

“Pouco a pouco embora subitamente.”
Algumas reflexões sobre Moderato Cantabile

Elisabete Marques

Universidade de Lisboa

Resumo: Em *Écrire*, Marguerite Duras dedica alguns parágrafos à distinção entre o tempo do trabalho e o tempo da escrita. Segundo a autora, a hora da escrita, hora do crepúsculo, coincidiria com uma maior compreensão da injustiça do mundo diurno, mundo do trabalho e do quotidiano. Acompanhada por estas meditações, li *Moderato Cantabile* (sendo este título já a insinuação de um tempo musical complexo) admitindo nele a explanação da problemática do(s) tempo(s) a que Duras se reportou. Considere-se, por exemplo, os operários indo e regressando do trabalho; os fins-de-tarde passados na taberna; o tédio; as aulas de piano; entre outros. É propondo uma leitura que contemple esta problemática e o seu desdobramento potencialmente político que abordo a obra em questão e afluam certos aspectos da poética durasiana.

Palavras-chave: Duras, tempo, trabalho, escrever, política

Résumé: Dans le texte *Écrire* Marguerite Duras consacre quelques paragraphes à la distinction entre le temps du travail et le temps de l'écriture. Selon l'auteur, le temps de l'écriture, temps crépusculaire, correspond à une plus grande compréhension de l'injustice diurne, celle du monde du travail et de la vie quotidienne. Accompagnée de ces méditations, j'ai lu *Moderato Cantabile* (ce titre étant déjà l'évocation d'un temps musical complexe) en admettant que le problème du (ou des) temps durassien y est à l'œuvre. Considérons, par exemple, les ouvriers allant et revenant du travail, les fins de journée au café, l'ennui, les leçons de piano, etc. Je propose donc une lecture de cet œuvre centrée sur la question du temps et de son déploiement potentiellement politique, ce qui me permettra d'approcher quelques aspects de la poétique durasienne.

Mots-clés: Duras, temps, travaille, écrire, politique

I.

A problemática do tempo parece ser uma questão importante para Marguerite Duras, já que aparece pontualmente nas suas considerações sobre a escrita e, a par, no seu pensamento crítico e político, não estando estes dois campos absolutamente distantes, conforme veremos. No seu texto, com o expressivo título *Écrire*, Duras sublinha a irreduzibilidade do tempo da escrita ao tempo do trabalho. Consistiria a distância no facto de o tempo do trabalho, em contraste com a temporalidade da escrita, corresponder ao tempo da servidão e, por inerência, acrescento eu, ao da aniquilação da singularidade, do pensamento, das potências mais profundas e desconhecidas do homem. Trata-se, neste ponto, de avançar com uma crítica contundente à repartição do tempo quotidiano e cronológico segundo a lei económica da produção, essa que determina grupos dentro da comunidade e reifica formas de vida. Para a autora, esta é uma questão simultaneamente artística e política, chegando a fazer alguns apontamentos sobre a “vergonha” dos escritores. Nasceria a “vergonha” da consciência do contraste entre a injustiça do mundo (manifestada na forma do tempo diurno: o quotidiano, o trabalho, a função, o regulamento, o horário) e o tempo excepcional da escrita (o tempo noturno, da solidão, dos uivos, da selvajaria, da loucura, do medo - como a própria autora afirma: “um livro aberto é também a noite” (Duras 1993: 30) ou “[a escrita é também] os gritos dos animais da noite, os de todos, os vossos e os meus, os dos cães” (*idem*: 24-25)).

Vejamos como Duras insiste numa meditação sobre o crepúsculo como limiar, momento intervalar de sofrimento, entre os dois tempos (o diurno e o noturno):

Muitas vezes, com o fim do trabalho, vem-nos a lembrança da maior injustiça. Falo do quotidiano da vida. Não é de manhã, é ao fim da tarde que isto chega até dentro das casas, até nós (...).

