

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

DANIELLE CURI

OS FILMES DEPOIS DA NOITE:
A imagem, a voz e o amor no cinema de Marguerite Duras

Belo Horizonte

2024

DANIELLE CURI

OS FILMES DEPOIS DA NOITE:

A imagem, a voz e o amor no cinema de Marguerite Duras

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Área de concentração: Estudos Psicanalíticos

Linha de pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise: Investigação Campo Clínico e Cultural

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha

Belo Horizonte

2024

150	Curi, Danielle.
C975f	Os filmes depois da noite [manuscrito] : a imagem, a voz e o
2024	amor no cinema de Marguerite Duras / Danielle Curi. - 2024.
	260 f.
	Orientador: Guilherme Massara Rocha.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Psicologia – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Duras,
	Marguerite, 1914-1996. 4. Amor – Teses. 5. Psicanálise - Teses.
	I. Rocha, Guilherme Massara . II. Universidade Federal de
	Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO / TESE

FAFICH
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Realizou-se, no dia 25 de março de 2024, às 08:00 horas, online, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de TESE, intitulada *Os filmes depois da noite: a imagem, a voz e o amor no cinema de Marguerite Duras*, apresentada por **DANIELLE CURI**, número de registro 2020653987, graduada no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Guilherme Massara Rocha - Orientador (UFMG), Prof(a). Flavia Trocoli Xavier da Silva (UFRJ / Departamento e Programa de Ciência da Liter), Prof(a). Luciene Guimarães de Oliveira (CRIALT/CRILCQ), Prof(a). Cristina Moreira Marcos (PUC-MG), Prof(a). Mauricio Oliveira Santos (Universidade de São Paulo).

A Comissão considerou a tese:

(x) Aprovada

() Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Moreira Marcos, Usuária Externa**, em 18/04/2024, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávia Trocoli Xavier da Silva, Usuária Externa**, em 19/04/2024, às 04:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene Guimarães de Oliveira, Usuária Externa**, em 22/04/2024, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Massara Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 02/05/2024, às 14:32, conforme



horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maurício Oliveira Santos, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3190507** e o código CRC **F9FF24F2**.

Referência: Processo nº 23072.222496/2024-16

SEI nº 3190507

AGRADECIMENTOS

A Marguerite Duras, por tanto, sempre.

Ao Guilherme Massara Rocha, pelas certas indicações de leitura.

A Luciene Guimarães de Oliveira, por tudo. Sem o seu engajamento na obra e nas traduções de Marguerite Duras, certamente não teria sido possível para mim a realização deste trabalho.

Ao Maurício Ayer, pelo encontro contingente com o cinema de Marguerite Duras.

A Flávia Trocoli e a Cristina Marcos, pela presença, participação e contribuição na banca de defesa. Fiquei muito satisfeita com as indicações do Guilherme Massara.

À professora e pesquisadora Márcia Rosa, pela presença na banca de qualificação e pelas preciosas contribuições.

A Mônica de Souza, exímia professora de francês e agora querida amiga, sem a qual esta tese certamente não teria sido possível.

Ao Henrique Roscoe, por atravessar comigo os (des)caminhos de um processo de doutoramento, sobretudo em meio a uma pandemia e a um governo necropolítico.

Aos familiares e amigos, pela compreensão da ausência.

Aos colegas, especialmente ao Kaio Fidelis, pelas importantes trocas.

Ao Programa de Pós-Graduação de Psicologia da UFMG.

Ao Fabrício Veliq e ao Cláudio Mendonça, por toda dúvida esclarecida.

Tenho a impressão às vezes de que eu comecei a escrever com isso, com *O deslumbramento de Lol V. Stein*, com *O amor* e *A mulher do Ganges*. Mas que a escritura, a amplitude da escritura foi atingida com o filme, que *Lol V. Stein* era um momento do escrito, *O amor* também, mas com *A mulher do Ganges* tudo se misturou, como se eu tivesse voltado no tempo, e tivesse atingido esse perímetro de antes dos livros.

Marguerite Duras

Curi, D. (2024). *Os filmes depois da noite: a imagem, a voz e o amor no cinema de Marguerite Duras* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]

RESUMO

A partir da seleção de alguns filmes da cinematografia de Marguerite Duras, investigamos alguns elementos – peças avulsas – recorrentes em sua obra como um todo, tendo a psicanálise de orientação lacaniana como articulação teórica escolhida. A imagem: mar liso, areia amarelada, praia vazia, enquadrada por um olhar que vê a partir da janela de sua casa-hotel de Trouville, examinada através dos filmes *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O homem atlântico* (Duras, 1981b). A voz *off*: desencarnada, encarnada, reencarnada e, por fim, ancorada, a partir dos filmes do chamado Ciclo Indiano, a saber, *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), *India Song* (Duras, 1974) e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a). E o amor: encontro ocasional, absoluto e doloroso, vivenciado em *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959) e revisitado, também a partir do olhar, no romance *O deslumbramento* (Duras, 1964), ou, dito de outra forma, no cinema de Lol V. Stein.

Palavras-chave: mar, olhar, voz, amor, cinema, Marguerite Duras, psicanálise.

RESUME

À partir de la sélection de quelques films de la cinématographie de Marguerite Duras, nous étudions certains éléments – des pièces détachées – récurrents dans l'ensemble de son œuvre, en ayant la psychanalyse lacanienne comme articulation théorique choisie. L'image : la mer lisse, le sable jaune, la plage déserte, encadrée par un regard qui l'aperçoit depuis la fenêtre de sa maison-hôtel à Trouville, examinée à travers les films *Agatha et les lectures illimitées* (Duras, 1981a) et *L'Homme Atlantique* (Duras, 1981b). *La voix off* : désincarnée, incarnée, réincarnée et, enfin, ancrée, à partir des films de ce qu'on appelle le cycle indien, à savoir, *La Femme du Gange* (Duras, 1972-1973), *India Song* (Duras, 1974) et *Son nom de Venise dans Calcutta déserte* (Duras, 1976). Et l'amour : une rencontre occasionnelle, absolue et douloureuse, vécue dans *Hiroshima Mon Amour* (Resnais & Duras, 1959), et revisitée, également, à partir du regard, dans le roman *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Duras, 1964), ou, pour le dire autrement, dans le cinéma de Lol V. Stein.

Mots clés : mer ; regard ; voix ; amour ; cinéma ; Marguerite Duras ; psychanalyse.

ABSTRACT

Based on the selection of some films from Marguerite Duras's cinematography, we investigated some elements – detached pieces – that are recurring within her work as a whole, having the Lacanian psychoanalysis as the chosen theoretical framework. The image: smooth sea, yellowish sand, empty beach, framed by a look from the window of her house-hotel in Trouville, examined through the films *Agatha and the limitless readings* (Duras, 1981) and *L'Homme Atlantique* (Duras, 1981). The voice-over: disembodied, incarnated, reincarnated and, finally, anchored, from the films of the so-called Indian Cycle, namely, *Woman of the Ganges* (Duras, 1972-1973), *India Song* (Duras, 1974) and *Her Venetian Name in Deserted Calcutta* (Duras, 1976a). And love: an occasional, absolute and painful encounter, experienced in *Hiroshima mon amour* (Resnais & Duras, 1959) and revisited, also through the gaze, in the novel "The Ravishment" (Duras, 1964), or, to put it another way, in the cinema of Lol V. Stein.

Keywords: sea, look, voice, love, cinema, Marguerite Duras, psychoanalysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marguerite Duras no set de filmagem.....	23
Figura 2 – <i>A mulher do Ganges</i> (Duras, 1972-1973)	64
Figura 3 – <i>India Song</i> (Duras, 1974)	66
Figura 4 – <i>Agatha e as leituras ilimitadas</i> (Duras, 1981a).....	70
Figura 5 – <i>Agatha e as leituras ilimitadas</i> (Duras, 1981a).....	72
Figura 6 – <i>La Mer écrite</i> (Duras, 1996)	81
Figura 7 – <i>O homem atlântico</i> (Duras, 1981b).....	86
Figura 8 – <i>La Mer écrite</i> (Duras, 1966)	102
Figura 9 – <i>O caminhão</i> (Duras, 1977).....	110
Figura 10 – <i>O caminhão</i> (Duras, 1977).....	110
Figura 11 – <i>India Song</i> (Duras, 1974)	120
Figura 12 – <i>Nathalie Granger</i> (Duras, 1972).....	129
Figura 13 – <i>A mulher do Ganges</i> (Duras, 1972-1973).....	135
Figura 14 – <i>India Song</i> (Duras, 1974)	137
Figura 15 – Seu nome de Veneza em Calcutá deserta (Duras, 1976a).....	141
Figura 16 – Santa Lúcia (1930)	147
Figura 17 – Santa Ágata (1630-1635)	147
Figura 18 – A escolha de objeto	149
Figura 19 – Quadro da angústia 1.....	151
Figura 20 – Quadro da angústia 2.....	151
Figura 22 – Correspondência do trajeto em duplo laço à dualidade das fontes da pulsão invocante (orelha e boca).....	158
Figura 23 – O toro como o rebatimento de uma superfície de Klein: o trajeto é a projeção de um corte da garrafa de Klein, corte que separa as duas bandas de Moebius.....	158
Figura 24 – O Grito (Edvard Munch, 1893).....	161
Figura 25 – Círculo da linguagem e círculo do corpo, sendo sua interseção êxtima a ambos	164
Figura 26 – Primeira página do manuscrito de <i>India Song</i> , de Marguerite Duras	172
Figura 27 – <i>Hiroshima meu amor</i> (Resnais & Duras, 1959).....	182
Figura 28 – Diário de Marguerite Duras que originou o livro <i>A dor</i> (Duras, 1985)	184
Figura 29 – <i>Hiroshima meu amor</i> (Resnais & Duras, 1959).....	190
Figura 30 – Delphine Seyrig no papel de Anne-Marie Stretter no filme <i>India Song</i> (Duras, 1974)	196

Figura 31 – Duras nas filmagens de <i>O caminhão</i>	199
Figura 32 – Duras no set de filmagem.....	212
Figura 33 – O Grande Buda (Templo Toda-Ji, Nara, Japão)	215
Figura 34 – Marguerite Duras no set de filmagem.....	222
Figura 35 – <i>Hiroshima meu amor</i> (Resnais & Duras, 1959).....	227
Figura 36 – Tábua da sexuação	231

