme la distorsion du temps en va-et-vient*” (BARTHES, 1977, p.22). Ao aludir uma canção de ninar como ritmo de uma espera sem fim, Femme, no âmago de sua solidão, desconfia dela mesma como pessoa presente – *à qui d'autre* (BECKETT, 2011, p.42) – buscando em lembranças de um conforto maternal, a presença de uma outra alma. Contudo, ao descer as escadas, evidencia-se o ganho de batalha da solidão. Temos Beckett dando indícios do que viriam a ser seus próximos escritos:

Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L'Inndommable*, há uma desintegração completa. Nada de “eu”, nada de “ter”, nada de “ser”. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. (BECKETT, 2001, p. 186)

Portanto, sem meio de ir adiante, Femme confronta-se consigo mesma, fecha os olhos em um movimento para dentro de si e embala-se para longe dali.

Anne Desbaresdes, por sua vez, contrapõe a ausência com encontros nervosos, ansiosos e embebidos pela angústia, pela vida, pelo desejo e pelo vinho. A ausência e a solidão se mostram, como apontado, através do indizível que habita seus momentos com Chauvin. Se as palavras se oferecem algumas vezes desprovidas de intensidade significativa, no sentido em que os assuntos banais são meros disfarces para conjugar as solidões, os corpos guiam Anne Desbaresdes e Chauvin em direção a um encontro impossível: “*ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. [...] Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé...*” (BARTHES, 1977, p.54). Contudo, mesmo com corpos teimosos pelo toque e pela acolhida do outro, o encontro destes torna-se impossível, pois, retomando Comte-Sponville, estar só “é a verdade da existência humana” (2012, p.40) e, mesmo juntos, eles não deixariam de estar sós.

Já Joana, subverte a ideia de Comte-Sponville ao declarar que com o casamento a solidão desapareceria:

Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida ter certa beleza

quando é suportado sozinha e desesperada — eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca. (LISPECTOR, 1998, p. 149)

A actante sente-se invadida e incapaz de ser plenamente ela mesma na companhia de Otávio, ao pensar nele, “respirava com cuidado como se o ar lhe fizesse mal” (*Ibidem*, p.97). A figura criada por Lispector mostra-se tão sensível, capaz de anular-se quando ao encontro de outro ser. Joana, sempre soubera que o tempo com Otávio seria limitado pois não conseguiria viver aprisionada emocionalmente a uma outra pessoa.

Femme, Anne Desbaresdes e Joana são três mulheres de passagem que, durante suas trajetórias, apesar das breves, porém, não menos significativas relações, se constituem de solidão. São figuras cujos corpos em cena irradiam a solidão na presença, a mais pura vida no estado de alma mais íntimo: elas são sós e, apesar de tudo, são.

### Tradução livre das citações do texto

COMPTE-SPONVILLE, 2012, p.41: “A solidão é a regra. Ninguém pode viver no nosso lugar, nem morrer no nosso lugar, nem sofrer ou amar no nosso lugar. É o que eu chamo de solidão: é somente um outro nome para o esforço de existir.”

RILKE, 2014, p.49: “As obras de arte tem alguma coisa de infinitamente solitárias. [...] Somente o amor pode as compreender, as sustentar, e talvez, ser equitativo em relação a elas.”

BLANCHOT, 2009, p.15: “a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”

BLANCHOT, 2009, p.20: “a solidão que acontece ao escritor pela obra, se revela nisso: escrever é agora o interminável, o incessante.”

*Ibidem*, p. 27: “o fato de estar sós, é que eu pertencço a esse tempo morto que não é meu tempo, nem o seu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é quem ainda está presente, quando não há ninguém.”

BLANCHOT, 2009, p.57/58: “o artista que se oferece aos riscos da experiência que é a sua, não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não mestre se si, mas ausente de si, e exposto a uma exigência que, o colocando para fora da vida e de toda vida, o abre para este momento em que ele não pode fazer nada e em que ele não é mais ele mesmo.”

COMTE-SPONVILLE, 2004, p.42: “o amor não é o contrário da solidão: é a solidão dividida, habitada, iluminada – e assustadora, às vezes, - pela solidão do outro. O amor é solidão, sempre, não que toda solidão seja amada, mas porque todo amor é solitário. Ninguém pode amar no nosso lugar, nem em nós, nem como nós. O deserto, ao redor de si ou do objeto amado, é o amor ele mesmo.”

KNOWLSON, 2007, p.1058/1059: “passa do berço ao túmulo e a medida que o poema desenrola os ciclos encadeados da falta e da desilusão, para culminar na rejeição da vida e na aceitação da morte.”

PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p.52/53: “Até o momento em que eu conheci um homem, pouco a pouco, toda essa mundaneidade desapareceu. Era um amor violento, muito erótico, pela primeira vez, mais forte que eu. Eu tive até mesmo vontade de me matar, e isso mudou minha maneira de fazer literatura: era como descobrir os vazios, os buracos que eu tinha em mim, e de encontrar a coragem de dizê-los. A mulher de *Moderato Cantabile* e aquela de *Hiroshima meu amor*, era eu: exausta por essa paixão que, não podendo me confiar à palavra, eu decidi escrever, quase com frieza.”

PALLOTTA DELLA TORRE, 2013, p.21: “Eu creio, às vezes, que toda minha escrita nasce de lá, entre os arrozais, as florestas, a solidão.”

*Ibidem*, p.25: “fazer falar esse silêncio sob o qual me esmagaram”

BLANCHOT, 2009, p.21: “fazer eco do que não pode parar de falar”

BARTHES, 1977, p.22: “transforma a distorção do tempo em vai-e-vem”

BARTHES, 1977, p.54: “o que eu escondo pela minha linguagem, meu corpo o diz. [...] Meu corpo é uma criança teimosa, minha linguagem é um adulto muito civilizado.”

### 8.3.1 Solitárias *flâneuses*

As três figuras femininas remetem ainda ao eterno “*flâneur*”, cujo passeio pelo mundo tem como principal objetivo o novo e como última viagem a morte (BENJAMIN, 1939, p.16). O “*flâneur*”, poetizado por Baudelaire e revisitado por Benjamin é visto, em certos aspectos, como figurativo das histórias de Anne Desbaresdes, Joana e Femme. Observador, criativo e constantemente solitário, esse tipo de figura está em constante passagem, escolhendo morada “*dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini*” (BAUDELAIRE, 1863, p.9). Sem fixar raízes, Joana é uma personagem em constante busca, passando de um mundo ao outro, não estabelecendo relações permanentes com as pessoas: “resvalo de uma verdade à outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros” (LISPECTOR, 1998, p.101)

De caráter por vezes *flâneur*, a personagem de Lispector faz das “Passagens” (BENJAMIN, 1939) seus pequenos mundos, nos quais constrói realidades fugazes - e deformadas, como visto com Bachelard - a infância, a casa da tia, o orfanato, o casamento, o amante... . A actante passeia pelos mundos por ela criados na expectativa, não somente da partilha sincera, porém na expectativa dela mesma.

Femme, de Beckett é uma “*flâneuse*” estática. A mulher, envelhecida antes da hora, vaga sem sair de sua cadeira de balanço, a espera de alguma alma viva. A ação de esperar, dubiamente estática e móvel, é acompanhada por este caráter “*flâneur*” que toma conta tanto da actante quanto do texto. A poesia escrita por Beckett apresenta por si só o movimento de passeio, passagem, como algo que vai e vem, como o balançar da cadeira de Femme:

*finisse d'errer / de-ce de là / tout yeux / toutes parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / d'un autre être comme elle / un peu comme elle / errant comme elle / de-ci de-là / tout yeux / toutes parts / en haut en bas [...]*  
(BECKETT, 2011, p.42)

Como “*flâneur*” pode-se pensar na história de “Moderato Cantabile” como um todo: um acontecimento não imaginado, que passa, um encontro sem o amanhã, “*l'histoire d'un monde sans histoire*” (PICON, 2010, p.163). Anne Desbaresdes e Chauvin são seres que, um dia, passaram por um café e seguiram adiante. A história continua suspensa e sem direção definida, como o próximo passo a ser dado pelo “*flâneur*”.

Como apontado, duas das três figuras femininas, bem como o “*flâneur*” de Benjamin (1939, p. 14), buscam refúgio na multidão. Com exceção de Femme, que, sozinha, procura e aguarda ansiosamente pela chegada de um outro ser, Anne Desbaresdes e Joana mergulham no turbilhão: Anne Desbaresdes faz-se freguesa de um café, que se torna populoso com o final do expediente dos trabalhadores, e Joana caminha pelas ruas, deixando para trás não somente Otávio e Lídia como se dirige ao encontro de outro alguém. O estar no meio de desconhecidos já não importa mais, pois o sentimento que ambas perseguem é mais forte. São sozinhas, no meio de tudo e de todos, que elas podem ser plenas. Serem elas de verdade. Serem elas sem se podarem ou sem se julgarem: “*être seul, c'est être soi, sans recours, et c'est la vérité de l'existence humaine*” (COMTE-SPONVILLE, 2012, p. 40). O anseio maior das três é o existir, é o viver suas próprias ações, é o compartilhar sua solidão com outra, nas palavras de Rilke (2014, p.74): “*Deux solitudes se protégeant l'une l'autre, se délimitent, et se saluent*”.

A mesma solidão que as absorve, é a mola propulsora que as joga na vida real, para o além dos cômodos de suas casas. Anne Desbaresdes e Joana partem em busca de um amor, de uma vida, de um acontecimento, abandonando-se na solidão da massa: “*la foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de son âme*” (BENJAMIN, 1939 p.15). Na brecha da vida, em que a solidão está plena, elas embebedam-se de momentos sublimes de vivência no aqui e agora.

No meio da multidão, sozinhas, sendo elas mesmas, tão verdadeiras, sinceras e puras que não aparentam vergonha em demonstrar seus reais sentimentos. É na companhia de Chauvin, em um café frequentado por operários de uma fábrica que Anne Desbaresdes assume ser ela mesma: “*Un groupe d'ouvriers entra, qui les avaient déjà vus. Ils évitèrent de les regarder, étant au courant, eux aussi, comme la patronne et toute la ville*” (DURAS, 2010, p.122/123).