O alívio dá-se quando a noite começa a instalar-se. Quando o trabalho cessa lá fora. Resta o luxo que temos, nós, de podermos escrever de noite. Nós podemos escrever a qualquer hora. Não somos sancionados por ordens, horários, chefes, armas, multas, insultos, chuis, chefes e mais chefes. E das galinhas-chocas dos fascismos de amanhã. (*idem*: 53)

A compreensão de que a escrita é avessa ao tempo quotidiano, ordenado, segmentado e, se assim podemos dizer, mercantilizado, surge extraordinariamente clara

nestas linhas. A escrita seria gesto de abertura a uma nova temporalidade, ou gesto excessivo relativamente ao tempo cronológico (e podemos aqui entrever a distinção grega, retomada por Gilles Deleuze, entre *Cronos* e *Aion*). Mas em que medida esta liberdade se encontra urdida nos textos? Será possível pensá-la em jogo nas narrativas de Duras, consistindo talvez no seu ritmo e cadência? Não sei se poderei aventurar-me numa apreciação genérica da questão, e parece-me até indesejável fazê-lo, pois isso implicaria anular a particularidade de cada texto. Contudo, o problema aqui delineado tornou-se-me a todos os títulos urgente. E grande parte dessa urgência foi originada pela leitura de *Moderato Cantabile*, onde precisamente a interrupção, a hora do crepúsculo, a passagem, e a entrada para a noite são insistentemente evocadas. Isto para não falar da emergência dessa espécie de balbúcio durasiano: esse idioma do não dito, do silêncio, da rutura, da margem, do vazio. Rarefeita, incompleta, enigmática, assim é a língua descoberta por Duras, facultando, juntamente com o tropeço, com a dificuldade de leitura, a experiência da lentidão e do desconhecido.

Moderato Cantabile oferece-nos a desordem causada por um encontro inesperado e para sempre secreto. Tal encontro está ali figurado por uma mulher, Anne Desbaredes (casada com o dono das fábricas da cidade), e por um homem, Chauvin (desempregado e ex-operário de uma das fábricas do marido de Anne). Estas duas personagens encontrar-se-ão durante alguns dias, ao final da tarde, numa taberna, procurando tecer uma conversa/narrativa a partir da enigmaticidade de um evento, ou a partir do fascínio suscitado por um crime passional. É tomando este modesto ponto de partida que gostaria de desdobrar, ainda que brevemente, algumas linhas de leitura.

II.

Começo então por assinalar o título: *Moderato Cantabile*. Se é possível reconduzi-lo ao primeiro episódio descrito – a aula de piano do filho de Anne Desbaredes –, não chega tal correspondência para apreender em profundidade essa espécie de entrada do texto. Porquê apresentar ou abrir o texto com esse título? *Moderato* é a marcação de um tempo, podendo traduzir-se literalmente por «moderado» (são 108 a 120 batidas por minuto). Já *cantante* diz respeito à expressão que deve acompanhar a execução desse

tempo. Vemos pois que *moderato cantabile* significa «moderado e cantante», como aliás explica a professora de música ao aluno, logo de início. *Moderato cantabile*, assim o entendo, é o princípio da harmonia celebrado, o louvor a um certo ajuste à boa regra. E tal hipótese parece encontrar alguma ressonância irónica nas primeiras páginas, onde se lê a recusa da criança em executar o que lhe é ditado pela professora e o exaspero da professora que desejaria ser obedecida: “Difícil ou não, ele tem de obedecer” – lê-se (Duras 2002: 9).

Somos introduzidos no seio de um conflito expresso na recusa afirmativa da infância diante da instância pedagoga. O leitor acompanhará todo o diálogo entre a professora e o aluno, através do qual se torna claro que não há diálogo algum possível entre os dois. Nem a professora cede na sua posição de mestre autoritária, nem a criança pretende agradar ao adulto, executando a sonatina de Diabelli, conforme o que é exigido. E sublinhe-se que não é porque não saiba tocá-la, mas porque não quer, precisamente, executar segundo a regra didática do bom desempenho.

Existe ainda, neste jogo de forças, a intersecção do espaço interno com o espaço externo. A aula de piano, a sonatina de Diabelli, a sala da professora, seriam como que a marcação da interioridade, da arrumação, do doméstico. Contudo a exterioridade violenta essa integridade. Através da janela que dá para o mar surgem novas imagens (a passagem de um barco, por exemplo) e entra o som do mar, das gaivotas, dos motores, do burburinho (“o ruído do mar entrou pela janela. E com ele, atenuado, o da cidade no coração da tarde desta Primavera”. (idem: 9)). Não deixa de ser curioso que a aula de piano seja interrompida por qualquer coisa que vem de fora, um grito violento. Esse instante de rutura corresponderá a um momento de viragem. Percebemos assim como a narrativa deixa pressentir a tensão entre o comedimento, a boa medida, a educação, a cultura, e a força inebriada e caótica dos elementos, dos afetos e dos corpos. Diz a menina Giraud a Anne, já numa outra aula de piano: “Não tem nada que lhe explicar. Não lhe cabe a ele escolher tocar piano ou não, Senhora Desbaredes, é a isso que se chama educação” (idem: 63), contrastando com isto, a seguinte passagem: “A criança terminou a sua tarefa [tocar a sonatina] pela terceira vez. O barulho do mar misturado com as vozes dos homens que chegavam ao cais subiu até ao quarto” (idem: 65) ou adiante “a

criança saltava por cima de cordames, cantando a sonatina de Diabelli” (*idem*: 67), para dar apenas alguns exemplos.