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Marguerite Duras, uma vida escrita.....	15
Marguerite Duras entre realidade, ficção e fixão.....	18
Os filmes que ficam: sobre o cinema de Marguerite Duras, uma apresentação	21
Marguerite Duras e o cinema.....	26
O perímetro de antes dos livros: uma tese de doutorado	31
1 A imagem pura	38
1.1 O destino da imagem	39
1.2 A percepção da imagem.....	48
1.2.1 Escrever sob o fascínio da imagem	53
1.3 <i>Uma imagem audiovisual, tão mais pura quanto a nova correspondência que nasce das formas determinadas da sua não correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra</i>	58
1.3.1 A imagem-espelho, ou a recepção em <i>India Song</i>	64
1.4 Imagem absoluta.....	67
1.4.1 O mar ilimitado.....	68
1.4.2 A janela: transparência da visão	73
1.4.3 <i>Nada mais sei desde que cheguei ao mar</i>	76
1.4.4 A imagem negra.....	81
1.5 Imagem-sinthoma	86
1.6 Imagem-sinthoma ou Marguerite Duras de Trouville	97
2 Uma trama de voz permanente	103
2.1 O filme-texto ou o texto-filme	104
2.2 A voz desencarnada	113
2.3 Os elementos sonoros	119
2.3.1 A música, meu amor	124
2.3.2 ... e o silêncio	127
2.4 O filme das vozes, por Marguerite Duras	132
2.4.1 ... e o segundo <i>India Song</i>	139

2.5 A voz, objeto <i>a</i>	141
2.5.1 O cinema como tratamento da voz	142
2.5.2 Do que se trata (n)a angústia ou do <i>a</i> como objeto.....	145
2.5.3 A voz, pulsão invocante.....	155
2.5.4 A voz: objeto insubstancial e objeto indizível.....	162
2.6 A voz, afetos de lalíngua	167
3 Hiroshima, o amor	176
3.1 Hiroshima, o filme	177
3.2 Amor e dor, e a loucura de um tal amor	182
3.2.1 Mora na literatura / pra que rimar amor e dor?.....	182
3.2.2 A loucura de um tal amor e as mulheres Duras	188
3.3 O amor pelo olhar	199
3.3.1 O olhar como referência	199
3.3.2 O cinema de Lol V. Stein; o cinema de Marguerite Duras.....	204
3.3.3 O objeto <i>a</i> olhar	212
3.3.4 O (não) olhar em Lol(a) V. Stein.....	223
3.4 O amor como contingência.....	225
3.4.1 <i>Pausa. A do amor que regressa.</i>	225
3.4.2 Lacan e a função do escrito	232
3.4.3 Duras: escrever o amor	238
Considerações Finais	243
Peças avulsas na eternidade do sem-fim.....	243
Depois da noite, no despertar da aurora.....	246
Referências	249
Filmografia	261

Figura 1 – Marguerite Duras no set de filmagem



Fonte: Tréz, 2021, online

INTRODUÇÃO

Há filmes que ficam, há filmes que se dissipam nas horas que se seguem à sua visão. É assim que eu sei que fui ou não ao cinema: na manhã seguinte, o que se tornou o filme visto na véspera, seu estado depois da noite, é o filme que eu terei visto. Às vezes, alguns filmes se declaram dois meses depois. A maioria dos filmes se perde.

Marguerite Duras

Marguerite Donnadieu. Como no nome de nascença, Marguerite se fez água. Inundou e foi inundada. Verteu pela borda. Transborda. Perdura. Dura. Trocou deus por Duras. Nome de lugar. Da casa do pai. Da vila do departamento de Lot-et-Garonne. Nome dos rios. Água que corre...

Marguerite Duras. Saiu de Saigon. Foi além da Cochinchina. Dos oceanos fez trilogia. Ciclo. O Índico musicou. *India Song*. História relembada por vozes. Com o rio se casou. *La Femme du Gange*. Amor a três. E em *Calcutta désert*, a história esquecida insistiu em ressoar. Imagens em ruínas.

Ler-Ver-Ouvir Marguerite Duras. Categoria do impossível. Do que não cessa de não se esgotar. Escorrer. Se perder. E depois retornar. Como não se deslumbrar? Seria realmente possível escrever sobre Duras? “Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve” (Duras, 1993a/2021, p. 63).

Arrebatadora Duras. A ideia inicial era escrever uma tese sobre o que significa escrever. Do necessário de se ler Duras para então escrever, a contingência me fez ver e ouvir Duras. E assim, ex-crê-ver.

Marguerite Duras, uma vida escrita

Escrever era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou.

Marguerite Duras

Segundo o livro biográfico escrito por Laure Adler (1998/2013), Marguerite Duras nasceu Marguerite Germaine Marie Donnadieu em 4 de abril de 1914 – ano da explosão da Primeira Guerra Mundial – em Gia Dinh, Saigon, na Indochina. Sendo a filha mais nova, teve Pierre e Paul como irmãos. Seu pai, Henri Donnadieu, originário de Lot-et-Garonne (departamento francês localizado ao sul do país), era professor de matemática. Sua mãe, Marie Legrand, professora primária, embora tenha nascido na França, conheceu o pai de Duras,

também francês, na colônia francesa de Saigon em 1905. Entre 1915 e 1917, a família Donnadiou passou dois anos na França e, em 1918, se mudam para Hanói, capital do atual Vietnã. Em 1921, Henri Donnadiou, já de volta à França, falece de malária, e Marie Donnadiou permanece no país, com seus três filhos, por dois anos. Em 1924, retornam para a Indochina, para Phnom Penh, e a mãe da futura escritora se torna diretora da escola para meninas de Vinh Long, às margens do Delta do Mekong.

Em 1927, Marie Donnadiou compra as famosas terras agrícolas para cultivar arroz, situadas ao sul do Camboja. Porém, estas se mostram incultiváveis devido às inundações frequentes do Oceano Pacífico. Em 1928, a senhora Marie começa, então, a trabalhar em Sadec, uma cidade provincial portuária também às margens do Mekong. Nos dois anos seguintes, Marguerite – nome de flor, Margarida – vai para Saigon para realizar seus estudos secundários. Ela se hospeda na pensão Lyautey e retorna a Sadec nos fins de semana. Aos treze anos, conhece o amante da China do Norte.

Nos anos de 1931 e 1932, a família se muda novamente para a França e a autora realiza a primeira parte do *baccalauréat*, exame que marca o fim dos estudos secundários franceses. De volta a Saigon em 1933, realiza a segunda parte, na área de Filosofia, e, no outono, aos 18 anos de idade, se muda definitivamente para Paris para estudar Direito. Gradua-se em Direito Público e em Economia Política e, nesta época, conhece Robert Antelme, seu futuro primeiro marido. Em 1942, nasce o filho do casal. Contudo, ele vem a falecer na primeira hora de vida, experiência que Marguerite Duras escreveu no forte texto “O horror de um tal amor” (1976/2023). No mesmo ano morre, na Indochina, na Guerra do Japão, Paul, *le petit frère* da escritora, assim como ela o chamava. Ela também conhece Dionys Mascolo, seu futuro segundo marido. No ano seguinte, 1943, o nome Marguerite Duras estará impresso em seu primeiro romance, *Les Impudents*, tendo a Plon como sua primeira editora.

Agora Marguerite Duras, em 1944 a escritora entra para *La Résistance*, ao lado de François Mitterrand. Robert Antelme é capturado pela *Gestapo* em primeiro de junho junto com sua irmã. *La Vie tranquille*, seu segundo romance, é lançado pela Editora Gallimard, e a autora dedica o livro a sua mãe. Um ano depois, em 1945, Duras adere ao Partido Comunista Francês e se torna uma militante ativa. No mês de maio, com a liberação do campo de concentração de Dachau, Mitterrand consegue resgatar Antelme e fazê-lo retornar a Paris. Após quase dois anos voltados para a recuperação do então marido, eles se divorciam em abril de 1947 e, alguns meses depois, nasce seu filho com Mascolo, Jean.

Ainda no mesmo ano é formado o *groupe de la rue Saint-Benoît*, composto pelos intelectuais Edgar Morin, Raymond Queneau, Maurice Merleau-Ponty, Louis-René des Forêts

e Maurice Blanchot, que se reunia com frequência na casa de Marguerite Duras. Em 1950, ela, Antelme e Mascolo são expulsos do PCF. Segundo Ayer (2014, p. 9) sua presença era incômoda em um partido “que se rendia ao dirigismo stalinista soviético, em plena guerra fria”. Do seu lado, a autora afirma (Duras & Torre, 1987/2013) que o suposto relacionamento dúbio que tinha com Antelme e Mascolo foi um dos principais motivos pelos quais ela saía do partido.

A escritora publica, no mesmo ano, *Un Barrage contre le Pacifique*, também pela Gallimard, e o livro concorre ao prêmio Goncourt. A partir daí, a autora escreve praticamente um livro por ano e, em 1955, publica *Le Square*, seu primeiro romance “escrito como uma peça de teatro” (Adler, 1998/2013, p. 215). No mesmo ano, ela passa a militar contra a guerra da Argélia e, no ano seguinte, compra sua casa das Yvelines em Neauphle-le-Château, adquirida com os direitos da adaptação para o cinema de *Un Barrage*. Ainda em 1955, Duras se separa de Mascolo.

Em 1957, a escritora começa uma relação e uma colaboração, que durarão alguns anos, com o romancista e roteirista Gérard Jarlot. No ano seguinte, com o livro *Moderato cantabile*, Duras passa a ser associada aos autores do *Nouveau Roman*. Em 1959, ela escreve seu primeiro roteiro para o cinema – *Hiroshima mon amour* – a convite do diretor Alain Resnais, e o filme é exibido fora da competição no Festival de Cannes. Emmanuelle Riva atua em seu primeiro papel no cinema. Em 1960, Duras assina, junto a outros intelectuais, o *Manifeste des 121*: declaração sobre o direito à insubordinação da Guerra da Argélia.

Com Gérard Jarlot, ainda no mesmo ano, a autora realiza a adaptação de *Moderato cantabile* para o cinema, dirigido por Peter Brook. Jeanne Moreau ganha o prêmio de interpretação em Cannes. Em 1961, *Une Aussi longue absence*, também com roteiro de Duras e Jarlot e direção de Henri Colpi, ganha a Palma de Ouro em Cannes. Em 1962, a escritora compra seu apartamento no antigo hotel de Roches de Noires em Trouville. No ano seguinte, se separa de Jarlot e Mascolo deixa o apartamento de Paris. Em 1966, a criação de *La Musica*, sua primeira direção no cinema, com a codireção de Paul Seban.

Em 1968, a agora escritora-cineasta participa dos eventos de Maio de 68 e, junto a Monique Wittig e Josyane Chanel, funda o MLF: *Mouvement de Libération des Femmes*. No ano seguinte, realiza sua primeira direção solo para o cinema com *Détruire, dit-elle*, influenciada por 68. Em 1970, adere à associação de extrema esquerda de Michel Leiris e Simone de Beauvoir. No ano seguinte, ao lado de Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, entre outras, assina o *Manifeste de 343 salopes*, que exigia a legalização do aborto e o acesso a contraceptivos.