Para Joana, é igualmente em lugares repletos que ela se encontra, liberta seu pensamento “*flâneur*” e, rodeadas de meninas no quarto do dormitório, permite-se:

Na verdade estou ajoelhada, nua como um animal, junto à cama, minha alma se desesperando como só o corpo de uma virgem pode se desesperar. A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E eu estou no mundo, solta e fina como uma corça na planície. (LISPECTOR, 1998, p.67)

As personagens, bem como atores, autores e outros tantos que compartilham um mínimo de sentimento de solidão, refugiam-se seguidamente em lugares repletos, esperando que a quantidade de vida ao redor possa satisfazer e enchê-los de vida, compartilhando solidões.

**Tradução livre das citações do texto**

BAUDELAIRE, 1863, p.9: “no ondulamento do movimento, no fugitivo e no infinito”

PICON, 2010, p.163: “a história de um mundo sem história”

COMTE-SPONVILLE, 2012, p.40: “ser só, é ser si mesmo, sem recursos, e é a verdade da existência humana.”

RILKE, 2014, p.74: “Duas solidões se protegem uma a outra, se delimitam e se saúdam.”

BENJAMIN, 1939, p.15: “a multidão faz nascer no homem que nela se abandona, um tipo de embriaguez que é acompanhada por ilusões muito particulares, de maneira que ele se lisonjeia, vendo o passante levado pela multidão, de o ter, segundo o dom exterior, classificado, reconhecido em todos as dobras de sua alma.”

### 8.3.2 Da solidão do autor a do espectador

“*Un autre ne peut faire l’expérience de mon action*” (BARTHES, 1977, p.142), reforçando o pensamento de Compté-Sponville, tomemos esta citação de Barthes para compartilharmos a solidão do autor com a do ator, e porque não com o leitor/espectador?

Durante o processo de criação, de repetição e de ensaios, o ator enfrenta a luta de uma solidão íntima. Essa solidão esvai-se quando o contato com o público se efetua. Peter Brook (1999, p.12) afirma que “o teatro começa quando duas pessoas se encontram”, Jerzy Grotowski (2012, p.55/56) fala de “encontro” entre ator e público, e vai além afirmando que, para que o ato teatral se instale, é necessário mesmo chegar a um tipo de “comunhão”, na qual transcendemos nossa solidão. O contato entre ator e espectador faz-se profundo, e o público passa a ser mais do que um simples contemplador, ele se torna um “parceiro ativo do ator” (ROUBINE, 2010, p.165).

Contudo, para que o ator esteja preparado para esse encontro com a plateia, um longo trabalho de preparação é demandado. O treinamento do trabalho do ator é intenso e cotidiano, e tem como objetivo eliminar as barreiras psicofísicas que possam dificultar ou mesmo impedir a concretização aspirada. O ator, neste estudo, corre o mesmo risco que o escritor, anteriormente exposto pelas palavras de Blanchot: o risco do exílio da experiência que é sua, o risco de ser ausente de si mesmo, exposto a uma exigência que o retira da vida.

Esse risco, aqui em forma de treinamento, por mais que seja executado em grupo, não é compartilhado. Mesmo que todos cumpram os mesmos exercícios, cada pessoa o fará de maneira distinta e voltada às suas necessidades físicas. Barba salienta bem a individualidade e a especificidade do treinamento em seu livro “Além das Ilhas Flutuantes”:

com o correr do tempo, nos demos conta de que o ritmo é diferente de indivíduo para indivíduo. [...] Desde então, o treinamento passou a se basear neste ritmo (orgânico de cada ator), foi se personalizando, tornando-se individual. Com o correr do tempo, os exercícios que elaboramos, ainda que mantendo-se os mesmos, mudaram de valor, de significado. (BARBA, 1991, p.53)

Com o intuito de se autoconhecer, de explorar e de superar seus limites, o ator pratica um o trabalho por detrás das cortinhas que é solitário e que depende unicamente dele mesmo - o que seria sua busca pessoal. Evidentemente, tanto o diretor quanto seus colegas de treino apresentam apoio e estímulo necessários para que todos juntos possam, individualmente,

vencer os empecilhos que se instalam ao longo do caminho. Juntos, porém, individualmente. Paradoxo sempre presente quando se trata não só de trabalho, como de pessoas. Ator, autor, personagens imaginados, leitores, espectadores e todos aqui, e aí, somos sós, individualmente, por sermos nós mesmos. Podemos aqui retomar Compte-Sponville (2012) quando ele afirma que o ser só, é ser só, sem recursos, e é a verdade da existência humana. Ainda, enfatizando o “sem recursos”, iremos de encontro ao que Grotowski buscava em suas pesquisas. Em sua fase intitulada “Teatro Pobre”, o pesquisador polonês aspirava por um teatro essencial, no qual o supérfluo e os artifícios da cena seriam eliminados, restando meramente o fundamental: o ator e o espectador. Equipado apenas com sua verdade, o ator grotowskiano livra-se das muletas de representação que o amparam, desnudando e doando-se por completo.

Esse ato, beirando a esfera do sagrado, é solitário. Não há ninguém que possa auxiliar ou conduzir o ator se ele mesmo não estiver disposto e disponível para tal acontecimento: *“c'est l'acte de se mettre à nu, de se dépouiller, de protections de la vie quotidienne, de s'extérioriser”* (GROTOWSKI, 2012, p.176). Os companheiros de palco, assim como o público presenciam e fortificam esse ato executado pelo ator, visto que eles mesmos devem mostrar-se abertos à recepção do que lhes é oferecido. O “ato total” funciona tanto para o ator expor sua verdade quanto transforma-se numa espécie de provocação para o espectador.

Grotowski, ao expor a verdade do ator e ao tocar diretamente o espectador, abole a separação física entre o espaço da atuação e o do público. Antes, protegida por convenções clássicas teatrais, a plateia participava do acontecimento teatral de maneira solitária. Quer dizer que, ao sentar-se diante do palco, o papel essencial do espectador era assistir, sem haver as fundamentais trocas entre público e ator, como propunha o encenador polonês. Após as pesquisas do encenador, temos o que Antoine Compagnon (2001, p. 92), na literatura, discute sobre a intencionalidade de uma obra, em que a produção de sentido do texto não depende da intenção do autor: *“il n'y a pas d'équation logique nécessaire entre le sens d'une œuvre et l'intention de l'auteur”*. Na esfera teatral, também poderia-se pensar da mesma maneira: não é o ator, em cena, que dita sozinho o significado ou a intenção da peça, mas sim em conjunto com o espectador que está ali, aberto e receptivo, sendo seu parceiro no acontecimento teatral. Grotowski fala de um tipo de ator mesquinho, que seria egoísta, narcisista e com o pensamento de “representar para a plateia” (2012, 181). Esse ator seria como o autor literário, cuja intenção para com o texto seria o necessário para fazer dele um grande narrativa. No teatro, o encenador polonês procurava o confronto do ator com a plateia, e, em sua presença,

cumprir um “ato de extrema sinceridade e autenticidade”, em que o ator “deve doar-se, e não controlar-se; abrir-se, e não fechar-se, pois isto terminaria com o narcisismo” (*Ibidem*). A importância do encontro se faz tamanha, pois, para Grotowski, é no encontro com o outro, ao nos compreendermos pela atitude do outro, encontrando-se nele, que superaremos nossa solidão (*Ibidem*, p. 98).

Autor e ator, após a realização da obra (no teatro seria mesmo durante o acontecimento teatral), perdem o controle do que será percebido pelo leitor/espectador. Evidentemente, tanto autor como ator são preenchidos por um intento que os leva a realizar sua arte, contudo, a interpretação que será feita dela não está mais ao alcance daqueles que a produziram. Intenções solitárias que se refletirão em recepções solitárias.

Deste modo, para a concretização de uma obra, seja ela literária ou teatral, necessita-se do outro. A arte ofereceria ao homem “*le moyen de se reconnaître, de se plaire à lui-même*” (BLANCHOT, 2009, p.289), poderíamos dizer então: princípio solitário de autoconhecimento através de outro (?).

Nessa reflexão, ator, escritor, leitor, espectador e figuras fictícias se confundem na tentativa de compartilhar solidões. Fazendo-se por vezes difusa e contraditória, a solidão aqui pensada não foi construída só. Ela foi o pensamento trocado, apreendido e partilhado com as páginas povoadas dos livros e com as vivências percebidas pelo corpo de uma atriz tão só quanto um “eu” e um “nós”. No final das solidões compartilhadas, talvez todas essas frases escritas sejam uma maneira de aceitação do universo do outro, sendo que “*la solitude n'est donc pas refus de l'autre, au contraire: accepter l'autre comme autre (et non comme appendice, un instrument ou un objet de soi!), et c'est en quoi l'amour, dans sa vérité, est solitude*” (COMTE-SPONVILLE, 2012, p.41) (*grifo do autor*).

**Tradução livre das citações do texto**

BARTHES, 1977, p.142: “Um outro não pode experimentar minha ação”

GROTOWSKI, 2012, p.176: “é o ato de se colocar nu, de se desvestir, das proteções da vida cotidiana, de se exteriorizar.”

COMPAGNON, 2001, p.92: “não há equação lógica necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor.”

BLANCHOT, 2009, p.289: “o meio de se reconhecer, de se auto-agradar”

COMTE-SPONVILLE, 2012, p.41: “a solidão não é então a recusa do outro, ao contrário: aceitar **o outro como outro** (e não como aprendiz, um instrumento ou um objeto de si!), e é nisso que o amor, na sua verdade, é solidão.” (*grifo do autor*)

#### 8.4. Morte e retorno à infância

A infância e a morte. A relação entre esses dois estágios da vida é muito próxima. A morte está próxima da infância, porque ela nos coloca em um estado no qual desejamos o conforto, o calor, o amparo e a proteção de mãe. A morte liga-se à infância como o cumprimento de um ciclo em pleno movimento, é o início e o fim, é o eterno retorno de Nietzsche: *“à la fois le progrès vers le néant et régression vers l'être retournant éternellement”* (LÖWITH, 1998, p.73). A morte seria assim o recomeço que se passa através da infância. Joana, em sua viagem *“De profundis”*, deseja a morte, pois ela a levaria de volta para a infância, e a infância é este estágio da vida no qual o lirismo e os sonhos ainda são inocentes, no qual a crueldade do mundo ainda não está instaurada, no qual tudo é permitido, no qual gozamos de uma liberdade de imaginação que normalmente é castrada na vida “responsável” de um adulto. Comte-Sponville (2011, p.253/254), baseado nos pensamentos de Freud – “não saímos nunca da infância” – fala do “labirinto da infância”: *“on n'en part que pour y rester; on n'en sort que pour y revenir”*. A infância acompanha o homem durante toda a sua existência e além disso ela o moldará. O adulto que somos hoje é o reflexo de nossa infância, tornar-se adulto é somente escolher seu modo de permanecer criança, nos fala Comte-Sponville (2011, p.253).