Inquietos com o grito que interrompe a aula de piano, Anne e o filho, depois de saírem da casa da menina Giraud (a professora de piano), passam à frente do café, onde uma multidão se atropela. Anne fica a saber que foi uma mulher que gritou, no instante em que era assassinada pelo amante. A incomensurabilidade desse episódio, do gesto passional e violento ali em causa, tornar-se-á numa espécie de centro gravitacional para Anne Desbaresdes. Inicia-se assim o seu inebriamento – o inebriamento de quem é afetado. O acontecimento violento, o crime, a história entre dois estranhos, faz-se subitamente fascínio, interrogação, perplexidade. Anne voltará no dia seguinte ao mesmo local, arrastada por uma força desconhecida. Leia-se a descrição que abre o segundo capítulo:

No dia seguinte, quando todas as fábricas fumegavam ainda no outro extremo da cidade, passava já da hora a que em todas as sextas-feiras iam àquele bairro.

- Vem – disse Anne Desbaresdes ao filho. Caminharam ao longo da Avenida do Mar. Já pessoas passeavam ociosamente. E havia até alguns banhistas.

A criança tinha o hábito de percorrer a cidade todos os dias, em companhia da mãe, de tal maneira que ela podia levá-lo a qualquer lugar. Contudo, uma vez passado o primeiro molhe, quando atingiram a segunda doca dos rebocadores, por cima da qual habitava a Menina Giraud, ele assustou-se.

- Porquê aqui?

- Porque não? – disse Anne Desbaresdes. – Hoje é só para passear. Vem. Aqui ou outro sítio qualquer.

A criança deixou-se ir, seguiu-a até ao fim.

Ela foi direita ao balcão. Só ali estava um homem, que lia um jornal.

- Um copo de vinho – pediu ela.

A voz tremia-lhe. A patroa admirou-se, depois recompôs-se. (*idem*: 19).

Gostaria de assinalar a primeira frase deste excerto que descreve o passeio do dia seguinte, e assinala uma diferença relativamente ao hábito “de todas as sextas-feiras”. A diferença está precisamente na hora. Anne e o filho passeiam um pouco mais tarde do que é costume. Um “mais tarde” que coincidirá já com o horário em que as pessoas deambulam ociosamente, com as horas de desocupação, com as horas de fazer nada.

Depois, gostaria de sublinhar o lugar escolhido por Anne, que entra no café, pela primeira vez, pedindo vinho. Contrariamente aos fregueses usuais, esta mulher demora-se naquele espaço, onde precisamente não vai por dever ou por costume. Frequentar tal espaço torna-se antes, para Anne, numa espécie de infração. Cito:

O café estava cheio. Os homens bebiam o vinho logo que servidos, um dever, e voltavam para casa, apressados. Eram substituídos por outros que vinham de oficinas mais distantes. (*idem*: 68).

Acentua-se a excecionalidade não só deste passeio, realizado já numa hora mais tardia, mas igualmente do espaço. Anne não é uma freguesa confundível com os outros fregueses. Ela é como que um elemento estranho e incompreensível. Este também é o momento em que pela primeira vez Anne e Chauvin conversam. O ex-operário aproxima-se daquela mulher e imediatamente entabula com ela a fala; o episódio do dia anterior é prontamente evocado. O que salta à vista é o interesse dos dois no grito e na morte da mulher, bem como nas razões obscuras que terão levado o amante a assassiná-la. Esse momento de loucura, esse rasgão na regularidade dos modos, tornar-se-á num centro de convergência, numa espécie de delírio comum:

Então, o homem aproximou-se,

- Dá licença?

Ela não se surpreendeu, entregue à sua confusão.

- É que não estou habituada.

Ele encomendou vinho, deu mais um passo na direcção dela.

- Aquele grito era tão forte que é realmente muito natural que se procure saber. Eu dificilmente teria podido evitar fazê-lo, veja lá.

Ela bebeu o seu vinho, o terceiro copo.

- O que sei é que ele lhe disparou uma bala no coração.

Dois clientes entraram. Reconheceram a mulher ao balcão, admiraram-se.