Em 1972, Duras inaugura o Ciclo Indiano no cinema com o filme *La Femme du Gange*. No ano seguinte, filma *India Song*, que ganha o prêmio de Cinema de Arte e de Ensaio no Festival de Cannes. Em 1975, por ocasião da exibição do filme em Caen, Yann Lemée, estudante e último companheiro de Duras, estará presente na plateia. *Le Camion* é exibido em Cannes na seleção oficial em 1977 e causa escândalo. Cinco anos após conhecer Yann, em 1980, ele se junta a Duras em Trouville e os dois passam por dezesseis anos de convívio até o falecimento da autora. Em 1981, ela publica a peça *Agatha* pela Éditions de Minuit e realiza a sua filmagem para o cinema em *Agatha e as leituras ilimitadas*, em Trouville, com Yann (agora) Andréa¹ e Bulle Orgier. No mesmo ano realiza o filme *O homem atlântico*, também com a participação de Yann e o mesmo cenário, sua casa-hotel da Normandia.

Em 1982, a escritora começa um processo de desintoxicação alcoólica. Em 1984, *L'Amant* recebe o prêmio Goncourt. Entre 1985 e 1986, a autora e Mitterrand realizam uma série de entrevistas para o *L'Autre Journal*. Dois anos depois, ela apoia a candidatura do presidente e participa da sua campanha eleitoral. Em 1988, Marguerite Duras é hospitalizada em caráter de urgência e submetida a um coma artificial por cinco meses. Em 1993, Benoît Jacquot, parceiro da escritora em sua produção cinematográfica, realiza os filmes *Écrire* e *La Mort du jeune aviateur anglais* com a voz da autora, posteriormente transcritos e lançados no livro *Escrever* (Duras, 1993a/2021). Em 1985, Yann Andréa lança a coleção *C'est tout* sobre a autora. No ano seguinte, Marguerite Duras morre em 3 de março de 1966, aos 82 anos de idade, em seu apartamento de Paris.

Marguerite Duras entre realidade, ficção e fixão

Algo de selvagem permanece em mim, ainda hoje. Uma espécie de apego animal à vida.

Marguerite Duras

Parafrazeando o subtítulo do texto de Stephan (2022) – *Realidade e ficção: de M. Donnadieu a M. Duras* –, e também nos guiando por seu artigo, sabemos que a estrutura familiar de Marguerite Duras invadiu a obra da autora, bem como o cenário no qual nasceu e os lugares onde viveu. As figuras familiares da mãe e dos irmãos, na medida em que envolvidas pelas memórias da infância indochinesa da autora, se reescreveram metonimicamente nas

¹ Nascido Yann Lemée, trata-se do companheiro de Marguerite Duras, com o qual ela viveu os últimos dezesseis anos de sua vida e cujo nome ela mudara para Yann Andréa Steiner, conservando seu nome materno e acrescentando o último sobrenome, o mesmo de algumas de suas personagens.

histórias da escritora. Em *La Passion suspendue*, entrevista concedida a Leopoldina Pallotta dela Torre, Duras (1987/2013) confessa que tanto seus amantes reais quanto os de suas ficções guardam as características físicas e psíquicas dos primeiros homens de sua vida (Stephan, 2022):

O mais novo dos meus irmãos tinha um corpo magro, ágil — ele me lembrava, Deus sabe por que, o corpo do meu primeiro amante, o Chinês. Ele era quieto, assustado e eu não consegui me desgrudar dele até o dia de sua morte. Já o meu outro irmão era um malfeitor, sem escrúpulo, sem remorso e talvez sem nenhum sentimento. Autoritário, ele nos dava medo. Hoje, eu ainda o associo à personagem de Robert Mitchum em *La Nuit du chasseur*, uma mistura de instinto paternal e de instinto criminoso. É daí, eu creio, que advém esta desconfiança que sempre tive em relação aos homens. (Duras & Torre, 1987/2013, p. 26, tradução nossa).

Segundo Stephan (2022), o amor e o ódio, temas propriamente durassianos e enredados no seu seio familiar, levarão Marguerite Donnadiou a se autoneostrar Marguerite Duras. “Essas cinco letras, D-U-R-A-S, marcam um território paradoxal, entre fronteiras colonizadas e colonizadoras, um território transoceânico, que articula de forma inusitada Gia Dinh ao vilarejo de Lot-et-Garonne” (Stephan, 2022, pp. 14-15). Ao ser questionada por Gauthier se seria possível escrever mantendo o nome do pai, sendo a função paterna aquela que determina o simbólico e a lei, a escritora responde: “É uma coisa que nunca me pareceu... se mostrou possível um só segundo. Mas nunca procurei saber por que tinha tanto horror ao meu nome, a ponto de mal conseguir pronunciá-lo. Não tive pai” (Duras & Gauthier, 1974/1988, p. 19).

Também a perda faz parte da mitologia durassiana. Impulsionada pelo tema das paixões, da morte – sobretudo no cenário das guerras, do incesto, da solidão –, Duras afirma: “Eu perdia e eu encontrava os homens como se eles fossem meu pai. [...] ele morreu tão cedo que posso dizer que jamais o conheci” (Duras & Torre, 1987/2013, p. 28, tradução nossa). Objeto perdido desde sempre e para sempre, jamais (re)encontrado, apesar das “buscas obstinadas” (Stephan, 2022, p. 16) da autora. Ainda, em relação ao irmão mais velho, aponta:

Por muito tempo neguei a ideia de uma paixão que, sob o ódio, eu teria sentido por meu irmão. Era a forma como ele me olhava que me convenceu do contrário. Eu nunca quis dançar com ele, quando nos deram um toca-discos: o contato com seu corpo me aterrorizava na mesma medida em que me atraía. (Duras & Torre, 1987/2013, p. 26, tradução nossa).

Sabemos que Duras experienciou, em sua vida e obra, a liberdade dos afetos. Em relação à saída do Partido Comunista Francês, declarou:

eles tentaram me impor a vida de casal, em família – como era o caso de todos os outros camaradas, diziam. Fui motivo de escândalo quando um relatório me denunciou entre a clientela das boates e porque eu teria vivido com dois homens: meu novo e ex-amante. (Duras & Torre, 1987/2013, pp. 37-38, tradução nossa)

No que diz respeito ao tema das paixões, Stephan (2022) indaga se sua dimensão colérica não se refere à atitude raivosa de sua mãe. Após a morte de seu marido, Marie Donnadiou-Legrand se submetera, quase que involuntariamente, aos caprichos do filho mais velho, que assumira o papel simbólico de homem da casa (Stephan, 2022). Duras dirá que sua mãe, “portadora de uma loucura que habita o âmago de mulheres destinadas aos liames da razão patriarcal” (Stephan, 2020, p. 21), odiava o ar exótico de seus dois filhos mais novos, nascidos na Cochinchina, e que ela se recusou a falar vietnamita até o dia em que deixou as colônias francesas da região. “Não obstante, ela ensinava nas escolas indígenas e era certamente mais próxima dos vietnamitas e dos anamitas do que os brancos” (Duras & Torre, 1987/2013, pp. 28-29).

Ademais, Marie Donnadiou-Legrand sempre repetia que eles eram franceses, “na tentativa de inculcar-lhes as características típicas do colonizador” (Stephan, 2022, p. 21). Nas palavras de Duras, “Ela não suportava o nosso ar exótico. Ela não parava de nos dizer que éramos franceses, ela nos obrigava a comer pão, mel, enquanto preferíamos arroz, peixe, mangas roubadas durante seus cochilos” (Duras & Torre, 1987/2013, p. 28, tradução nossa). Stephan (2022) aponta ainda que, com sua mãe, Duras aprende que o ódio não se opõe completamente ao amor, mas que, juntos, estes afetos constituem a paixão. Ao ser questionada sobre que tipo de mulher era a senhora Donnadiou-Legrand, a filha responde:

Exuberante, louca, como somente as mães sabem ser. Na existência de uma pessoa, creio, a mãe é, em absoluto, a pessoa mais estranha, imprevisível, indescritível que encontramos. Ela era grande, dura, mas sempre pronta a nos proteger dos aspectos dessa vida sórdida que, de qualquer maneira, levamos. [...] Sua loucura me marcou profundamente. Seu pessimismo também. Ela vivia na espera constante de uma guerra, de uma catástrofe natural que destruiria a todos nós. Ela conseguiu me deixar esse sentimento forte, camponês, da intimidade doméstica como uma fortaleza, um refúgio que ela sabia criar em cada uma de nossas casas. [...] Ela não queria que eu me tornasse uma pessoa instruída, isso sim. Ela nutria, de forma bastante visceral, uma espécie de medo em relação aos intelectuais e em relação a tudo aquilo que poderia lhe escapar. [...] ela sofria de um complexo de inferioridade no que se refere àqueles que ela considerava como importantes. (Duras & Torre, 1987/2013, pp. 29-34, tradução nossa).

Por fim, na vida-obra durassiana, há um movimento presente que (re)começa, de um futuro anterior, a partir da memória esquecida do passado. Tal movimento, como a imensidão do mar, como o mistério das florestas, como o correr dos rios e a beleza dos lagos, em sua casa em um quarto de hotel, envolve os amantes e suas míticas personagens na escuridão da noite, antes de a aurora despertar. Movimento que não cessa, infinito, mas é “não evolutivo e não progressivo” (Stephan, 2022, p. 24). Movimento da vida privada e da vida pública, entremeados pela vida política. Movimento da realidade, da ficção e da fixação. Movimento da vida e da obra. Movimento Marguerite Duras.

Os filmes que ficam: sobre o cinema de Marguerite Duras, uma apresentação

Como eu tenho uma espécie de desgosto em relação ao cinema que tem sido feito, enfim, da maior parte do cinema que tem sido feito, eu queria retomar do zero, numa gramática bem primitiva... bem simples, bem primária quase: não se mover, começar de novo.

Marguerite Duras

Apesar de ser mais conhecida por seus livros, Marguerite Duras realizou uma extensa produção cinematográfica entre os anos de 1966 e 1984, que lhe rendeu dezenove filmes (sem contar o roteiro de *Hiroshima meu amor*), incluindo curtas, médias e longas-metragens. Nesse período, a autora praticamente abandona a escrita de romances, embora tenha transformado em livros e publicado a maioria dos roteiros ou, melhor dizendo, textos-filmes (Oliveira, 2021). Sua vivência na sétima arte se inicia em 1959, quando escreveu, a convite de Alain Resnais, o roteiro e os diálogos do filme *Hiroshima meu amor*, que teve como diretor o próprio Resnais.

Segundo Senra (2009), *Hiroshima* pode ser tomado como o filme no qual começa a se definir o que virá a ser o cinema durassiano. Os temas do amor absoluto, da loucura, da solidão, das memórias e do esquecimento – temas do universo da escritora –, articulados à rarefação do visível e à voz enquanto presença, se assim podemos dizer, farão estilo no seu cinema. Ainda segundo Senra, Duras realizará um “trânsito livre” (2009, p. 7) que não só permitirá à escritora passar do texto ao filme, mas fazer o mesmo movimento também no sentido contrário, transformando alguns de seus filmes em novos textos.