O personagem de Lispector é, então, um reflexo de sua infância: Joana explora a imaginação e a curiosidade de criança no universo adulto. Seu comportamento espontâneo e sem pudores nos remete diretamente à sua infância onírica rodeada por galinhas e por seres imaginários. Joana é uma perpetual jogadora e, deste modo, voltamos a Huizinga (1988) e à sua reflexão sobre o caráter vivo de quem participa ao jogo.

No sentido do eterno retorno, ela está pronta para cumprir seu ciclo, para recomeçar sua mesma vida, como diz o demônio em nossa extrema solidão, imaginado por Nietzsche e citado por Löwith (1998, p.74): *“Cette vie, telle que tu l'as vécu et telle que tu la vis, tu devras la revivre une autre fois, d'innombrables fois, et il n'y aura rien de nouveau, chaque douleur, chaque plaisir, chaque pensée et chaque soupir, chaque mesquinerie, chaque grandeur de ta vie te viendra, et tout cela dans le même ordre”*. No final de cada círculo de vida, “em vez de Joana morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano” (LISPECTOR, 1998, p.101). Deste modo, ela voltaria sempre para a mesma vida, com as mesmas experiências. A morte é, para Joana, a

passagem que a levará ao seu recomeço, “a morte a ligaria à infância” (*Ibidem*, p.190) onde ela recomeçaria a reviver na certeza de sua imortalidade: “Mais uma vez ou duas na vida – talvez num fim de tarde, num instante de amor, no momento de morrer – teria a sublime consciência criadora, a intuição aguda e cega de que era realmente imortal para todo o sempre” (LISPECTOR, 1998, p.193).

A morte para Anne Desbaresdes acompanha a infância, pois o que a leva ao fim são suas atitudes prodigiosamente puras e impulsivas que encontramos em abundância nas crianças. Anne Desbaresdes não pensa, ou ao menos não aparenta se preocupar em excesso com as consequências de seus atos, considerados adúlteros. Ela segue simplesmente seus sentimentos respeitando seus instintos sem castrá-los – como uma criança que participa a um jogo, como Joana.

Cousseau nos fala que a criança em Duras tem uma dupla e paradoxal função. Ela está presente a fim de ajudar o leitor a assimilar os acontecimentos íntimos, ela aparece como uma força do amor maternal e ajuda o personagem “à se libérer progressivement des contraintes morales, sociales ou affectives qui l'entravaient” (COUSSEAU, 1999, p.50). O próprio filho de Anne Desbaresdes desperta nela um comportamento de espontaneidade e de respeito em relação aos desejos mais profundos. Ademais, quando a “traição” é descoberta, Anne Desbaresdes, tratada como uma criança que não tem direito à fala, “esquece” as ordens e volta mais uma vez ao café. Além do mais, é, no quarto de seu filho, em um lugar onde a ilusão infantil reina, que ela vomitará seus “pecados”. Anne Desbaresdes renuncia os sentimentos que a levam a uma vida “verdadeira” e cede em razão de seu filho: mãe obsessiva, ela se sacrifica pelo amor de seu filho.

Em Anne Desbaresdes, o eterno retorno se cumpre depois de sua morte figurativa, no retorno à vida de antes. “Morta”, ela volta ao lado de seu marido para continuar a cavar o nada, que, doravante, apodera-se dela.

A infância, em “Berceuse” mostra-se de maneira mais sutil do que nos outros dois textos. Na iminência da morte, Femme transforma-se ela mesma na criança. Só e evocando as lembranças da mãe, ela se prepara para a passagem – o eterno retorno que a levará à sua mesma vida de espera e de fracas esperanças. No texto de Beckett, o eterno retorno é “*vie et mort s'y échangent au sein d'échos, d'allers et retours qui situent la naissance du sujet, naissance douloureuse, source des rituels et obsessions*” (RIERA, 2000, p.149). Femme, para aguardar a morte, volta à sua infância, ela vai sentar-se na cadeira de balanço que pertencia a

sua mãe, numa tentativa de talvez, encontrar um lugar aconchegante, como o útero materno. A infância aqui figura-se como o fim para servir como ligação ao começo de tudo: a própria infância. A morte e o renascimento se fazem pelo estágio infantil.

O eterno retorno das três mulheres, suas mortes e seus renascimentos se dão no objetivo da busca por si mesmas, por suas mais puras essências.

**Tradução livre das citações do texto**

LÖWITH, 1998, p.73: “por vezes o progresso em direção ao nada e regressão em direção ao ser regressando eternamente.”

COMTE-SPONVILLE, 2011, p.254: “partimos somente para ficar; saímos somente para voltar”

LÖWITH, 1998, p.74: “Esta vida, como você a viveu e como você a vive, você deveria a reviver uma outra vez, inúmeras vezes, e não teria nada de novo, cada dor, cada prazer, cada pensamento e cada suspiro, cada mesquinha, cada grandeza da sua vida te voltará, e tudo isso na mesma ordem.”

COUSSEAU, 1999, p.50: “a se liberar progressivamente das limitações morais, sociais ou afetivas que a atrapalham.”

RIERA, 2000, p.149: “vida e morte interagem no meio de ecos, de alertas e retornos que situam o nascimento do sujeito, nascimento doloroso, fonte de rituais e obsessões.”

### 8.5. Quase (?) mortas

*Frappé par la nature abstraite de l'absence; et cependant, c'est brûlant, déchirant.  
D'où je comprends mieux l'abstraction: elle est absence et douleur, douleur de  
l'absence – peut-être donc amour?<sup>52</sup>*

A morte, a dor, o sofrimento, os questionamentos do “eu”, são constantes em Duras, Beckett e Lispector. A morte, em suas obras, cria uma categoria que engloba todos esses outros temas citados. Ela assombra as histórias, ela as começa e termina. Uma grande parte dos personagens criados pelos autores ou enfrentam a morte, ou são por ela acompanhados.

O antigo provérbio popular nos adverte com toda sabedoria que “para morrer basta estar vivo”, contudo os personagens de Beckett veem contradizer a premissa visto que “*le sujet beckettien est déjà mort et toujours à mourir*” (BERNARD, 1996, p.225). Eles estão a beira do abismo ou então já caíram nele. Seus estados de vida são sempre refletidos em seus corpos, corpos pela metade, corpos inativos ou corpos não funcionais. Os personagens estão em um estado de decomposição psicofísica que indica não somente a morte que chega, mas também a morte já chegada: “*à Samuel Beckett a été confié ce mouvement de la fin qui n'en fini pas*” (BLANCHOT, 1990, p.635). Os personagens morrem ao longo de toda a narrativa, é um processo longo, doloroso e consciente.

Igualmente em Duras, “*tout est mort, ou se meurt*” (BAJOMEÉ, 1999, p.106). O processo de morte também define-se lento e doloroso, contudo ele está intercalado por momentos de amor, de carinho e mesmo de esperança. Além disso, a grande causa da morte ou do desejo de morrer nos escritos de Duras, é o amor. A paixão obsessiva que arranca os personagens do cotidiano é a esperança que eles têm de não voltar mais para uma vida de marasmos: “*En dehors de ces passages, les journées sont à l'heure fixe. Je ne peux pas continuer*” (DURAS, 2010, p.88). O sofrimento os faz perceber que estão vivos e “*parcourue par la violence de la folie amoureuse, la mort devient vivante, fascinante*” (BAJOMEÉ, 1999, p.109). Os personagens que se aproximam da morte são transportados para uma zona onde a vida não existe mais, eles estão em uma região de ausência, em um tempo sem tempo, bem como os personagens de Lispector.

Anne Desbaresdes, Joana e Femme estão quase mortas. E se elas não o estão fisicamente, elas o estão na esperança do espírito – o silêncio para o mundo.

<sup>52</sup> BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Seuil/Imec, 2009, p.52.

Com “Berceuse”, assistimos a uma quase cerimônia que antecipa o funeral de Femme. Ela está lá, passiva, com seu corpo que não a pertence mais, simplesmente esperando que seu destino final chegue. Enquanto Femme já foi conquistada por sua situação e então só espera pela morte, Joana e Anne Desbaresdes lutam, contudo a batalha não durará por muito tempo. Anne Desbaresdes entra no silêncio: “*elle ne parlera plus jamais, dit-elle*” (DURAS, 2010, p.120), e Joana aceita: “Sim, que morreria. Simples como o pássaro voara” (LISPECTOR, 1998, p.193).

A morte ocupa, de fato, um lugar decisivo nos três textos. Em “Perto do Coração Selvagem”, é a morte do pai de Joana – a principal circunstância dada – que ativa os acontecimentos mais significativos. Em “Moderato Cantabile” a principal circunstância dada também está ligada à morte: o crime no café, sem o qual o encontro entre Anne Desbaresdes e Chauvin não aconteceria. Em “Berceuse”, somos convidados a dividir os últimos momentos de esperança de Femme – “*à l'affût d'un autre*” (BECKETT, 2011, p.42) – antes que ela desça as escadas para aguardar a morte. Ademais, as três narrativas terminam, do ponto de vista de Femme, Joana e Anne Desbaresdes, de uma maneira ou de outra, com a impressão de morte, de fim, como um ciclo que se esvai.

Contudo, o fim que acompanha as figuras pode ser percebido de maneiras diferentes. A simbologia e o conceito da morte são ricos em significações que vão desde a morte corporal aparada em circunstâncias espirituais, até a morte metafórica. A morte seria, de maneira geral, o contrário da vida, compondo o binarismo “vida/morte”. Entretanto, isto não impede que alguém esteja morto e vivendo ao mesmo tempo. Em todos os “tipos” de morte, poderíamos dizer que há interpretações pessimistas e otimistas. O final das três personagens pode ser interpretado – como qualquer narrativa – conforme o espírito de cada leitor. A morte poderia então ser considerada como um início e não como um fim. Joana, indo para sua viagem “*De profundis*”, significaria um recomeço de onde ela sairá, como ela mesma nos diz: “forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1998, p.202). A ação de Anne Desbaresdes de imitar sua morte no café poderia ser percebida sob a ótica do fechamento de uma etapa. Sua aventura com Chauvin chega ao final e ela continuaria, ou melhor, recomeçaria sua vida de esposa e de mãe – após a experiência com Chauvin ela teria mudado alguma coisa em seu espírito. Em “Berceuse”, é possível imaginar que Femme, sentada na cadeira, continuaria ainda e ainda e ainda a esperar pela morte. Como todo o monólogo é uma repetição, seria possível que Femme se recolocasse novamente diante da janela a esperar por uma alma viva, a esperança

seria assim reconstruída.