- E evidentemente não se pode saber o porquê?

Era nítido que ela não estava habituada a beber vinho, que a esta hora do dia se ocupava geralmente de coisas muito diferentes. (*idem*: 22)

Inaugura-se assim o desregulamento de um modo diário de funcionamento, de que o corpo participa. Note-se que ao longo da narrativa elementos vários dão conta de

um certo desenfreamento dos sentidos: o álcool, o perfume das magnólias que marcará um jantar em que Anne se embriaga, o cheiro da maresia, os jogos e o canto distraído da criança, o som dos homens, a violência do bramido das gaiotas. Enfatizados na narrativa, tais elementos, enquanto marcação do excesso do sentir e do mundo, permitem considerar a deslocação do tempo quotidiano e, simultaneamente, são como que o estilhaçamento da repartição do sensível. A partir do momento em que Anne começa a frequentar o café, lugar duplamente proibido (espaço dos operários, espaço masculino), para encontrar Chauvin, não há apenas uma subversão dos papéis sociais, de género, de classe. Também a ordenação do tempo daquela mulher vai sendo gradualmente perturbada. E através de um conjunto de envios e reenvios sinestésicos, percebe-se que o que está em jogo é o alargamento e expansão do real, de mundos e de verdades. A abertura ao tempo é uma abertura à inteligibilidade e à sensação, a constituição de modos e práticas de vida inauditos. O texto clarifica esse movimento subversivo relativamente à forma habitual de viver o tempo. Pois – como tratarei de mostrar de seguida, dando uns poucos exemplos –, se a mulher se atrasa relativamente às suas obrigações domésticas ou simplesmente as negligencia, o homem permite-se ter ou perder tempo (uma coisa e outra equivalendo-se, afinal), recusando trabalhar, e optando por beber e falar:

- Queria perguntar-lhe, hoje não trabalha?

- Não, preciso de tempo neste momento.

Ela fez um sorriso de uma timidez hipócrita.

- Tempo para não fazer nada?

- Nada, sim.

A patroa estava no seu posto, atrás da caixa. Anne Desbaredes falou baixo.

- O difícil, para uma mulher, é encontrar um pretexto para ir a um café, mas eu disse a mim própria que era apesar de tudo capaz de encontrar um, por exemplo, um copo de vinho, a sede...

(*idem*: 34)

Num segundo encontro, contrastando com a declaração anterior, sobre a dificuldade para uma mulher em justificar a sua presença num café, Anne dará conta da forma como o seu tempo foi gerido até então. Leia-se essa explicação, dada ironicamente no momento em que contraria a rotina:

- Fora desses momentos [momentos em que Anne observa a passagem dos operários ao final do dia], os meus dias são preenchidos por tarefas com hora marcada. Não posso continuar.
- Temos muito pouco tempo diante de nós, continue.
- As refeições, invariavelmente, repetem-se. E as noites. (*ibidem*)

O contraste entre esses momentos no café e os compromissos familiares e sociais, é acentuado sobretudo no final da narrativa, quando Anne se atrasa – propositadamente – para uma recepção em sua casa:

(...) - Veja, sete horas já.

- Você vai chegar mais tarde do que costume a essa casa [a casa de Anne], vai chegar mais tarde, talvez demasiado tarde, é inevitável. Habitue-se a esta ideia.
- Não se pode evitar as horas fixas, que se há-de fazer? Poderia dizer-lhe que já estou atrasada em relação à hora do jantar se contar com todo o caminho que tenho de percorrer. E também, já me esquecia, esta noite há nessa casa uma recepção à qual sou obrigada a estar presente.
- Você sabe que não pode deixar de chegar atrasada, você sabe isso?
- Não poderia fazer de outro modo. Eu sei. (*idem*: 72)

Mas, enfim, o que pode querer dizer o progressivo atraso de um e o tempo para (fazer) nada de outro? Que revelam esses modos de esquecer o tempo dos relógios, dos prazos e das tarefas? Creio que revelam a disponibilidade para o encontro e para a invenção, denunciando a pobreza do tempo convencionado e repartido pelas diversas obrigações. E levarão ao extremo essa liberdade, embriagando-se, tomando como centro a história de uma paixão desenfreada, incomum, estranha, impertinente, para sempre secreta, singular, única e intraduzível. O desejo aqui parece ser o de abalar, através da narrativa de um acontecimento e sua reflexão, as convenções estéreis da vida. Ou procurar a descontinuidade, reinventar um novo movimento, a partir do gesto violento dos amantes (e lembremo-nos de que Blanchot pensou a «comunidade dos amantes» a partir de Duras).