Ademais, transitar livremente entre a literatura e o cinema, bem como no teatro e na rádio, levará Duras a práticas singulares em seus filmes, como, por exemplo, utilizar a mesma

trilha sonora em mais de um filme, usar imagens descartadas de um filme em uma nova obra² ou, ainda, lançar mão de uma imagem “passível de ser superposta indefinidamente a qualquer tipo de texto [...] uma imagem neutra” (Senra, 2009, p. 11). Contudo, podemos inferir que as importantes relações estabelecidas com sua literatura ganham um maior peso, principalmente, à época da escrita de “*O deslumbramento*” (Duras, 1964/1986) ou do chamado Ciclo Indiano. A autora criará um conjunto de personagens, lugares, situações e imagens recorrentes, que se reescrevem e se apresentam nas duas linguagens artísticas com alguma proximidade, mas como se nenhuma delas pudesse comunicar a versão final de uma história. Uma obra sem fim? Afinal, a própria Duras irá afirmar que não é o autor que dá fim à história, mas sim o leitor. “O que realmente termina na vida? Acabou, era Balzac que terminava seus livros, mas Proust começou, ao contrário, a abri-los. É uma boa lição que aproveitamos” (Duras como citado em Bosi, 2022, online).

Como exemplo da importante relação tecida entre o cinema e a escrita de Duras, ressaltamos, como informado por Oliveira (2021), que o Ciclo Indiano da obra da autora é composto pelos romances *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965), *L'Amour* (1971) e *India Song* (1973) e pelos filmes *La Femme du Gange* (1972-1973), *India Song* (1974) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1975). Já o Ciclo Atlântico compreende *L'Homme assis dans le couloir* (1980b), *L'Été 80* (1980c), *Agatha* e *L'Homme Atlantique* – ambos de 1981 e produzidos também no cinema –, *La Maladie de la mort* (1982), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), *La Pute de la côte normande* (1986), *Émile L.* (1987), *La Pluie d'été* (1990), *Yann Andréa Steinner* (1992), *Écrire* (1993) e *La Mer écrite* (1996). Por fim, e tão importante, há o Ciclo Indochinês, com os livros *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), este último escrito a partir da insatisfação de Duras com a produção cinematográfica do filme *O amante*, de Jean-Jacques Annaud (1992), feito a partir do livro da escritora.

Sendo assim, não se trata de dizer apenas que Duras filmou alguns de seus livros, os adaptou para o cinema ou, na direção oposta, escreveu livros sobre seus filmes. A própria escritora chegará a dizer que a literatura é um lugar obscuro para ela, mas que a amplitude da escritura foi atingida com o filme (Duras & Porte, 1977/2012). Ao enveredar-se pela sétima arte, a aparente disjunção entre a palavra e a imagem passa a ser característica intrigante do cinema da autora. Além disso, as vozes *off*, sobrepostas aos espaços esvaziados, criarão uma

² Nomeada de *found footage*, essa prática não foi utilizada somente por Marguerite Duras. Consiste no aproveitamento de partes de gravações que não foram usadas nos filmes originais em outras produções, devido, também, ao baixo orçamento que se tinha para a realização do filme.

imagem audiovisual que nos remeterão à literatura durassiana. Todavia, Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar para o cinema, como também não foi a única a responder com propostas novas e originais às formas de narrativas. Segundo Senra, (2009, p. 7), a escritora começa a fazer cinema após o declínio da *Nouvelle Vague*. Na época, o que era comum a vários diretores era a postura política, expressa por meio da recusa de um cinema destinado a “distrair o público”.

Cada diretor responderá, a seu modo, a essa exigência de ordem política. No caso de Duras, trata-se de buscar um “outro cinema”, capaz de engajar tanto o diretor quanto o espectador num “trabalho recíproco”: enquanto o primeiro deve ter a “consciência total de si face ao filme”, o segundo deve abrir mão do conforto protetor dos modos institucionais de representação, fazer um esforço de “reajustamento”, de acesso à instância do filme. (Senra, 2009, p. 10, grifos da autora)

O cinema moderno, surgido no período entre guerras, mas afirmado sobretudo no pós-guerra, irá apresentar características marcantes em sua totalidade, tais como: o descentramento do olhar, a desconstrução da linguagem cinematográfica firmada nos clichês visuais, a não linearidade e a intransigência com os moldes narrativos do cinema já estabelecido como clássico, a presença das vozes em *off*, a adoção de novas dinâmicas espaçotemporais, a complexidade do psicológico e dos dramas vividos pelas personagens, bem como suas impressões cotidianas se sobressaindo à lógica das cenas (Codato, 2013). Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes serão caracterizados pela juventude de seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas do cinema comercial. Nomeado “cinema de autor”, esse movimento expressava uma nova realidade, apresentando uma visão de mundo menos alienante.

Na França, a *Nouvelle Vague* irá inserir-se como movimentos artístico e contestatório de cinema próprio dos anos 1960. Uma de suas principais características, além das já mencionadas acima sobre o cinema moderno, será a de retratar o amor livre e fragmentos da vida de personagens típicas da época da revolução de Maio de 1968. O movimento cinematográfico terá como referência novos cineastas franceses como o próprio Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Agnès Varda. Em relação às atrizes, destacamos Emmanuelle Riva, Delphine Seyrig e Jeanne Moreau, que trabalharam em filmes roteirizados e/ou produzidos por Duras, além de Brigitte Bardot.

E o cinema de Duras? Seria a escritora uma cineasta da *Nouvelle Vague*? Apesar de esta discussão ser importante, ficaremos com a descrição de Willis (1987). Para a autora, assim como para muitos dos estudiosos da escritora, qualquer análise mais aprofundada de sua obra

como um todo terá dificuldade para classificar e encaixar seus títulos em convenções genéricas, pois o alcance de Duras parte da posição que ela assume de transitar entre a literatura, o teatro e o cinema, ocupando vários campos ao mesmo tempo, promovendo uma série de trocas entre eles.

Figura respeitada há muito tempo na cena literária francesa, Marguerite Duras escapa a qualquer tentativa de situar seu trabalho numa área fixa. [...] [Seus textos] constituem uma espécie de *Em busca do tempo perdido*, substituindo a dispersão pela recordação. É esta característica que estabelece a dificuldade de acesso de Duras. Começando com os textos de Lol V. Stein – *O deslumbramento de Lol. V. Stein, O vice-cônsul, O Amor e India Song* e *A mulher do Ganges* – é difícil ler um texto de Duras sem a ajuda dos outros. Ler um é ser apanhado num ciclo de repetição e saber disso, de modo que o leitor segue um conjunto de revezamentos através de outros textos numa busca que se assemelha à própria repetição obsessiva do texto. Embora seja possível ler um isoladamente, só se pode sentir a força do mecanismo narrativo, ou estratégia, através de um retorno, um regresso que se desenvolve após várias leituras, produzindo a sensação de que o que alguém está lendo já “foi lido”. Dessa maneira, os textos de Duras são exemplos de uma resistência ao consumo e ao descartável. Ao invés disso, eles demandam releituras perpétuas; não consolidam uma mensagem singular que, uma vez recebida, é finalizada no ato do consumo. Esses não são textos para consumir e jogar fora. (Willis, 1987, pp. 1-3, grifo da autora, tradução nossa)

Destacamos também o fato de a obra de Duras ser exemplo de uma resistência ao consumo e ao descartável. A cineasta recusou render-se às convenções do cinema narrativo industrial – “cinema de sábado”, como ela o chamava (Duras & Porte, 1977/2012, p. 94, tradução nossa) – e afirmou por diversas vezes estar numa relação de morte, de assassinato com o cinema. Tal afirmação pode ser verificada, por exemplo, em relação ao tratamento dado pela escritora aos lugares escolhidos para as filmagens. Duras não se propôs a modificá-los, evitando transformá-los em cenários fabricados. Realizou, inclusive, muitos de seus filmes em sua própria casa em Trouville, na Normandia, ou em Neauphe-le-Château, uma comuna francesa na região administrativa de Île-de-France.

Assim também ela o fez com o corpo dos atores, que recebe o mesmo tratamento: sem maquiagem e sem truques, como o corpo nu da atriz Delphine Seyrig no papel de Anne-Marie Stretter em *India Song*, que deve ser mostrado, como Duras declarou em 1987, “com seu cansaço e seu suor”. (Aumont, 2002/2004, p. 81, grifo do autor)

Segundo a cineasta, o desempenho do ator deve ser vigiado e refreado, uma vez que ele não tem o caráter natural de seu corpo, impedindo a fusão/confusão entre o ator, o papel, a personagem e a pessoa (Aumont, 2002/2004). Além disso, as personagens, quando aparecem, estão em poucos planos, caladas, sozinhas, movendo-se vagarosamente pela casa. Não atuam, seus movimentos ou gestos são raros, não possuem nomes ou histórias e perambulam pelas cenas com um ar ausente, diluídas pela presença das vozes em *off*.

Duras rompe, assim, com a ideia da “imagem da personagem” (Senra, 2009, p. 18) ao propor uma ausência de representação promovida pelos atores. São corpos que não se tocam, não se olham e apresentam olhares perdidos. Há filmes, ainda, nos quais não há personagem algum, somente ruínas, o que faz com que sobressaia, então, o vazio da imagem e as vozes como presença. Ainda, “em *India Song*, por exemplo, as vozes em *off* destinam-se a opor-se ao ‘realismo inevitável do direto e ao logro que isso representa’” (Aumont, 2002/2004, p. 82, grifo do autor). E, para Borgomano (2009), é raro que os filmes de Duras deixem indiferentes o espectador. São verdadeiramente “um outro cinema” (Duras, 1980, p. 91, tradução nossa), e isso chega a incomodar. “São, sobretudo, filmes apaixonados, filhos de uma relação violenta entre Duras e o cinema. Mesmo quando não têm ares de nada, quando se desenrolam calmos, por trás deles se sente, sob sua aparência, o borbulhar da paixão” (Borgomano, 2009, p. 26).

Uma importante curiosidade acerca do cinema de Duras é que a autora realizou todos os seus dezenove filmes sem nunca ter feito formação na área. Afirmou, contudo:

Eu não sei se eu encontrei o cinema. Eu fiz cinema. Para os profissionais, o cinema que eu faço não existe. [...] Isso prova que meu cinema não pode mais passar a fronteira dos profissionais. E, igualmente, que o deles não pode mais passar a minha. Eu comecei vendo o cinema deles, então fiz o meu e eles foram importando cada vez menos. (Duras, 1980, p. 24, tradução nossa)

No que diz respeito à sua produção cinematográfica, há filmes sem narração, filmes-textos/textos-filmes nos quais os atores leem ao invés de atuar, “roteiros” como orientações, verbos no condicional que indicam como o filme seria caso tivesse sido realizado. Pode haver também, por outro lado, a descrição de “uma história onde nada pode acontecer porque já aconteceu. O texto constitui um futuro anterior, onde alguma coisa já teria acontecido” (Willis, 1987, p. 110, tradução nossa). Intermináveis são os entrelaçamentos das imagens, das vozes e dos corpos; memórias, lembranças e recordações sempre retornam, em um trabalho de rememoração sem fim; há o esvaziamento do espaço, da cena, da representação – a gramática primitiva, o ponto zero (Duras, & Porte, 1977/2012, p. 94, tradução nossa) –, enfim, o recomeço, de novo.