Entretanto há a percepção da morte como um fim definitivo. Um fim sem recomeço. Uma morte não necessariamente corporal, mas uma morte para a vida, para as esperanças, para o futuro. As três mortes são anunciadas no sentido que essas mulheres sabem o que as espera e tem a consciência de que elas não podem fazer nada para escapar. Há mesmo uma espécie de preparação da morte: *“le mourant en effet aura «mis sa vie en ordre»; l'imminence de sa fin l'a incité à faire un bilan de son existence; enfin, pour «mourir de sa belle mort», il a encore son rôle à jouer dans l'ultime rite de passage, opposant jusqu'au bout l'activité du vivant à l'infinie passivité du cadavre”* (PICARD, 1995, p.55). Femme, bem como Anne Desbaresdes e Joana colocaram suas vidas “em ordem” e, assim, cumpriram o “último rito de passagem”. Femme, em sua ação de fechar a janela e de descer as escadas, nos mostra uma resolução final, ela toma a decisão de não mais esperar, de não mais procurar. Depois disto, o rito: *“s'asseoir dans la même berceuse où sa mère allait se berçant / se berçant / jusqu'à sa fin”* (BECKETT, 2011, p.49). Anne Desbaresdes *“règle sa vie”* na noite antecedente ao seu último encontro com Chauvin: *“L'essentiel a été consommé pendant cette nuit de floraison funèbre. Anne et l'homme viennent faire le constat de la fin de leur dialogue, de leur mime d'amour qui les a mis au centre de l'amour”* (BESSIERE, 1972, p.102). O ritual que termina com a vida de Anne Desbaresdes é o beijo em Chauvin, efetuando o ato simbólico de adultério e de sua morte. Por sua vez, Joana coloca sua vida em ordem após a partida inesperada do homem: *“Agora de novo um novo círculo de vida se fechava”* (LISPECTOR, 1998, p.187) e prepara sua viagem *“De profundis”*, seu rito de passagem no qual ela tem a certeza da morte:

deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto o meu esgotamento a cada minuto que passa, sou só no mundo [...]. (LISPECTOR, 1998, p.198)

Assim, seguindo a ideia de Freud de que “o objetivo de toda vida é a morte” (2010, p.38), as três cumprem seus objetivos de vida, tudo terminou e só resta a elas esperar. A morte seria a característica da “agregação”, a fase final do ritual proposto por Turner. Depois de ter sofrido transformações no psicológico, as três mulheres cumprem a passagem e o ritual chega ao fim.

No entanto, antes de chegar a tal objetivo, as três são levadas a estados limites. A proximidade da morte pode trazer, às vezes, perturbações psicológicas como delírios, segundo Picard (1995, p.88) e também fortes crises de agonia, conforme Artaud (1984, p.123) e FalLOT (1993, p.210). A morte anunciada passa pelo corpo das personagens; tornando físico os sintomas do fim, ela “*doit occuper l'esprit sur toute l'étendue du corps vivant*” (ARTAUD, 1984, p.123). Assim, considerando os transtornos psíquicos, Femme, sentada na cadeira de balanço, enquanto que sua voz gravada narra suas ações, estaria na angústia pela aproximação da morte: “a espera é um delírio” (BARTHES, 1977, p.49). As ações descritas pela voz fariam parte do delírio, ela já alucinaria a espera pelo seu fim. Seu corpo já está separado do seu pensamento. No texto de Beckett, a morte está tão presente que corpo e espírito já se encontram em dimensões diferentes.

Para melhor defender este delírio de Femme antes da morte, vamos nos apoiar nos escritos de FalLOT (1993) que abarcam “a morte clínica” ou a vida “*nécrique*”. Seguindo as ideias do autor, o morto clínico não comanda mais seus membros, ele não tem mais coordenação motora, contudo “*il continue à penser, à voir, à entendre*” e ele tem a capacidade “*de rapporter des choses qu'il a vues, entendues ou senties (mais sans apparence de voir, d'entendre ou de sentir)*” (FALLOT, 1993, p.14). Femme, apesar do mínimo movimento de fechamento dos olhos durante a peça, e de seu fraco inclinar de cabeça, não realiza nenhum movimento, ela está imóvel. É a agonia da morte que provoca o delírio. Suas ações narradas pela voz em *off* são como um resultado das coisas que ela viveu e sentiu. Um delírio, pois ela não age no momento presente em que as anuncia, um delírio já que ela evoca lembranças e fala dela mesma em terceira pessoa. Assim, Beckett nos afronta a uma mulher moribunda que está clinicamente morta e que, em momentos que precedem a chegada do grande final, alucina em seus pensamentos semiconscientes.

Joana, que no fim “respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo” (LISPECTOR, 1998, p.199), mostra também um corpo tomado por um turbilhão de sensações e de sentimentos e fornece igualmente indícios de ser levada por um grande delírio. Suas memórias de infância voltam como uma retrospectiva não ordenada de sua vida:

As ondas cor-de-rosa escureciam, o sonho fugia. Que foi que perdi? que foi que perdi? Não era Otávio, já longe, não era o amante, o homem infeliz nunca existira. Ocorreu-lhe que este deveria estar preso, afastou o pensamento impaciente, fugindo, precipitando-se... Como se tudo participasse da mesma loucura, ouviu subitamente um galo próximo lançar seu grito violento e solitário. Mas não é de madrugada, disse trêmula, alisando a testa fria... O galo não sabia que ia morrer! O galo não

sabia que ia morrer! Sim, sim: papai, que é que eu faço? Ah, perdera o compasso de um minueto... Sim... o relógio batera tin-dlen, ela erguera-se na ponta dos pés e o mundo girara muito mais leve naquele momento. (*Ibidem*, p.189)

Durante sua viagem “*De profundis*”, Joana, bem como Femme, encontra-se nessa vida “*nécrique*”, na qual os delírios poderiam ser como o último suspiro de uma fraca consciência no caixão. As duas estão em um estado profundo de alucinação meio consciente no qual elas se afastam da realidade pois elas estão na entrada da passagem que as conduzirá em direção ao fim. E, como sempre em suas vidas, elas estão sós. Uma das características da vida *nécrique* é a extrema solidão: “*c'est une veille solitaire*” (FALLOT, 1993, p.181). Joana e Femme são aprisionadas no interior delas mesmas. Joana “caiu mais profundo nos pensamentos”, “cerrou os olhos” e “no escuro das pupilas” (LISPECTOR, 1998, p.197) continuou sua viagem. Femme “*se berça*” “*les yeux fermées / se fermant / elle si longtemps / tout yeux / yeux affamés*” (BECKETT, 2011, p.51). As duas estão entregues a elas próprias, e, como já visto em Pascal, que nos é lembrado por Fallot: “*On mourra seul*” (1993, p.180).

Anne Desbaresdes, contrariamente a Femme e a Joana, está mais lúcida para encarar sua “morte”. Ela tenta gritar mas seu grito não é forte o suficiente para que possamos dizer que ela perde suas referências, ainda mais que quem toma a iniciativa do único e último beijo é ela. Anne Desbaresdes não aparenta nenhum sinal de delírio, mas a angústia pode ser ressentida por aqueles que leem a narrativa. Uma angústia desta vida que não existirá mais, uma ansiedade de quem deverá continuar viva mesmo estando morta. A morte para Anne Desbaresdes é muito mais simbólica do que para Femme e Joana. Para a mulher criada por Duras, a morte se apresenta como um estado de “não-existência” (FALLOT, 1993, p.201). Com o fim de seus encontros com Chauvin, Anne Desbaresdes, apesar de sua morte interior, continua viva. Em sua “falsa” morte, ela não existe mais, ela escolheu não mais falar como maneira de se ausentar da vida.

Assim, Joana, Anne Desbaresdes e Femme estão, apesar do desejo de viver, mortas. Cada uma de sua maneira e em seu mundo, mas mortas de espírito. Elas cruzaram e afrontaram a passagem que nos leva da vida à não-vida. A morte é o não sentir que sentimos à chegada. As três mulheres sentiram a morte se aproximar e se abandonaram a ela. A razão? Talvez a forma mais sincera e direta de responder a esta questão é através de uma só palavra: amor.

### **Tradução livre das citações do texto**

BARTHES, 2009, p.52: “Tocados pela natureza abstrata da ausência, e contudo, queima e é dilacerado. Por isso eu compreendo melhor a abstração: ela é ausência de dor, dor de ausência – talvez então amor?”

BERNARD, 1996, p.225: “o sujeito beckettiano já está morto e sempre prestes a morrer.”

BLANCHOT, 1990, p.635: “a Samuel Beckett foi confiado este movimento do fim que não termina.”

BAJOMEÉ, 1999, p.106: “tudo está morto, ou morrendo”

BAJOMEÉ, 1999, p.109: “percorrido pela violência da loucura amorosa, a morte se torna viva, fascinante.”

PICARD, 1995, p.55: “o moribundo terá «colocado sua vida em ordem»; a iminência do seu fim o incitou a fazer um balanço de sua existência; enfim, para «morrer sua bela morte», ele ainda tem o seu papel no último rito de passagem, opondo até o fim a atividade do vivo à infinita passividade do cadáver.”

BESSIERE, 1972, p.102: “O essencial foi consumido durante esta noite de florescimento fúnebre. Anne e o homem constatarem o fim de seu diálogo, de seu amor que os colocou no centro do amor.”

ARTAUD, 1984, p.123: “deve ocupar o espírito sobre toda a extensão do corpo vivo.”

FALLOT, 1993, p.14: “ ele continua a pensar, a ver, a escutar” / “de relatar as coisas que ele viu, escutou ou sentiu (mas sem a aparência de ver, escutar ou sentir).”

FALLOT, 1993, p.181: “é uma vigília solitária”

FALLOT, 1993, p.180: “Morreremos sós.”