Embora Anne Desbaredes inicie uma mudança no modo como até ali teria vivido - segundo o jugo de um conjunto de hábitos, usos, normas, costumes -, retrocede no final, parecendo (a narrativa deixa tudo em aberto) restabelecer o curso da sua existência anterior. Corresponderia *Moderato Cantabile* ao canto de uma certa melancolia?

Poderemos, pelo contrário, considerar que qualquer acontecimento só possa ser efêmero e ínfimo por contraste com as macro-estruturas que nos rodeiam: emprego, estado, sociedade, cultura? Poderemos conceber um instante eterno? Nada nos explica a narrativa aqui em causa. De qualquer modo, temos a impressão de que o último capítulo surge solarengo, mas triste. Inicia-se ele com as seguintes frases:

O bom tempo continuava. A sua duração tinha ultrapassado todas as esperanças. Agora falava-se nisso com um certo sorriso, como se teria feito em relação a um tempo enganador que escondesse por detrás da sua perenidade qualquer irregularidade que dentro em breve se mostraria e viria restabelecer o curso natural das estações do ano.

Nesse dia, mesmo tendo em conta os últimos dias, o tempo esteve tão bonito para a época, claro, que quando o céu não se cobria de nuvens em excesso, quando as aberturas duravam um pouco, era possível imaginá-lo melhor (...). (*idem*: 91)

Por que é que numa narrativa tão breve, o início desta última parte (VIII) será dedicado à descrição da perenidade do «bom tempo», ao curso natural das estações? Não haverá aí a marca de uma certa melancolia?

Este será o dia da despedida entre os dois protagonistas. Anne sairá do café para não mais regressar. As últimas frases trocadas entre os dois: «- Gostaria que você estivesse morta – disse Chauvin. – Estou – disse Anne Desbaresdes.» (*idem*: 100). A narrativa termina com um pequeno apontamento, simultaneamente, corriqueiro e alusivo: “Depois de ela ter partido, a patroa pôs o rádio mais alto. Alguns homens queixaram-se de que estava demasiado alto para o gosto deles” (*ibidem*). E este pequeno apontamento sublinha a desmesura no centro da própria banalidade: um som trivial, para ajudar passar o tempo (a rádio), que mais alto, incomoda os homens.

III.

Gostaria de terminar justificando o título desta leitura. O estranho encontro entre o vagar e o inesperado, o vulgar e o prodígio, justifica parte dele. “Pouco a pouco embora subitamente” é a citação de uma frase de Maurice Blanchot, num texto em parte dedicado a Proust, “Le Chant des sirènes”. Segundo este autor, a frase diz respeito à temporalidade do encontro e da metamorfose. A meu ver, tais potências de

transmutação ocorrem quando nada se espera, da aridez do já conhecido (daí a marcação da lentidão e do inesperado, *peu a peu quoique aussitôt*). Creio vislumbrar em *Moderato Cantabile*, onde precisamente um encontro se torna centro descentrado da narrativa, qualquer coisa que se aproximaria da temporalidade anómala evocada por Blanchot. Anne Desbaredes descobre a interrupção mais radical no seu quotidiano, na sua vida, nos seus gestos comuns. E contudo, no final, ela faz-nos lembrar o Ulisses descrito por Blanchot, alguém que procura escutar a potência de um canto desconhecido, mantendo-se, no final, a uma distância segura desse mesmo canto – não mergulhando inteira e perigosamente nele. *Moderato cantabile*: como pensar o que acarreta a expressão? Como a canção que embala, explica Anne à criança; literalmente, explica a menina Giraud: moderado e cantante. Como elegia máxima da resignação?

Referências bibliográficas

Blanchot, Maurice (1959), *Le Livre a venir*, Paris, Gallimard.

-- (1983), *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit.

Duras, Marguerite, (1980), *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit [1958].

-- (2002), *Moderato Cantabile*, trad. Flora Larson e Ana Paula Laborinho, Lisboa, Difel.

-- (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard.

-- (1994), *Escrever*, trad. Vanda Anastácio, Lisboa, Difel.

Elisabete Marques doutorou-se em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett. É membro do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Actualmente dedica-se ao estudo das relações entre poesia e cinema em Portugal, nas décadas de 60 e 70. Colabora na revista *Textos & Pretextos* e faz parte da equipa que organiza os ciclos de conferências EPEA (Estética e Política entre as artes).