Sem sobra de dúvidas, há singularidade no cinema de Marguerite Duras. Isso, para Willis (1987) e tantos outros estudiosos de sua obra, reforça a ideia de seu cinema não se enquadrar em nenhum gênero específico, apesar de ter sido frequentemente associado à *Nouvelle Vague*. Aqui, o cinema de Duras é descrito pela própria Duras:

Em meu cinema, certamente, não faço nenhum movimento. Em meus livros tampouco, existem poucos movimentos de estilo, eu permaneço no mesmo lugar. Eu escrevo o filme no mesmo lugar. Quando mudo de lugar é a mesma coisa. Eu posso explicar em relação ao cinema: existem muitas coisas que eu posso explicar para o cinema, mas não para a escritura, entende? [...] De qualquer modo, o cinema que eu faço, eu o realizo no mesmo lugar de meus livros. É o que chamo de lugar da paixão. Lá onde somos surdos e mudos. Enfim, procuro estar aí o mais possível. Enquanto o cinema feito para agradar, para divertir, o cinema... como chamar?, eu o chamo de cinema de sábado, ou de cinema da sociedade de consumo, ele é feito no lugar do espectador e seguindo receitas muito precisas, para agradar, para segurar o espectador durante o tempo do espetáculo. Uma vez que o espetáculo termina, esse cinema não deixa nada, nada. É um cinema que desaparece imediatamente após terminar. E eu tenho a impressão que o meu começa no dia seguinte, como leitura. (Duras & Porte, 1977/2012, p. 94, tradução nossa)

Marguerite Duras e o cinema

Faço filmes para ocupar meu tempo. Se tivesse força para não fazer nada, eu não faria. É porque eu não tenho a força para não me ocupar de nada que faço filmes. Por nenhuma outra razão. Isto é o que de mais verdadeiro eu posso dizer a respeito do meu trabalho.

Marguerite Duras

De acordo com Royer (2019), quando Duras embarca em sua carreira de diretora de cinema, na segunda metade dos anos 1960, não somente já era uma conhecida e aclamada autora, mas alguém em cuja vida e literatura o cinema teve uma importante presença. É sabido que Duras gostava de dizer que o que a motivou a dirigir seus próprios filmes foi seu desapontamento com as adaptações de seus romances para a tela. Estas

seguiam modelos realistas de representação, os quais ela considerava uma traição ao seu trabalho. Ela sentia que era a única que poderia dirigir seus filmes adequadamente, transmitindo o mundo interno de seus personagens e suas reações para com o mundo. (Royer, 2019, p. 24, tradução nossa)

Sabemos também que a mãe de Duras era pianista no Édén-Théâtre, localizado no sul da França, à época do cinema mudo. De acordo com Royer, se o cinema está ligado às memórias de infância da escritora, isto se dá também pelo fato de ela ter sido imersa cedo no mundo da sétima arte. Desta maneira, integrando tal experiência em sua obra, antecipando sua carreira como cineasta,

Cinema e a personagem da Mãe estão intimamente interligados em *Uma barragem contra o Pacífico*, na medida em que a Mãe era pianista no teatro do cinema mudo chamado Édén. Ela tocava por quatro horas abaixo do nível da tela enquanto as crianças dormiam nos bancos. De acordo com Borgomano [...] o que Duras fez através das filmagens foi “colocar na forma cinematográfica a mágica cujos germes já estavam contidos em sua infância³”. (Royer, 2019, p. 24, grifo da autora, tradução nossa)

Entretanto, continua Royer, outro fator importante que contribuiu para o ativo envolvimento de Duras no cinema foi o impacto que a escrita tinha em sua vida. Ela sentia que escrever era perigoso, e também tinha medo de que a escrita pudesse levá-la à loucura por causa da solidão necessária para a atividade. Por outro lado, filmar envolvia trabalhar em equipe e, para a escritora, era menos perigoso que a escrita. Contudo, após quase vinte anos filmando, a cineasta abre mão do papel de diretora e declara: “Vou voltar a escrever livros novamente, retornar à minha terra nativa, àquele trabalho aterrorizante deixado para trás há dez anos” (Duras como citado em Royer, 2019, p. 24, tradução nossa).

Segundo Royer, Duras percebeu o cinema como uma continuação do processo de destruição também da escrita, na medida em que seus filmes visavam o assassinato do significado, da trama, dos personagens. Além disso, o processo de reescrita e revisitação durassiano – dos temas, dos personagens, das narrativas e da própria materialidade do filme – permitiu à escritora uma investigação e exploração profundas das mídias artísticas (Royer, 2019). Em um processo de apagamento e reescrita, de negação e recuperação, de rejeição e reutilização, tais elementos circulam entre os romances e os filmes, “derrubando as leis do gênero” (Bovier & Margel, 2021, p. 9, tradução nossa).

A conveniente divisão entre escrita literária e escrita cinematográfica, a prática da transposição ou adaptação são quebradas. A distinção entre um roteiro como ponto de partida de um filme e uma obra escrita a partir de um filme realizado não tem mais relevância. [...] As personagens são “desalojadas” dos romances e “projetadas em novas regiões narrativas”, o que impossibilita a adaptação. Neste sentido, Duras destrói as

³ Borgomano, M. (2009). The Image of the Cinema in The Sea Wall. In R. Maule, & J. Beaulie (Eds), *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema* (pp. 65-86). Peter Lang.

próprias condições de adaptação como prática fílmica e noção operacional; ela nos leva, assim, a pensar de outra forma as relações da escrita entre literatura e cinema, texto e imagem, voz e diálogo. (Bovier & Margel, 2021, pp. 9-15, grifos dos autores, tradução nossa)

Outra característica importante de seu cinema era a desmontagem das estruturas do poder patriarcal expressas na sociedade e no cinema convencional, influenciada pelo movimento de Maio de 68 (Royer, 2019). Para Ayer (2014, p. 8), o evento, considerado anárquico, sem projeto e pleno de potência, foi sentido por Duras como uma espécie de loucura coletiva, que se traduziu em um “desejo de liberdade por meio da destruição, a iminência de que o mundo, a cultura, o cinema, a literatura, tudo venha abaixo, sem saber o que poderia surgir depois”. No ano seguinte, a escritora estreia como diretora solo com o filme que traz o título *Destruir, disse ela* (Duras, 1969). Ayer destaca também o caráter político do cinema de Marguerite Duras a partir da relação estabelecida com o espectador de seus filmes.

Trata-se de potencializar o papel do espectador – e do filme, que se torna um dispositivo de criatividade, mais que criação. [...] Ela espera que seu espectador seja *adulto*, isto é, que não se esqueça de si, que não deixe o filme apoderar-se dele. Ao mesmo tempo, que seja um espectador de certo modo inculto, disposto a descobrir-se ignorante em relação àquele filme. [...] Este cinema incomoda, não se entrega automaticamente. É por definição um cinema que, a cada vez, é preciso aprender a assistir. Daí que, em relação a ele, convém assumir a postura *inculta*, esvaziar-se de pressupostos. É a postura essencialmente política: aquela que se abre ao outro para que ele se apresente na sua diferença; aquele que não se confunde nem se mistura com o outro, mas o distingue e o reconhece. (Ayer, 2014, pp. 7-8, grifos do autor)

Para Bovier & Margel (2021), Marguerite Duras se move na direção de uma destruição radical, ligada tanto à experiência dos campos de concentração quanto à ruína da política. Daí seu projeto de negação e recusa do cinema, inseparável da destruição da política. Seu cinema, verdadeiro espaço de resistência (Bovier & Margel, 2021), estabelece complexas ligações com sua obra, uma vez que, para a autora, tudo é escrita,

desde o comentário de um filme até o romance, a peça de teatro ou rádio, até o próprio filme. [Duras] prossegue seu gesto de escrita num contexto midiático, operando um verdadeiro deslocamento discursivo [...]. Este gesto é, no campo literário, uma forma de reescrita [...]. (Bovier & Margel, 2021, p. 16, tradução nossa)

Ainda segundo os autores citados acima, os arquivos durassianos relativos às sinopses de seus filmes, que podem ter sido redigidas tanto no momento de elaboração do projeto do

filme como depois de sua realização, estão também deslocados do registro, das convenções e dos próprios métodos de escrita da sinopse (Bovier & Margel, 2021). O resumo suscito de um roteiro, sem detalhes ou diálogos, sem reflexão teórica ou temática, a escritora

o inclina para um novo gênero literário, reflexivo, interpretativo – que constitui, portanto, um texto autônomo de extensão considerável e que nunca coincide com um resumo do filme no sentido estrito do termo. O endereçamento explícito ao espectador ou ao leitor está muitas vezes presente nestas sinopses reinventadas. Em seus textos para a imprensa, Duras faz um verdadeiro questionamento do filme. Ela tematiza, problematiza e, de certa forma, lineariza a pluralidade de sentidos abertos do filme, designando motivos obsessivos que ela incansavelmente define, desenvolve e reproduz – mesmo que a sinopse seja escrita antes da realização do filme. (Bovier & Margel, 2021, p. 19, tradução nossa)

Assim, Marguerite Duras se apresenta como escritora-cineasta-autora-política. Ao mesmo tempo que produz uma obra muito extensa, se coloca no lugar da recusa: do panfletário, do comercial, preferindo sempre os pequenos festivais às grandes premiações (Oliveira, 2020a). Buscava “fazer o nada” em sua arte, sabotando tanto o cinema quanto a literatura e a política. Em relação à política, declarou:

Para muitas pessoas a verdadeira perda do senso político está em juntar-se à formação de um partido, submeter-se à sua regra, sua lei. Muitas pessoas também, quando falam de apolitismo, falam antes de tudo de uma perda ou de uma falta ideológica. Eu não sei, quanto a vocês, o que vocês pensam. Para mim, a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda da cólera tanto quanto da doçura, a perda da raiva, da faculdade de sentir raiva tanto quanto da faculdade de amar, a perda da imprudência tanto quanto da moderação, a perda de um excesso tanto quanto a perda de uma medida, a perda da loucura, da ingenuidade, a perda da coragem assim como da frouxidão, a do assustar-se diante de todas as coisas quanto a da confiança, a perda de seus prantos como de sua alegria. É isso o que eu penso (Duras, 1980, p. 7, tradução nossa)

Em relação à escrita:

Quanto mais longe a escrita está do didatismo, mais perigoso é. Baudelaire é mais perigoso do que Marx. Bach é mais perigoso do que Freud. A diferença é sublime e está na inutilidade fundamental de Bach, na aparente utilidade de Freud. Eu estou completamente do lado da inutilidade. (Duras como citado em Bosi, 2022, online)

E em relação ao cinema:

A realidade retratada no cinema tradicional nunca me interessou. Tudo é muito dito, muito mostrado – um excesso de sentido no qual, paradoxalmente, o contexto se torna empobrecido. Meu cinema não esconde nem reprime o que não é funcional ou orgânico para a unidade expressiva da ficção; ele é no máximo feito de lacerações, sobreposições, mudanças constantes no material, lacunas, dissoluções: tudo aquilo imaginário que supostamente restaura a própria heterogeneidade e irredutibilidade da vida. (Duras, 1980, p. 24, tradução nossa)