## 9. O FECHAR DE UM CICLO (CONCLUSÕES)

Em um *encontro além das páginas, o canto da Literatura e do Teatro* propôs-se a *fazer agir o texto e ler o personagem* de maneira a expandir as relações entre essas duas áreas do conhecimento. Sem se aterem aos seus lugares de costume, os textos provocaram um agitar de saberes que se estrelaram, espalhando e originando novas associações. Os saberes encontrados na Literatura Comparada mostraram-se férteis para o pensamento teatral e vice-versa. Explorando a interação entre as áreas de estudo, provocou-se uma reflexão avantajada, comprovando que a interdisciplinariedade nesta pesquisa serviu como passagem para a exploração intertextual das teorias. Os saberes próprios de cada área foram realocizadas em âmbitos diferentes, e tivemos, por exemplo, Roland Barthes sendo utilizado como referência para o ator, e o ritual performático visitando os personagens literários. As pesquisas analíticas de Greimas sobre a ação, nos provocaram a, durante toda a pesquisa, usar o termo “actante” como sinônimo de personagem. Acordou-se isto, uma vez que no teatro os personagens agem por natureza – são atores agindo –, e como a fronteira entre as figuras Joana, Anne Desbaresdes, Femme e ator real se mostraram turvas, passamos a chamá-las de actantes. Ainda, acercando sobre a questão do personagem, tomou-se como referência algumas teorias do teatro do absurdo e do pós-dramático para pensar as figuras originalmente do campo literário. A intertextualidade cumpriu seu propósito ultrapassando as demarcações e os enquadramentos dos textos. Uma peça de teatro e dois romances foram abordados igualmente como material textual – mesmo porque eles não se enquadrariam nas classificações comuns: Lispector e Duras desconstroem o romance tradicional e Beckett subverte as regras de um teatro aristotélico.

Ao realizarmos os dois tipos de análise, a teatral e a literária, e colocando-as lado a lado para uma investigação mais completa, percebeu-se que o estudo, tanto do texto quanto do personagem e do ator/autor, ofereceu-se demasiadamente produtivo. As duas maneiras de análise do texto seguiram por caminhos diferentes, mas que atingiram um mesmo ponto de convergência: a interpretação do texto. Vale rememorar que o “interpretar” que transpassa esta pesquisa tem a qualidade de extrair do texto seus plurais. A interpretação não reduz as emanções produzidas pelo texto, ao contrário, ela as propaga, disseminando sempre outras vertentes de possibilidades.

Ao longo de todo o trabalho, o olhar crítico permitiu espiar outras referências, gerando

o desdobramento da arte literária e cênica. Deste modo, argumentamos em prol da intertextualidade como maneira instigante e produtiva para estudos que almejam uma abertura diversa, sejam eles de cunho literário, artístico ou ambos.

O encadeamento de um pensamento que se propôs a, sempre que possível, conectar Clarice Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras resultou em observações que convergem a um mesmo espaço, no qual a linguagem e os personagens desmantelam-se. A história perde sua dimensão em detrimento do corpo e das ações das figuras que a agem. Nos autores em questão, não há uma narrativa descritiva que visa orientar o leitor. A riqueza de detalhes meramente ilustrativos, sejam eles físicos ou do ambiente, não cabe nas páginas, pois o tempo corre e a busca pela realização e pelo viver imediato mostra-se urgente. Os vestígios percebidos entre os três autores ultrapassaram as figuras por eles compostas, contudo, nesta pesquisa este não foi o enfoque ressaltado. Escolheu-se por priorizar Joana, Anne Desbaresdes e Femme, que, de certa forma, representam toda a convergência entre os escritores.

Autor e ator cruzaram-se no palco no mesmo instante em que os personagens fugiam das páginas textuais para flanarem pelo mundo real. Enquanto os actantes buscavam por amor, liberdade e um autoconhecimento, autor e ator debruçaram-se sobre as páginas espalhadas no tablado. Sob as luzes da ribalta, ao passo das discussões, *os corpos das vozes* dissiparam as análises, *uma leitura em ação* que vagaram pela *morte, amor e luta*, embaladas pelo *ninar da espera*, culminando na *viagem ao fim*. Nesse momento, aqui e agora, o ator dirigiu o autor, guiando-o a partir das ações geradas pelas leituras das obras, havendo: “a luta pela sua autocompreensão e o desejo de viver cada instante de maneira única, inteira, sem passado ou futuro que sejam determinantes” ou “a luta para a realização de seu desejo de amor, a tentativa de sair de sua própria inércia em relação à vida e o combate aos valores moralistas” ou ainda, “a luta para encontrar alguém com que a personagem possa manter relações, indo contra a solidão que se instala visivelmente onde mora”. Esses três embates caracterizaram o desejo maior – a ação fundamental: a luta pelo viver – que permeou Joana, Anne Desbaresdes e Femme; tendo uma servido para as outras e vice-versa. Estabeleceu-se, desta maneira, uma incessante luta que partiu do desejo de ação, do desejo de busca, do desejo de encontro com o outro, do desejo de realização.

Após identificarem as ações-chave – a busca, a luta pelo viver –, autor e ator procuraram ultrapassar os sentidos textuais já conhecidos, e, assim, cavocaram, através de uma percepção aguçada, novas conotações. Elaborou-se, então, a análise textual, que,

sustentada por *uma leitura ativa da descoberta*, engrenou um *mecanismo de espera repetida* que incitou os textos a gerarem *ciclos de vida*, ao som de uma *sonatina fúnebre*.

Com a feitura dos dois tipos de análise de texto, autor e ator pronafaram-se em um a(u)tor, indo de encontro às personagens, que seguiam pelas ruas da vida lutando contra a inércia, a hipocrisia e, sobretudo, contra a solidão.

Em um mesmo fluxo de consciência, o grupo (Joana, Femme, Anne Desbaresdes, a(u)tor), sentou-se em um café na beira do mar, e no vai-e-vem de uma *berceuse*, ao som dos estudos cromáticos de Bach, compuseram uma teia de *constelações, imensidão que não cabe em linhas*, reunindo *ressonâncias (pouco) moderadas*, seguida do *balanço das irradiações, tudo no mais perto do coração selvagem*.

No prazer do texto, para o a(u)tor, Joana, Anne Desbaresdes e Femme, a ação, como fruto do desejo, resultou em um além-fronteiras, caracterizando-se por uma força que, entrelaçada, transitou em uma mesma direção, a da busca pela completa realização de si mesmo, do viver plenamente o “aqui agora”. Durante essa trajetória, todos experienciaram um ritual de passagem que os retirou da esfera do sagrado (o autor foi retirado da literatura, o ator do teatro, e as figuras femininas de suas próprias histórias), conduzindo-os à transformação e, por fim, à agregação. Nessa fase, eles foram reincorporados em um estado psicológico diferenciado, mais perceptivo e aberto a novas possibilidades de pensamento e associação, que envolveu toda atenção e consciência, possibilitando a criação de um espaço poético rico em valores simbólicos, no qual demarcações (de texto, e de noção de personagem, ator e autor) foram subvertidas para uma amplitude das relações entre a Literatura e o Teatro.

Nesse vasto espaço poético da agregação, autor e ator separaram-se, voltando portanto à sua forma originária. Contudo, plenos pela experiência apreendida, essa separação goza de um efeito de irradiação: cada um espalhará às novas formas de pensar, assimiladas em suas respectivas áreas de ascendência.

À luz das constelações, emanada pelo autor e ator, as três figuras são *apenas corpos vivendo em um silêncio de vida, um silêncio eloquente*. Joana, bem como Anne Desbaresdes, tem uma vida abafada pelos códigos sociais, dos quais cada uma, a sua maneira, tenta desvencilhar-se. Femme mostra sinais de fragilidade e cansaço, assim como Joana em certos momentos, e Anne Desbaresdes. A necessidade de estabelecer algum tipo real e verdadeiro de comunicação humana mostra-se, para Femme e Anne Desbaresdes, um único meio de suportar a realidade, e talvez mudá-la. Femme espera que alguém apareça na sua janela, ao

ponto que Anne Desbaresdes, busca na relação com Chauvin uma fuga de sua vida sem esperanças. Já Joana é sozinha. Mesmo tendo sido casada, ela nunca soube o que fazer das pessoas ou das coisas de que gosta. A esperança que une essas três mulheres solitárias é a mudança de vida, o escapamento da existência sufocante que as consome, a simples e árdua vontade de viver. Determinadas, frágeis, sedentas por vida e exaustas da rotina que seguem, as actantes compõem várias faces que, entrecruzadas, nos delineiam uma mulher só, nômade e plena.

Pela emanção das constelações, é possível afirmar que a solidão está fortemente presente nas três figuras. Por vezes de maneira indireta, assimila-se a impossibilidade de relação das três com as pessoas que as cercam. Mesmo com o instinto materno aguçado, Anne Desbaresdes possui uma relação ainda distante com o filho, ele não consegue romper com o exílio vivido pela mãe. Com Chauvin, a tentativa mostra-se válida, porém fracassada. Quando encontramos com Femme, ela já está imersa em seu silêncio íntimo, e Joana, após todas as tentativas de ligações com os homens, deixa-se consumir por uma viagem profunda. Joana, Anne Desbaresdes e Femme são solidão. Seus corpos buscam uma vida, um contato que as faça se sentirem reais, vivas, existentes ao olhar do outro e sobretudo ao delas mesmas, entretanto esse contato é falho. O silêncio que as acompanha, e que ocasionalmente é rompido graças a uma taça de vinho, ao cessar do balanço da cadeira ou devido a esperança de encontro com outro homem, é igualmente um reflexo da solidão. Por meio do não-dito, do esgotamento das palavras, ou simplesmente pelo não ter o que dizer, elas se reservam no seu íntimo, o canto mais acolhedor, o útero que as abriga/consume mesmo depois de momentos de plenitude. A solidão permeia as três mulheres durante cada ciclo de vida iniciado e cumprido por elas, escutando-as até a “quase” morte, momento no qual, ela rouba das três o papel principal, tornando-se a solidão profunda e infinita. A solidão compartilha Joana, Anne Desbaresdes e Femme ao passo que Joana, Anne Desbaresdes e Femme compartilham a solidão.

Assim, esta pesquisa, acompanhada de Joana, Anne Desbaresdes e Femme, transgrediu as páginas dos livros e dos palcos, propondo um outro espaço de diálogo, entrecruzando a realidade com a ficção e desdobrando essas mulheres solitárias que se revelaram uma só.