Diante do exposto até o momento, seria possível, então, falar de uma obra literária e de uma obra cinematográfica em relação a Duras? Segundo Bosi (2022, comunicação pessoal), Duras, na impossibilidade da resposta definitiva, deixa a pergunta ecoando. Perseguida por personagens, sua obra é reescrita, não se tratando de uma repetição. Memória que se constrói na obra, rememoração que não busca fixar o passado no presente, mas um passado que flui. Com o cinema, durante o período do cinema, a autora radicaliza sua escrita, não quer explicar nada a ninguém. Para Oliveira (2022a), assim como também para outros autores da área do Cinema e da Letras, em seus textos, Duras já falava do interesse pelo cinema. “A obsessão pelo olhar em ‘O amor’, o mar, a areia e a eternidade do baile em ‘*O deslumbramento*’. A cena do baile é o cinema, o cinema de Lol V. Stein” (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).⁴ Já segundo Borgomano,

a aventura passional de Duras com o cinema se inicia bastante cedo, bem antes de ela fazer filmes. Vemos seu nascimento em um dos primeiros romances de Duras, *Uma barragem contra o Pacífico* (1950). Trata-se de uma ficção, mas Suzanne, a personagem principal, tem muitas semelhanças com Marguerite Duras – como ela mesma reconhece. Suzanne e seu irmão Joseph adoram o cinema: “Para Joseph, assim como para Suzanne, ir todos os dias ao cinema, e de carro, era uma forma que podia tomar a felicidade humana (Duras, 1950, p. 122)”. (Borgomano, 2009, pp. 26-27)

Por fim, antes de passarmos para o tema da nossa pesquisa propriamente dito, salientamos, fazendo coro com Senra (2009), que a obra cinematográfica de Duras não criou, por si mesmo, uma descendência, mas seus filmes abriram novas perspectivas para o cinema moderno que estão longe de ser esgotadas. Além disso, até hoje eles continuam desafiando a crítica e têm suscitado uma rica produção analítica e teórica.

⁴ As referências deste parágrafo são do curso “Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema”, ministrado por Isabela Bosi e Luciene Guimarães de Oliveira de modo online e ofertado por A Capivara Artes Literárias, em parceria com a Editora Relicário, entre março e abril de 2022. A editora está lançando, no momento, doze títulos de Duras em português, na *Coleção Marguerite Duras*, que tem Luciene Oliveira como organizadora.

O perímetro de antes dos livros: uma tese de doutorado

Quando eu não consigo resolver meus filmes nas armadilhas do cinema, quando eles ficam suspensos como questões constantes, quando eu não sou capaz de me liberar de pensar neles, é que eu fiz cinema.

Marguerite Duras

A ideia inicial para o desenvolvimento da pesquisa de doutorado surgiu da teorização de Lacan a respeito da escrita segundo a qual “ela [a escrita] mostrará ser uma suplência desse não todo sobre o qual repousa o gozo da mulher” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 41). Partindo dessa afirmação, escrevi um projeto que pretendia investigar a função da escrita ou, melhor dizendo, o que significa escrever. Após ser aprovada na seleção, e às voltas com a tentativa de adquirir o livro *Escrever*, de Marguerite Duras, recebo pelos Correios outro livro, não aquele encomendado, mas o livro “errado”. Da impossibilidade/contingência da compra à possibilidade/necessidade da escrita, reformulei o projeto inicial da pesquisa e passei a ler, ver e ouvir Marguerite Duras. *Marguerite Duras: escrever imagens* (Ayer, 2009) – o livro que chegou – é sobre uma mostra de cinema dos filmes da escritora realizada em abril de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. Com curadoria e organização editorial de Maurício Ayer, o livro faz um percurso da obra cinematográfica da escritora.

A partir do contato com o cinema de Duras, a pergunta direta que se seguiu foi: por que a escritora se enveredou pelos caminhos da sétima arte? Dedicando-se intensamente ao ofício de cineasta por dezoito anos, produzindo, neste período, dezenove filmes para, em seguida, continuar com os livros, Duras acrescenta os filmes à sua escrita como um contínuo, afirmando que faz cinema no mesmo lugar que seus livros, o lugar da paixão (Duras & Porte, 1977/2012). Passa, então, também no cinema, a recontar, reescrever, a partir de restos e sobras, histórias, cenas, acontecimentos, situações, lugares, personagens, imagens, músicas, vozes. Trata-se de uma espécie de articulação borromeana, sem começo nem fim, não totalmente clara ou linear, na qual o que parece verdadeiramente importar é transitar sobre seus elementos constitutivos de um estilo.

Ainda sobre a pergunta acima, fundadora do tema da presente pesquisa, a própria escritora-cineasta se propôs a responde-la algumas vezes: para ocupar seu tempo, para passar o inverno, porque insatisfeita com o cinema que estava sendo feito, para assassinar o cinema – *Détruire, dit-elle* – por não gostar das adaptações de seus livros para o cinema, por estar se sentindo esgotada com a sobrecarga de trabalho e querer dar uma pausa na atividade da escrita de romances (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal), por sentir perigosa a solidão da escrita...

E acrescenta: “Gosto apenas do meu cinema. Não fosse assim eu não o faria” (Duras, 1980, p. 25, tradução nossa).

Em *Escrever* (Duras, 1993a/2021), livro escrito três anos antes do falecimento da autora, Duras resgata o lugar da escrita em sua vida e reforça a solidão da atividade como condição inexorável. Como já citado, ela encontra, por sua vez, no cinema, a possibilidade da experiência em equipe e contrapõe a solidão da escrita ao coletivo da realização cinematográfica, sendo que esta última, dirá a escritora, “não exige urgência e nem distancia o autor da obra” (Duras, 1980, p. 34, tradução nossa).

Após o contato um pouco mais aprofundado com o cinema da escritora, delimitamos alguns elementos fundamentais – peças avulsas – que se apresentam em sua obra cinematográfica, bem como em sua obra literária. São eles: a espera, a perda, o esquecimento, a memória, a guerra, a política, a destruição, o sofrimento, a dor, a impossibilidade do amor, o amor absoluto, o grito, o silêncio, as vozes, os vazios na escrita, na fala, a ausência da narrativa, da atuação ou representação, da ação, a ausência de atores, da entonação, o ritmo lento, o filme-texto/texto-filme, o “roteiro” como texto literário. Um híbrido de literatura, teatro e cinema por onde esses mesmos elementos vão circulando, se enodando, restando, enfim.

Para a nossa pesquisa, investigar o cinema de Duras ganhou força e lugar a partir uma fala da própria autora. Retomamos, aqui, a epígrafe inaugural do presente trabalho:

Tenho a impressão às vezes de que eu comecei a escrever com isso, com *O deslumbramento de Lol V. Stein*, com *O Amor* e *A mulher do Ganges*. Mas que a escritura, a amplitude da escritura foi atingida com o filme, que Lol V. Stein era um momento do escrito, *O Amor* também, mas com *A mulher do Ganges* tudo se misturou, como se eu tivesse voltado no tempo, e tivesse atingido esse perímetro de antes dos livros. (Duras & Porte, 1977/2012, p. 90, tradução nossa)

Assim, a constatação de Duras de que “a amplitude da escritura foi atingida com o filme” e, ainda, o fato de ela ter “atingido o perímetro de antes dos livros” se somaram à pergunta inicial da pesquisa, aqui formulada da seguinte maneira: o que Duras busca com o cinema?, e se transformou nesta tese de doutorado. Para pensar tal articulação, selecionamos três elementos que serão nossos guias no desenvolvimento do trabalho, a saber: a imagem, a voz e o amor no cinema de Marguerite Duras. Seria a introdução da imagem filmada o que possibilitou a amplitude de sua escrita? Apesar de sua rarefação, Duras nos dá a ver, entre outras coisas, o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia, enquadrados por um olhar que vê a partir da janela de sua casa-hotel de Trouville. Uma imagem a se investigar. Seria a introdução da voz a responsável por essa mistura de tudo e por essa volta no tempo? Sabemos que a cineasta

“encontrou” as vozes *off* a partir de *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), quando o filme estava praticamente pronto, em um momento em que estava “louca de angústia” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 90, tradução nossa). Seria isso a autonomia entre imagem e voz? Ou esta disjunção seria apenas aparente, assim como a aparente repetição em sua obra?

No campo do amor, seria este mais um elemento, como qualquer um dos outros (embora não sejam elementos quaisquer) a retornar e a circular no enodamento proposto por Duras? Ou seria o amor o que desencadearia a reescrita em seu conjunto: do olhar, do grito, do silêncio, da espera, da dor, da perda, do esquecimento, da memória, do mar, levando Duras à necessidade da reescrita do texto? Esta hipótese de investigação surgiu a partir de discussões realizadas com o orientador. Lembramos aqui que o primeiro roteiro para o cinema de Duras foi *Hiroshima, meu amor* (Resnais & Duras, 1959), filme no qual a história da perda de um amor que leva uma mulher à loucura pôde ser revivida cinco anos mais tarde em *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986) e com a presença dos demais personagens do livro filmados na “trilogia” do Ciclo Indiano. Ademais, podemos afirmar que a reescrita, bem como a refilmagem do texto por Duras, estaria na ordem do necessário, isto é, do que não cessa de se escrever, articulado (amarrado) ao amor pelo encontro contingente do que cessa de não se escrever (momentaneamente) e do impossível da relação sexual como o que não cessa de não se escrever, como pensado por Lacan (1972-1973/2008)?⁵ Outro ponto a se investigar.