Joana, Anne Desbaresdes e Femme são *solidões compartilhadas* nas quais a *morte como ponte para voltar à infância*, é somente mais uma travessia, ou melhor, *o fechar de um ciclo*, afinal, elas estão *quase (?) mortas... um suspiro de três, entre a morte e o recomeço...*

## PRODUÇÃO TEXTUAL – DESDOBRAMENTO CRIATIVO

### UM SUSPIRO DE TRÊS

Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais. De-ci de-là / toutes parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre comme elle / un peu comme elle / errant comme elle / de-ci de-là / jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée. A paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um ...

Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam. Agora a que sabia que era trabalhava sozinha, o que significava que aquela mulher estava sendo infeliz e inteligente. Tentou num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver.

Apenas emergiu da infância. Estende uma perna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. Elle descendit tout en bas s'asseoir dans la vieille berceuse, celle de sa mère, celle où sa mère assise, à la longueur de l'année tout de noir vêtue, de son plus beau noir vêtue allait se berçant, se berçant jusqu'à sa fin.

– Je voudrais du vin, toujours j'en voudrais. Un jour j'ai eu cet enfant-là. Eu me sinto segurando uma criança. O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, esse apaziguamento e suficiência que deixam o rosto plácido, longínquo. Quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. C'est déjà fait, il me dévore. Quelquefois, quand cet enfant dort, le soir je descends dans ce jardin, je m'y promène. Je vais aux grilles, je regarde le boulevard. Le soir, c'est très calme, surtout l'hiver. En été, parfois, quelques couples passent et repassent, enlacés, c'est tout. On a choisi cette maison parce qu'elle est calme, la plus calme de la ville. Il faut que je m'en aille.

Jusqu'au jour enfin .... E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende?

Despiu a roupa que vestira para ir ver o homem. - Je voudrais un autre verre de vin. Ó tola, tola, talvez tivesse sofrido então e amado se soubesse de seu nome, se duas esperanças e dores. É verdade que o silêncio entre eles fora assim perfeito. Mas de que valia... Apenas corpos vivendo.

– Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. Je m'appelle Chauvin. Não, não, ainda melhor assim: cada um com um corpo, empurrando-o para frente, querendo sofregamente vivê-lo. Il releva la main, la laisse retomber près de la sienne sur la table, il la laisse là. Elle remarqua ces deux mains posées côte à côte pour la première fois. Fin d'une longue journée, à l'affût d'un autre, d'un autre comme elle, d'un autre être comme elle, un peu comme elle, errant comme elle.

– Je voudrais boire un peu de vin. Je ne savais pas que l'habitude vous en venait si vite. Voilà que je l'ai presque, déjà.

Fin d'une longue journée / où elle dit / se dit / à qui d'autre: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão – Meus Deus! - não estar sozinha consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com o destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida tem certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada – eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo a própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca.

Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. -Anne est en retard, excusez Anne. Elle rentra / enfin rentra / se disant / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse. Et on débouche peu à peu sur une conversation généralement partisane et particulièrement neutre. La soirée réussira. Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrirent de bijoux au prorata de leurs bilans. L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eût raison. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com trabalho, com uma

fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria. Sim, gostavam-se de um modo longínquo e velho. De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem de que continuavam a existir. Depois retomavam a morna distância que diminuía por ocasião de algum resfriado ou de um aniversário.

Le service du canard à l'orange commence. Les femme se servent. On les choisit belles et fortes, elles feront front à tant de chère. De doux murmures montent de leurs gorges à la vue du canard d'or. A comida era uma das grandes preocupações da casa, continuou Joana. À hora das refeições, os braços apoiados pesadamente sobre a mesa, o homem se alimentava arfando ligeiramente, porque sofria do coração, e enquanto mastigava, algum farelo esquecido fora da boca, seu olhar se fixava vidrado em qualquer ponto, a atenção voltada às sensações interiores que a comida lhe produzia. A tia cruzava os pés sob a cadeira, e, as sobrancelhas franzidas, comia com uma curiosidade que se renovava a cada garfada, o rosto rejuvenescido e móvel. Mas por que hoje não se abandonavam nas cadeiras? Por que cuidavam de não chocar os talheres, como se alguém estivesse morto ou dormindo? Elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre. Temps qu'elle finisse.

Jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée. - Le long de la mer? - Le long de la mer, partout. Viens. Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. Assim ficou descansando. Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão — apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando. O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. Le beau temps continuait, à peine plus frais que la veille. Les éclaircies étaient moins rares, plus longues. Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler. Certains exprimaient la crainte, en raison de sa durée inhabituelle.

– Je voudrais un verre de vin. La difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café, mais je me suis dit que j'étais quand même capable d'en trouver un, par exemple un verre de vin, la soif... Mas eu estou dizendo que posso tudo, que...

Temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse / finisse d'errer / de-ci de-là / tout yeux / tout parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'une autre âme vivante / d'une seule autre

âme vivante / errant comme elle.

La nuit, c'est loin les maisons. Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha. Sozinha... Du sang sur sa bouche, et il l'embrassait, l'embrassait.

Era um pouco de febre, sim. Se existisse pecado, ela pecara. Toda sua vida fora um erro, ela era fútil. Les mains ne tremblèrent plus. Elle se redressa encore, s'avance légèrement vers lui qui maintenant la regardait. Quando pensava em Otavio, respirava com cuidado como se o ar lhe fizesse mal.

Sur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port. Continuei respirando baixinho, o corpo vibrando ainda nos últimos sons que restavam no ar num zumbido quente e translúcido: tu pourrais t'en souvenir une fois pour toutes. Moderato, ça veut dire modéré, et cantabile, ça veut dire chantant, c'est facile. Ela não conseguia dar mais aquela antiga suavidade entre uma nota e outra, como um desmaio. Um som prendia-se ao outro, áspero, sincopado, e as valsas explodiam fracas, saltitantes e falhadas.

Il a parcouru l'été en une heure de temps. Levantou os olhos e viu-o. Cada vez mais a figura do homem se aproximava e crescia, cada vez mais Joana se sentiu afundando no irremediável. Ainda poderia recuar, ainda poderia voltar as costas e ir embora, evitando-o. Parara simplesmente. Estavam cortadas as veias que a ligavam às coisas vividas, reunidas num só bloco longínquo, exigindo uma continuação lógica, mas velhas, mortas. C'est curieux, je n'ai pas envie de rentrer, dit-elle. Berce-la d'ici.

– Peut-être que vous ne reviendrez plus. Eu voltarei a essa casa, disse. Ele encarou-a subitamente apavorado, sem respirar. Por um instante ela esperou que ele gritasse ou inventasse um movimento louco de que ela nem podia adivinhar o começo. Os lábios do homem tremeram um segundo. E mal se libertando do olhar de Joana, dele fugindo como doido, escondeu bruscamente o rosto nas mãos longas e magras.

Si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle rentra / enfin rentra / se disant / à qui d'autre / temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse / finisse d'errer / de-ci de-là / temps qu'elle rentre / s'asseoir à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / face à d'autres fenêtres / si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle rentra enfin / s'asseoir à sa fenêtre / leva le store et s'assit / tranquille à sa fenêtre / unique fenêtre / face à d'autres fenêtres / d'autres uniques

fenêtres / tout yeux / toutes parts / en haut en bas / à l'affût d'un autre / d'un autre à sa fenêtre / d'un autre comme elle / un peu comme elle / d'une autre âme vivante / d'une seule autre âme vivante / rentrée comme elle / rentrée enfin comme elle.

Le vent de la mer circule toujours à travers la ville, plus frais. Bien du monde dort déjà. Les fenêtres du premier étage sont toujours obscures et fermés aux magnolias sur le sommeil de l'enfant. L'homme s'est décidé à repartir vers la fin de la ville, loin de ce parc.

Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin. Si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / enfin descendit / l'escalier raide / baissa le store et descendit / tout en bas. Respirou mais profundamente, sentiu ainda o gosto inosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia. Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo.

– Peut-être avaient-ils des difficultés, ce qu'on appelle des difficultés de cœur alors? Tenho medo, disse por fim. Fitaram-se um segundo. E ela não teve medo, mas sentiu uma alegria compacta, mais intensa que o terror, possui-la e encher-lhe todo o corpo.

– Je n'aurais pas cru que ça arriverait si vite. Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como a da madrugada. Les yeux fermés / se fermant / elle si longtemps / tout yeux / yeux affamés / toutes parts / baisse le store et finisse / temps qu'elle descende / l'escalier raide / tout en bas / soit elle l'autre / l'autre âme vivante / à elle seule / si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si.

– La dernière fois, dit-elle, j'ai vomi ce vin. Je ne pouvais plus m'arrêter, j'ai cru que je ne pourrais plus jamais m'arrêter, mais voilà que tout à coup ça n'a plus été possible, j'ai eu beau essayer. Ma volonté n'a plus suffi.

– Je peux me taire.

Si bien qu'enfin / fin d'une longue journée / elle descendit / l'escalier raide / baisse le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se berça / se disant / non / plus jamais ça / à la berceuse / des bras enfin / à elle disant / berce-la d'ici / aux gogues la vie / berce-la d'ici / berce-la d'ici.

De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo. De profundis. Fechar as portas da consciência.

Elle fit alors ce qu'il n'avait as pu faire. Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait. O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana; como poderia ser héroi e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. Jusqu'à sa fin / as fin enfin / demeurée qu'on disait / un peu demeurée / mais inoffensive / morte un jour / non / une nuit / morte une nuit / fin d'une longue journée / dans sa berceuse.

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro!

- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

- C'est fait, dit Anne Desbaresdes.