A singularidade do cinema durassiano, que coloca “o olhar em crise” (Codato, 2013 p. 23) por meio de um jogo entre visibilidade e invisibilidade entre o que aparece e aquilo que permanece oculto e indeterminado, quebra os laços com a narrativa clássica “em nome da exímia relação construída entre imagem e som” (Oliveira, 2022b), reordenando seus componentes em função de uma nova experiência oferecida ao espectador. Um convite para adentrar “em um mundo desdobrado pela própria Duras, o universo durassiano” (Oliveira, 2022b), que desloca, rearranja os elementos do filme “para outra forma de experiência sensível, que incide no gesto mesmo de contar, [...] dificultando a operação sensível do sentido” (Codato, 2013, p. 13). Ao quebrar o “tácito contrato que promete conforto e estabilidade ao espectador” (Codato, 2013, p. 195), como aquele do “cinema de sábado” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 94, tradução nossa), Duras revela algo do seu *modus operandi*. “Seu cinema pressupõe, incontornavelmente, a presença da alteridade; ele é um espaço que demarca e que é demarcado

⁵ Ao escrever essa passagem, me dei conta de que tanto *O Seminário 20* de Lacan quanto o filme *A mulher do Ganges* de Duras (1972-1973), presente na citação sobre a qual nos debruçamos no momento, foram realizados nos anos de 1972-1973. Uma contingência?

por ela e reverbera, com relativa intensidade, na escrita” (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

Adentrando aqui no campo dos apontamentos metodológicos da presente pesquisa, de que forma o exposto acima nos interessa? Sabemos que, desde Freud, psicanálise e arte se conjugam em um diálogo profícuo. No que diz respeito à relação entre a literatura e a psicanálise, por exemplo, tema tão visitado e explorado pelo psicanalista, Mandil (2005) nos diz que os dois campos se articulam, seja pela aplicação da psicanálise à arte, no sentido de uma interpretação da obra à luz dos conceitos psicanalíticos, o que não significa reduzir a obra a uma mera ilustração de tais conceitos, seja no movimento inverso, o de pensar a aplicação da arte sobre a psicanálise. E acrescenta que o que não se deve perder de vista nos encontros entre literatura e psicanálise

é o fato de que, tanto quanto o campo literário, a Psicanálise deve ser vista como produto de uma invenção continuada, como resultado de um reexame dos seus conceitos e fundamentos, inclusive a partir do que se instaura na cultura. Qualquer exercício de aproximação entre Literatura e Psicanálise deverá ser acompanhado de um esforço de atualização, tanto em relação ao que se apresenta como desafio para a Literatura, quanto ao que se coloca como questão crucial para a prática analítica no mundo contemporâneo. (Mandil, 2005, p. 46)

Estendendo a citação acima para o campo das artes no geral, Rocha aponta como no estado atual de coisas do cenário psicanalítico contemporâneo, tornou-se lugar-comum o reconhecimento de que aspectos do real em jogo na atividade artística foram, por assim dizer, reencontrados, restaurados, admitidos no cerne mesmo da própria experiência psicanalítica. Ou seja, muito mais do que oferecer à psicanálise boas ou más alegorias e contextos de exemplaridade para seus conceitos e proposições – o que reduziria a apropriação analítica da experiência estética a um mero esquema de inteligibilidade de caráter privilegiadamente pedagógico – a arte é convocada como elemento constitutivo da heurística freudiana. Ainda que essa proposição não seja objeto de um consenso entre os pesquisadores do tema, se faz necessário nela insistir e, quem sabe, redefini-la em termos mais afins àquilo que se deduz do ensino de Lacan: a psicanálise, no que se refere aos fundamentos de sua coerência epistêmica e, sobretudo, de sua ética, é inseparável de uma estética. A obra mesmo de Freud é prenhe em exemplos que atualizam essa proposição. (Rocha, 2014, p. 73)

Assim, reforçando a ideia de que tanto a arte quanto a psicanálise possuem em comum a característica da descoberta, bem como da invenção, a partir da nossa investigação

buscaremos construir um saber que possa contribuir para a atividade do psicanalista, pois, conforme ressalta Pinto (2008, p. 127), “[...] os problemas devem, então, ser resolvidos por algo que aponte, de modo cada vez mais preciso, para o real da experiência”.

A propósito de uma certa “metodologia” em relação ao seu cinema, Duras dirá:

falo de esvaziar o homem: que ele esqueça tudo. Para poder recomeçar. Que ele renasça em si mesmo. Poderíamos então com uma extrema prudência retornar ao conhecimento. Claro. Mas que ele não se torne jamais uma escolástica. Uma exegese. Nunca. (Vircondelet, 1972, p. 68 como citado em Ayer, 2009, p. 37, tradução de Ayer)

Assim, temos o esvaziamento e o esquecimento como o que proporcionaria o recomeço, o renascimento e o conhecimento. Estar no ponto zero, na gramática primitiva (Duras & Porte, 1977/2012), para que, então, algo seja reescrito, recontado, refilmado, mais uma vez, de novo. Somados ao recomeço: a imagem, a voz e o amor – esses três elementos essenciais do cinema (da obra) de Duras – que correspondem, por extensão, à tríade dos elementos que sustentarão nossa investigação, e cuja influência recíproca “define, sistematiza e estrutura” (Codato, 2013, p. 196) a nossa experiência com a cinematografia durassiana. Destacada, portanto, a triangulação que afirma nossa tese em uma “dinâmica relacional” (Codato, 2013, p. 44) que articula tais elementos, chaves de leitura que nos permitirão navegar no universo criado pela autora, “procurando apontar os traços e aspectos determinantes a partir da disposição e organização dos elementos no interior da própria obra como uma espécie de forças produtivas que nos possibilitam uma aproximação singular das obras em questão” (Codato, 2013, p. 45), passemos, agora, à organização dos capítulos.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, nos deteremos no estudo do destino e da percepção da imagem na arte do século XX, com autores do campo da psicanálise, da filosofia, do cinema e da literatura para, em seguida, investigar a aparente disjunção da imagem e da voz no cinema durassiano. Logo depois, ainda no mesmo capítulo, trabalharemos os filmes *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O homem atlântico* (Duras, 1981b) a partir da imagem audiovisual: mar liso, areia amarelada, praia vazia, enquadrada por um olhar que vê através da casa-hotel de Trouville. Imagem pura, imagem indelével, imagem subtraída do cinema de Marguerite Duras para pensarmos, também, o conceito de “imagem-sinthoma” como desenvolvido pelo psicanalista Laurent (2016) a partir do *Seminaire 24 : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* de Lacan (1976-1977). Uma imagem esvaziada, rarefeita, para ancorar as Vozes que, como veremos, são escritas com “V” maiúsculo.

No segundo capítulo, nos guiaremos pela voz *off* do universo cinematográfico durassiano a partir dos filmes do Ciclo Indiano – *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973),

India Song (Duras, 1974), *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a) e *O caminhão* (Duras, 1977) – para pensarmos a trajetória percorrida por Duras no cinema, nos amparando, desta vez, no objeto voz, uma das formas do objeto *a*, como conceituado por Lacan (1962-1963/2005) em seu *Seminário, livro 10. A Angústia*. Tomando a voz por uma “peça avulsa” (Lacan, 1962-1963, p. 54) e pela função de pulsão invocante (Lacan, 1964/2008), investigaremos o elemento sonoro na cinematografia da escritora articulado à angústia, ao real em jogo e ao tratamento aí realizado. Afinal, se no Ciclo Indiano as vozes atormentam e invadem Duras, a partir de *O caminhão* (Duras, 1977) e nos filmes do Ciclo Atlântico, a cineasta se torna atriz com sua própria voz (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal). Um saber-fazer a partir de lalíngua? É o que também investigaremos a partir do neologismo criado por Lacan (1971-1972).

Por fim, no terceiro e último capítulo da nossa tese, nos voltaremos para o roteiro de estreia de Duras (Resnais & Duras, 1959) com o filme *Hiroshima, meu amor* para abordarmos o tema do amor em seu caráter contingencial, o olhar também como objeto *a*, e a escrita como suplência para a inexistência da relação sexual (Lacan, 1972-1973/2008). Em nossa hipótese, o amor, a dor, a loucura, a solidão, a guerra e a morte aparecem como pano de fundo para escrever aquilo que não se pode escrever, aquilo que não se escreve, a não ser quando contingenciados por amores ocasionais.

Longe de querer tecer uma exaustiva e definitiva análise dos filmes escolhidos, tarefa que se faz mesmo impossível, na medida em que a própria “metodologia” durassiana nos impede de qualquer classificação ou delimitação única de seu cinema, esses filmes nos servirão de guia no trabalho de investigação dos elementos selecionados para a nossa pesquisa e nos orientarão a tratar as questões que atravessam os objetivos desse trabalho, além de fornecerem subsídios para os desdobramentos de fundo teórico exigidos. Estes últimos se apoiam, sobretudo, nos conceitos oriundos da psicanálise, que auxiliarão no desenvolvimento de nossas discussões, permitindo-nos traçar paralelos entre esses dois campos de estudo.

Contudo, embora a ideia inicial seja fazer uma certa divisão por filmes e por capítulos para se trabalhar a imagem, a voz e o amor, respectivamente, deixamos claro que Duras não nos permite ler, ver ou ouvir a sua obra de maneira isolada ou em uma determinação temporal cronológica. Como já citado, é difícil ler um texto de Duras sem a ajuda dos outros. É difícil ver um filme de Duras sem a ajuda dos outros, assim como também é difícil ver um filme de Duras sem a ajuda de sua literatura, pois a força de sua obra encontra-se justamente no ato de seguir, com ela, seus retornos, repetições, reescritas, memórias, paixões e angústias que nos

demandam “revisões e releituras perpétuas e que não consolidam uma mensagem singular que, uma vez recebida, é finalizada no ato do consumo” (Willis, 1987, p. 3, tradução nossa).

Assim, lançaremos mão também, para que a costura dessa teia de relações seja aprimorada, da “metodologia em ato, uma metodologia cujo caminho, como a etimologia do termo indica, se configura no momento mesmo em que caminhamos” (Teixeira, 2016, p. 39), à medida em que esbarrarmos em temas e problemas referentes ao trajeto que escolhemos percorrer.

Para finalizar, se, como afirmou Duras (1993a/2021), não se pode, e se escreve, também segundo ela, não vale a pena fazer cinema, e se faz!

Não vale mais a pena fazer o cinema da esperança socialista. Da esperança capitalista. Não vale mais a pena fazermos o de uma justiça a vir, social, vigilante ou outra. A do trabalho. Do mérito. A das mulheres. Dos jovens. Dos portugueses. Dos nativos de Mali. Dos intelectuais. Dos senegaleses.

Não vale mais a pena fazer o cinema do medo. Da revolução. Da ditadura do proletariado. Da liberdade. Dos seus espantalhos. Do amor. Do sofrimento.

Não vale mais a pena fazermos o cinema do cinema.

Não se crê em mais nada. Crê-se. Alegria: crê-se: mais nada.

Não se crê em mais nada.

Não vale mais a pena fazer o seu cinema. Não vale mais a pena. É preciso fazer o cinema do conhecimento disso: não vale mais a pena.

Que o cinema caminhe para sua perda, para a sua perda, é a única política. (Duras, 1977/1977, p. 57)

1 A IMAGEM PURA

Eu acho que ele talvez fosse o único a poder aceitar isso – e a demandá-lo. Começar um filme sobre a maior catástrofe do mundo com: “Você não viu nada em Hiroshima.” Enquanto o mundo inteiro estava inundado de fotografias. E desse ponto de vista, ele é realmente surpreendente, o Resnais. Eu acho que isso ficou comigo em todos os meus filmes, isso que ele me pediu naquela época. Ousar. E evidentemente eu não teria podido fazer cinema de maneira nenhuma se eu tivesse de fazer um filme de imagens, eu não teria sabido.