Berce-là d'ici / berce-là d'ici.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, Robert. **La Crise du personnage dans le Théâtre Moderne**. Paris: Bernard Grasset, 1978;
- ABLAMOWICZ, Aleksander. Le fonctionnement des images dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon. In: BESSIERE, Jean (org.). **L'ordre du Descriptif**. Paris: PUF, 1988;
- ADLER, Laure. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 2009;
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007;
- ALLEMAND, Roger-Michel. **Le Nouveau Roman**. Paris, Ellipses, 1996;
- ANDRADE, Fábio Souza. **Samuel Beckett – O Silêncio Possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001;
- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991;
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1966;
- \_\_\_\_\_. **Œuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1984;
- \_\_\_\_\_. **Œuvres**. Paris: Éditions Gallimard, 2004;
- AUSTIN, J. L.. **Quand dire, c'est faire**. Paris: Éditions du Seuil, 1991;
- BACHELARD, Gaston. **La Poétique de l'espace**. Paris: Presses Universitaires de France, 1974;
- \_\_\_\_\_. **L'air et les songes**. Paris: Librairie José Corti, 2007;
- BADIOU, Alain. **Deleuze, La clameur de l'Être**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2010;
- BAJOMEE, Danielle. **Duras ou la douleur**. Paris/Bruxelles: Duculot, 1999;
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981;
- BANU, Georges. **Les voyages du comédien**. Paris: Gallimard, 2012;
- BARTHES, Roland. **L'aventure sémiologique**, Paris: Édition du Seuil, 1991;
- \_\_\_\_\_. **S/Z**, Paris: Éditions du Seuil, 1976;
- \_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1982;
- \_\_\_\_\_. **Le Bruissement de la langue**. Paris: Éditions du Seuil, 1993;
- \_\_\_\_\_. **Mythologies**. Paris: Éditions du Seuil, 1957;
- \_\_\_\_\_. **Leçon**. Paris: Éditions du Seuil, 1978;
- \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Paris: Éditions du Seuil, 1981;

- \_\_\_\_\_. *Journal de deuil*. Paris: Seuil/Imec, 2009;
- \_\_\_\_\_. *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964;
- \_\_\_\_\_. *Incidents*. Paris: Éditions du Seuil, 1987;
- \_\_\_\_\_. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil, 1977;
- \_\_\_\_\_. *L'Empire de Signes*. Paris: Flammarion, 1970;
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Énergie qui Danse – Dictionnaire de l'Anthropologie Théâtrale*, Montpellier: L'Entretemps, 2008;
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1991;
- \_\_\_\_\_. *Théâtre, Solitude, Métier, Révolte*. Montpellier: Entretemps, 1999;
- BARBERIS, Dominique. Les personnages. In: DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile / L'Amant*. Paris: Éditions Nathan, 1993;
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne (1863)*. Collections Litteratura.com. Disponível em: <http://baudelaire.litteratura.com>. Acesso em: 12/11/2014;
- BECKETT, Samuel. *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011;
- \_\_\_\_\_. *Premier Amour*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990 ;
- \_\_\_\_\_. *Le Dépeupleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993 ;
- \_\_\_\_\_. *Fin de Partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957;
- \_\_\_\_\_. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952;
- \_\_\_\_\_. *Oh les beaux jours*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974;
- \_\_\_\_\_. Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker no New York Times (5.5.56, II, 1, 3). In: *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001;
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do Tradutor (1923)*. Disponível em: <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>. Acesso em 12/11/2014;
- \_\_\_\_\_. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Chicoutimi: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, 1939. Disponível em: [http://www.rae.com.pt/Caderno\\_wb\\_2010/Benjamin\\_Paris\\_capitale.pdf](http://www.rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin_Paris_capitale.pdf). Acesso em 12/11/2014;
- \_\_\_\_\_. *Mythe et Violence*. Paris: Denoël, 1971;
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Volume 1 et 2. Paris: Gallimard,

1966;

BERNARD, Michel. **Samuel Beckett et son sujet**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996;

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor Plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004;

BESSIERE, Jean. Extraits avec une notice sur la vie et l'œuvre de Marguerite Duras, une étude de *Moderato Cantabile*, des notes et des documents. In: DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**. Paris: Éditions Bordas, 1972;

\_\_\_\_\_. (org.). **L'ordre du Descriptif**. Paris: PUF, 1988;

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Poéticas do presente: limiares**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 2012;

\_\_\_\_\_. Oh Tout finir. **Critique – Revue générale des publications françaises et étrangères**, Paris, Tome XLVI. - N° 519-520, Éditions de Minuit, 1990;

\_\_\_\_\_. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1993;

\_\_\_\_\_. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2009;

BLOT-LABARRÈRE. **Marguerite Duras**. Paris: Seuil, 1992;

BORELI, Olga. **Clarice Lispector, Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981;

BORGOMANO, Madeleine. **Moderato Cantabile de Marguerite Duras**, Paris: Bertrand-Lacoste, 1990;

\_\_\_\_\_. **Duras – Une Lecture des Fantômes**, Petit Roieux: Cistre, 1885;

BOUÉ, Rachel. **L'éloquence du silence**. Paris: L'Harmattan, 2009;

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978;

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999;

\_\_\_\_\_. **L'espace Vide**. Paris: Éditions du Séuil, 1977;

\_\_\_\_\_. **O Teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970;

\_\_\_\_\_. **Entre deux silences**. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006;

BUTLER, Judith. **Le pouvoir des mots**. Paris: Éditions Amsterdam, 2004;

BOUTHORS-PAILLART, Catherine. Marguerite Duras et l'outre-langue. In: SAEMMER, A.;

PATRICE, S.. **Les lectures de Marguerite Duras**. Lyon: PUL, 2005;

CAHIERS DU CINÉMA. **Les yeux verts**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987;

- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004;
- CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Culturas, Contextos e Discursos – Limiares Críticos no Comparatismo**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 1999;
- \_\_\_\_\_. **O Próprio e o alheio – Ensaio de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003;
- \_\_\_\_\_. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ed. Ática, 2010;
- CAGE, John. **Silence – Conférences et écrits**. Genève: Éditions Héros-Limite, 2003;
- CHOMSKY, Noam. **Le langage et La pensée**. Lausanne: Éditions Payot, 1990;
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002,
- COLLOT, Michel. **La pensée-paysage**. Paris: Actes Sud / ENSP, 2011;
- \_\_\_\_\_. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013;
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie – Littérature et sens commun**. Paris: Éditions du Seuil, 2001;
- COMTE-SPONVILLE, André. **Traité du désespoir et de la béatitude**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011;
- \_\_\_\_\_. **L'Amour la solitude**. Paris: Éditions Albin Michel, 2012;
- \_\_\_\_\_. **Le Bonheur désespérément**. Paris: Librio, 2002;
- COUSSEAU, Anne. **Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras**. Genève: Librairie Droz, 1999;
- CREPON, Marc. **Les Promesse du langage: Benjamin, Rosenzweig, Heidegger**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin., 2001
- CROUSSY, Gui. **Beckett**. Paris: Hachette, 1971;
- DAVAL, René. **Enthousiasme, ivresse et mélancolie**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin., 2009;
- DAVID, Michel. **Marguerite Duras: une écriture de la Jouissance**. Paris: Desclée de Brouwer, 1996;
- DAGOSTINI, Nair. **O método de Análise Ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Tese de doutorado. Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007;
- DELMONT, Claude. Une voie nouvelle. In: DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**,

- Paris: Les Éditions de Minuit, 2010;
- DEPRATS, Jean-Michel (ed.). **Antoine Vitez, le devoir de Traduire**. Montpellier: Ed. Climats, 1996;
- DEULEZE, Gilles. L'épuisé. In: BECKETT, Samuel. **Quad**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992;
- \_\_\_\_\_. DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce que l'acte de création ?** Conferência dada na Fundação Femis em 17/05/1987. Disponível em: <http://contemporaneitesdelart.fr/quelle-place-pour-lart-en-ce-xxieme-siecle/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>. Acesso em: 21/01/2014;
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph F.. **Différence in Translation**. London: Cornell University Press, 1895;
- DESSONS, Gérard. **Emile Benveniste, l'invention du discours**. Paris: Éditions In Press, 2006;
- DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral – Introducción al Teatro Comparado**. Buenos Aires: ATUEL, 2008;
- DUCROT, O. Et TODOROV, T. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Seuil, 1979;
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Les parleuses**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974;
- DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010;
- \_\_\_\_\_. **La Vie Matérielle**. Paris: P.O.L..1989;
- \_\_\_\_\_. **L'amant**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011;
- \_\_\_\_\_. **Le ravissement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 2011;
- DUVIGNAUD, Jean. **El juego del juego**. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997;
- ECO, Umberto. **Dire presque la même chose – Expériences de traduction**. Paris: Grasset, 2007;
- \_\_\_\_\_. **Le signe**. Bruxelles: Éditions Labor, 1990;
- ENGELBERTS, Matthijs. **Défis du récit scénique – formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras**. Genève: Éditions Droz, 2001;
- ESSLIN, Martin. **Théâtre de l'absurde**. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1963;
- FARRCY Gérard-Denis, PREDAL René (org). **Brûler les planches Crever l'écran – La**

- présence de l'acteur.** Montpellier: L'Entretemps, 2001;
- FALLOT, Jean. **Cette mort qui n'en est pas une.** Lille: Presses Universitaires de Lille, 1993;
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010;
- FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2001;
- FORTUNA, Marlene. **A perofmance da oralidade teatral.** São Paulo: AnnaBlume, 2000;
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses.** Paris: Éditions France Loisirs ;1990 ;
- \_\_\_\_\_. **Histoire de la sexualité II - L'usage des plaisirs,** Paris: Gallimard, 2006;
- \_\_\_\_\_. **Dits et écrits, Tome 1 – 1954-1988.** Paris: Gallimard, 1994;
- \_\_\_\_\_. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema,** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001;
- FREUD, Sigmund. **La technique psychanalytique,** Paris: Presses Universitaires de France, 2010;
- \_\_\_\_\_. **Essais de Psychanalyse,** Lausanne: Petite Bibliothèque de Payot,1963;
- \_\_\_\_\_. **L'inquiétante étrangeté et autres essais.** Paris: Gallimard, 1985;
- \_\_\_\_\_. **Au-delà du principe du plaisir.** Paris: Presses Universitaires de France, 2010;
- GAETAN, Picon. Moderato Cantabile dans l'œuvre de Marguerite Duras. In: Marguerite Duras, **Moderato Cantabile.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2010;
- GENETTE, Gérard. **Figures.** Paris: Éditions du Seuil, 1976;
- \_\_\_\_\_. **Palimpsestes – La littérature au second degré.** Paris: Éditions du Seuil, 1992;
- \_\_\_\_\_. **Discours du récit.** Paris: Éditions du Seuil, 2007;
- GOLDBERG, RoseLee. **Performances – l'art en action.** Paris: Thames & Hudson, 1999;
- \_\_\_\_\_. **La Performance du futurisme à nos jours.** Paris: Thames & Hudson, 2001;
- GÓMEZ, José Luis. Presentación. In: KNEBEL, Maria Osipovna. **El Último Stanislavski** Madrid: Ed. Fundamentos, 2010;
- GREIMAS, A.-J.. **Sémantique Structurale.** Paris: Librairie Larousse, 1966;
- GRIVEL, Charles. **Production de l'intérêt romanesque.** Paris: Mouton, 1973;
- GROB-LIMA, Bernadete. **O Percurso das personagens de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009;

- GROTOWSKI, Jerzy. **Vers un théâtre pauvre**. Paris: L'Âge d'Homme, 2012;
- \_\_\_\_\_. Performer. Lisboa: **Textos à volta da performance**, 2010. Disponível em: <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>. Acesso em 24/10/2014;
- GUIOMAR, Michel. **Principes d'une esthétique de La Mort**. Paris: Librairie José Corti, 1967;
- GUYARD, Marius-François. **La Littérature Comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1958;
- HAMON, Philippe. Statut sémiologique du personnage. In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph.. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977;
- HÉBERT, Louis. **Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images – Introduction à la sémiotique appliquée**. Limoges: Presses Universitaires de Limoge, 2007;
- HELENA, Lucia. **Nem musa, Nem medusa**. Niterói: EdUFF, 2006;
- HELLER-ROAZEN, Daniel. **Echolalies, Essai sur l'oubli des langues**. Paris: Seuil, 2007;
- HEULOT-PETIT, Françoise. **Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine**. Paris: L'Harmattan, 2011;
- HEUVEL, Pierre Van Den. **Parole, Mot, Silence**. Paris: Éditions José Corti, 1984;
- HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiars nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Culturas, Contextos e Discursos – Limiars Críticos do Comparatismo**. Porto Alegre: Ed. Da Universiades, 1999;
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – essai sur la formation sociale du jeu**. Paris: Gallimard, 1988;
- IBSCH, Elrud. La réception littéraire. In: (org.) ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean; FOKKEMA, Douwe; KUSHNER, Eva. **Théorie Littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989;
- ISSACHAROFF, Michael. **Le spectacle du discours**. Paris: Librairie José Corti, 1985;
- JOUVET, Vincent. **L'Effet-personnage dans le roman**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992;
- KILLEN, Marie-Chantal. **Essai sur l'indicible – Jabès, Blanchot, Duras**. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004;
- KNÉBEL, Maria Osipovna. **L'analyse-Action**. Paris: Éditions Actes Sud-Papiers, 2006;

- \_\_\_\_\_. **El Último Stanislavsky**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010;
- \_\_\_\_\_. **La palabra en la creación actoral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004;
- KNOWLSON, James. **Beckett**. Paris: Actes Sud, 2007;
- KRISTEVA, Julia. **Soleil Noir – Dépression et mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989;
- \_\_\_\_\_. **Sêmeiotikē : recherches pour une sémanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1978;
- KUHNLE, Till R. «... Ce silence inhumain» qui s'impose, In: (org) SCHNYDER, Peter, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. **Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes**. Paris: Classiques Garnier, 2013;
- LARANJINHA, Natalia. Le corps en suspens dans la « Trilogie » de Samuel Beckett. In: (org.) BROWN, Llewellyn. **Samuel Beckett – L'ascèse du sujet**. Caen: Lettres Modernes Minard, 2010;
- LAUNAY, Marc de. **Qu'est ce que Traduire?** Paris: Librairie Philosophique J. Virin, 2006;
- LADMIRAL, Jean-René, Poétique de.../Théorèmes pour...La traduction, **Langue Française**, Paris: Larousse, n°51, setembro 1981;
- LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: Ed. L'Arche, 2002;
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998;
- \_\_\_\_\_. **Près du Cœur Sauvage**. Paris: Édition Des Femmes, 1982;
- \_\_\_\_\_. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999;
- \_\_\_\_\_. **Um sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Novas Fronteiras, 1978;
- \_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998;
- \_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998;
- LOPES, Sara. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes. Universidade de São Paulo, 1997;
- LÖWITH, Karl. **Nietzsche – Philosophie de l'éternel retour du même**. Paris: Hachette, 1998;
- MACIEL, Luis Carlos. **Samuel Beckett e a Solidão Humana**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1956;

- MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Culturas, Contextos e Discursos – Limiares Críticos do Comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 1999;
- MARTIN, Jean-Pierre. *La banda sonora*. Paris: Librairie José Corti, 1998;
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours – Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968;
- MIRAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*. Paris: Nathan, 1997;
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2011;
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012;
- NEGRON-MARRERO, Mara. *Une genèse au «féminin» Étude de La pomme dans le noir» de Clarice Lispector*. Amsterdam: Rodopi, 1997;
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: AnnaBlume, 2001;
- NOVELLO, Nicolino. *O Ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença/MinC/Pró-Memória/INL, 1987;
- OIDA, Yoshi. *L'acteur Flottant*. Paris: Actes Sud, 1992;
- OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et Auto-traduction*. Paris: L'Harmattan, 2001;
- PADILHA, Priscila. *Canção de Ninar: Um encontro entre o clownesco e Beckett*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Dramáticas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011;
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Ouverture du XXX<sup>o</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC), In: *Actes du XXX<sup>o</sup> Congrès de la SFLGC*, 2001, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2001;
- PALLOTTA DELLA TORRE, Leopoldina. *La passion suspendue*. Paris: Seuil, 2013;
- PAVIS, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montreal: Les Presses de l'Université du Québec, 1976;
- \_\_\_\_\_. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod, 1996;
- \_\_\_\_\_. *Voix et images de la scène*. Lile: Presses Universitaires de Lile, 1985;
- \_\_\_\_\_. *Vers une Théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*.

- Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000;
- PAUTROT, Jean-Louis. **La Musique Oubliée**. Genève: Librairie Droz, 1994;
- PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 2000;
- PEZIN, Partick. **Le Livre des Exercices**. Montpellier: Entretemps, 1999;
- PIERROT, Jean. **Marguerite Duras**. Paris: José Corti, 1986;
- PICARD, Michel. **La Littérature et la Mort**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995;
- PICON, Gaetan. "Moderato Cantabile" dans l'oeuvre de Marguerite Duras. In: DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**, Paris: Les Éditions de Minuit, 2010;
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector, Uma Poética do Olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999;
- PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Paris: Flammarion, 2011;
- PRUNIER, Michel. **Les théâtres de l'absurde**, Paris: Armand Colin, 2005;
- QUINTALLET, Jacques. **En Attendent Godot**. Paris: Éditions Bréal, 1999;
- REYES, Josmar. **Le film comme lecteur du texte littéraire: L'Heure de l'Etoile et Les Nuits du Sertão**. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2008. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação e da Informação. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2008;
- RICHARDS, Thomas. **Travailler avec Grotowski sur les actions physiques**. Paris: Actes Sud, 1995;
- RICOEUR, Paul. **Du texte à l'action – Essais d'Herméneutique II**. Paris: Seuil, 1986;
- \_\_\_\_\_. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000;
- RIERA, Brigitte. *Lyrisme de la répétition dans l'œuvre de Samuel Beckett*. In: (org.) ENGELBERTS, Matthijs, HOUPPERMANS, Sjef. **L'affect dans l'œuvre beckettienne**. Amsterdam: Rodopi, 2000;
- RILKE, Rainer Maria. **Lettres à un jeune poète**. Paris: Le Livre de Poche, 2014;
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie. **Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil: Édition Théâtrales, 2006;
- ROSS, Ciaran. **Aux frontières du vide – Beckett: une écriture sans mémoire ni désir**. Amsterdam: Rodopi, 2004;
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introduction aux grandes théories du théâtre**. Paris: Armand Colin, 2010;
- SAEMMER, A., PATRICE, S.. **Les lectures de Marguerite Duras**. Lyon: PUL, 2005

- SAEMMER, Alexandre. Introduction. In: SAEMMER, A., PATRICE, S.. **Les lectures de Marguerite Duras**. Lyon: PUL, 2005;
- VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 2002.
- SARDIN-DAMESTOY, Pascale. **Samuel Beckett, auto-traducteur ou l'art de l'empêchement**. Arras: Artois Presses Université, 2002;
- SARRAUTE, Nathalie. **L'ère du soupçon**. Paris: Gallimard, 1991;
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du drama**. Belfort: Ciré, 1999;
- \_\_\_\_\_. **O Futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002;
- \_\_\_\_\_. (org.) **Lexique du drame moderne et contemporain**. Paris: Circé, 2010;
- \_\_\_\_\_. L'impersonnage - En relisant La crise du personnage. In: ABIRACHED, Robert. **Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire**. Paris: Etudes Théâtrales, n° 20, 2001;
- \_\_\_\_\_. (org.) **Lexique du drame moderne et contemporain**. Belfort: Ciré, 2010;
- SCHECHNER Richard. **Performance – Expérimentation et théorie du théâtre aux USA**. Montreuil: Editions Théâtrales, 2008;
- SILVA, Maria Luiza Berwanger. **Paisagens do Dom e da Troca – Da reinvenção à invenção**. Porto Alegre: Literalis, 2009;
- STANISLAVSKI, Constantin. **Ma vie dans l'art**. Paris: L'Âge d'Homme, 1999;
- \_\_\_\_\_. **La formation de l'acteur**. Lausanne: Petite Bibliothèque Payot, 1963;
- STEINER, George. **Langage et Silence**. Paris: Seuil, 1999;
- TAVIANI, Ferdinando. Les deux visions : vision de l'acteur, vision du spectateur. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **L'Énergie qui Danse – Dictionnaire de l'Anthropologie Théâtrale**, Montpellier: L'Entretemps, 2008;
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique ; SCHNYDER, Peter. Les dits du non dit. In: (org.) SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. **Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes**. Paris: Garnier, 2013;
- TOVSTONOGOV, Georgij Aleksanrovi. **Quarante ans de mise en scène**. Moscou: Les Éditions du Progrès, 1976;
- TURNER, Victor. **Le phénomène rituel**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990;
- UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre I**. Paris: Belin, 1996;
- VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 2002;

- \_\_\_\_\_. **Clarice Lispector, rencontres brésiliennes**. Montréal: Tiptyque, 2007;
- WILSON, Robert. Entretien. In: MOLDOVENAU, Mihail. **Composition, Lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson**, Paris: Alain de Gourcuff Editeur, 2001;
- ZAVADSKI, Youri, *Introduction in Constantin Stanislavski, 1863 – 1963: l'homme, le metteur en scène, l'acteur*. Moscou: Les Éditions Du Progrès, Moscou, 1963;
- ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage**. Paris: Éditions Klincksieck, 1969;
- ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983;
- \_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.