Marguerite Duras

“O que realmente poderia ser projetado no cinema, senão alguma coisa pertencente à ordem dos afetos e das afecções?” (Codato, 2013, p. 11). Se um filme é, afinal, uma composição de elementos sensíveis (sonoros e visuais) que convocam o olhar e o desejo do espectador, fabricar uma imagem no cinema, segundo defende Mondzain (2015a), significa construir um espaço de indeterminação, emoldurado por um tempo também furtivo, no qual todos os procedimentos, sejam eles expressivos ou de processos (enquadramento, montagem, projeção, etc.), colocam em ação uma força que permite uma radical transformação do sujeito através da experiência da imagem, entendida, nesse sentido, como um lugar de crise: “a imagem [...] é sempre um objeto de crise. Ela é a crise do objeto” (Mondzain, 2015a, p. 52).

No presente capítulo, faremos, inicialmente, um breve percurso acerca do “destino” e da “percepção” da imagem no século XX, articulando diferentes autores e campos de saber (Psicanálise, Filosofia, Cinema, Literatura) para, então, adentrarmos na (dis)junção proposta por Duras, em seu cinema, da imagem e da fala – esta última entendida como a palavra, o texto, a voz *off*. “Uma imagem audiovisual tão mais pura quanto a nova correspondência que nasce das formas determinadas da sua não correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra”, declara a escritora-cineasta (Duras, 1973b, p. 103, tradução nossa).

Em seguida, a partir da seleção da imagem marítima dos filmes do Ciclo Atlântico – mar liso, areia amarelada, praia vazia, enquadrada (emoldurada) por um olhar que vê a partir de sua casa-hotel de Trouville –, nos deteremos nos filmes *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O homem atlântico* (Duras, 1981b) para desenvolvermos a afirmação de Borgomano (2009) de que, bem mais que um cenário, esta imagem se torna um lugar para a cineasta, embora não um lugar definível ou situável.

Por fim, nos voltaremos para as elaborações psicanalíticas lacanianas de seu último ensino para questionarmos a hipótese levantada da produção, realizada por Marguerite Duras, de uma “imagem-sinthoma” (Laurent, 2016), através da qual a imagem “ideal”, “absoluta”,

“pura”, incapaz de corromper o texto do filme serviria também como “tipo de suportes fixos que ancoram essa massa sonora [as vozes *off*] em um lugar fixo” (Duras, 1975a/2021, p. 182, grifo e tradução nossa).

1.1 O destino da imagem

Bem, não haverá nada além disso! A demanda será tanta que... só haverá respostas [...]. Acredito que o homem estará literalmente afogado em informações. Em uma informação constante. Sobre seu corpo. [...] Sobre sua saúde. Sobre sua vida familiar. Sobre seu salário. Sobre seu lazer. Isso não está longe do pesadelo. [...] Mesmo assim, restará ainda o mar. Os oceanos. E, por fim, a leitura.

Marguerite Duras

Em seu texto “O desaparecimento da imagem”, Damisch (2016, p. 93) faz uma correlação entre a história da arte e o tratamento da histeria ao dizer que ambos promovem um retorno “sem precedentes das imagens: retorno material, pois, por seu intermédio, diversas imagens são reintroduzidas no mercado e no circuito crítico; mas também retorno psíquico, no sentido propriamente arqueológico, sob a forma de rememoração, de anamnese, de invenção”. Segundo o autor, um dos destinos das imagens seria o seu desaparecimento, mas também a sua volta e, conseqüentemente, sua circulação, pois, “alguma coisa de indelével produziu-se” (Damisch, 2016, p. 93). Assim, ao contrário do desaparecimento, as imagens conservar-se-iam no psiquismo mesmo que não estivessem mais presentes na consciência.

O próprio Freud terá tido, no início, ao menos desde o tempo dos *Estudos sobre a histeria*, a comprovação clínica não somente do desaparecimento das imagens, mas também do que constituía paradoxalmente sua preliminar, ou seja, sua volta, seu reaparecimento. (Damisch, 2016, p. 93)

Vejamos o que isso quer dizer.

Já no início da teoria psicanalítica, Freud (1893-1895/1974, p. 337, grifos do autor) nos diz que, uma vez surgida uma imagem na memória do analisando, esta vai se tornando fragmentária e obscura à medida em que ele continua a descrevê-la, pois o paciente estaria “*livrando-se dela ao transformá-la em palavras*”. Contudo, o psicanalista recomendava que o analista passasse a examinar a imagem relatada, como no diálogo a seguir, a fim de descobrir a direção na qual o trabalho analítico deveria se processar.

‘Olhe para a imagem mais uma vez. Ela desapareceu?’ ‘A maior parte sim, mas ainda vejo este detalhe.’ ‘Então este resíduo deve ainda significar alguma coisa. Ou você verá

alguma coisa nova além dele, ou algo lhe ocorrerá em ligação com ele.’ Realizando este trabalho, o campo de visão do paciente mais uma vez fica limpo e podemos evocar outro quadro. Em outras ocasiões, contudo, uma tal imagem permanecerá obstinadamente diante da visão interior do paciente, apesar dele já ter descrito, sendo isso um sinal, para mim, de que ainda tem algo importante a dizer-me sobre o tema da imagem. Logo que isto tenha sido feito a imagem desaparece, como um fantasma que se tenha evanescido. (Freud, 1893-1895/1974, p. 337)

Poucos anos depois, Freud (1899/1976) coloca em questão o estatuto da recordação, e podemos pensar também o estatuto da imagem. O autor nos mostra que nossas lembranças, por mais vívidas e nítidas que possam parecer, podem se tratar de fantasias. Tais lembranças dizem de uma recordação que pode de fato não ter ocorrido na realidade, ou podem privilegiar um evento sem importância. Entretanto, elas fixam uma imagem. Vejamos o exemplo de um de seus pacientes:

“[...] São principalmente cenas curtas, mas muito bem conservadas e providas com todos os detalhes da percepção, em completo contraste com minhas lembranças dos anos adultos, nas quais falta inteiramente o elemento visual. [...] Deixe-me descrevê-las para o senhor. Vejo uma pradaria retangular, algo inclinada, verde e espessamente plantada; no verde há um grande número de flores amarelas – evidentemente, dentes-de-leão comuns. No topo da campina há uma casa de campo e, à frente de sua porta, duas mulheres de pé, conversando; uma camponesa com um lenço e uma ama de crianças. Três crianças brincando na grama. Uma delas sou eu próprio (na idade de dois ou três anos); as duas outras são meu primo, um ano mais velho que eu, e sua irmã, que tem quase exatamente a minha idade. Estamos colhendo as flores amarelas e cada um de nós segura um ramo de flores já colhidas. A garotinha tem o ramo mais bonito; como que por mútua combinação, nós – os dois meninos – caímos sobre ela e arrebatamos suas flores. Ela sobe a colina, correndo em lágrimas, e como consolação a camponesa lhe dá um grande pedaço de pão preto. Tão logo vemos isso, atiramos as flores, corremos à casa e pedimos pão também. E de fato recebemos algum; a camponesa corta as fatias com uma longa faca. Em minha lembrança o pão tem um sabor delicioso – e nesse ponto a cena se interrompe.” (Freud, 1899/1976, pp. 340-342)

A partir da citação acima, salientamos que as lembranças, como material oriundo do inconsciente, se apresentam na forma de imagens visuais. Contudo, como afirmará Freud (1899/1976), elas encobrem algo do desejo, bem como escondem um acontecimento

traumático. Sendo assim, de maneira deslocada e disfarçada, no cerne da lembrança encobridora há um conflito que diz do sujeito. Segundo Rivera,

a lembrança encobridora é uma espécie de fotografia deslocada do infantil. Acentuando a distância entre vivência e representação, Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever, podendo, portanto, ser perscrutada em uma tentativa de reconstruí-la. A imagem é obstáculo, véu sobre o trauma [...]. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, *in-visível*, um acontecimento terrível. (Rivera, 2006, p. 66, grifo da autora)

Um ano mais tarde, o tema da imagem continua a ter seu lugar em *A interpretação de sonhos* (Freud, 1900/1972), e ele será tratado através da imagem do sonho. Tomado como uma das formações do inconsciente, o sonho foi pensado como uma cena (imagem?), uma via de acesso ao inconsciente. E aqui se faz importante ressaltar que, no texto sobre a interpretação dos sonhos, para tratar do aparelho psíquico, Freud laçou mão do modelo de um aparelho óptico que lhe permitiu conceber os diferentes sistemas – consciente, pré-consciente e inconsciente – na construção da realidade:

[...] proporei simplesmente seguir a sugestão de que devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um aparelho fotográfico ou a algo desse tipo. Nessa base, a localização psíquica corresponderá a um ponto do aparelho em que surge uma das etapas preliminares de uma imagem. (Freud, 1900/1972, p. 572)

No texto *Sobre os sonhos*, acrescenta:

Não há dificuldade em explicar o constrangimento imposto à forma pela qual os pensamentos oníricos se expressam. O conteúdo dos sonhos consiste, na sua maior parte, em situações pictóricas e os pensamentos oníricos, por conseguinte, devem ser submetidos, em primeiro lugar, a um tratamento que os torne apropriados para uma representação desta espécie. (Freud, 1901/1972, p. 698)

Contudo, embora Freud (1900/1972, p. 315) afirme “que as palavras amiúdes são tratadas, nos sonhos, como se fossem coisas”, em análise, o que se interpretava era o texto do sonho, aquele que o autor recomendava anotar assim que acordássemos ou dele nos lembrássemos (Rivera, 2006). Para o pai da psicanálise (Freud, 1900/1972), as imagens presentes nos sonhos são selecionadas e substituídas nos processos de condensação e deslocamento e retomadas pelo viés da linguagem do desejo inconsciente, via associação livre, em uma articulação entre imagem e palavra. Trata-se, portanto, de produção de imagem no aparelho psíquico vinculada à linguagem, ao inconsciente estruturado como uma linguagem,

como formulou Lacan (1957-1958/1999). Assim, o aparelho psíquico freudiano produz chistes, lapsos, atos falhos e sintomas, bem como imagens, mas que, de saída, estão entrelaçadas à palavra. Deste modo, segundo Rivera (2006), a imagem em Freud pede interpretação e, no sonho – enigma que se apresenta em imagens –, estas devem ser (re)transformadas em palavras, devem ser retraduzidas.

Tomando a imagem também como uma produção do aparelho psíquico freudiano, podemos pensar que, assim como o sintoma, ela é “incerta” (Rivera, 2006, p. 67), se apresenta de forma disfarçada, distorcida pela censura, dificultando uma separação definida entre sonho e recordação. Dessa maneira, no trabalho de transformação dos pensamentos oníricos em imagem e depois em produção de significação via interpretação, isto é, no jogo entre imagem e linguagem, há descontinuidades, “zonas de invisibilidade” por onde “as ‘coisas’ [...] são selecionadas e substituídas à exaustão, levadas a remeter sempre a outras ‘coisas’” (Rivera, 2006, p. 69, grifos da autora). Assim, ao articular algo do campo da fala, da linguagem e do olhar, ou seja, do campo do dizível e do visível, a imagem demarca algo que resta invisível, bem como indizível, ou seja, algo escapa à significação. De acordo com Rocha,

nesse momento, Freud já se ocupava das relações entre os processos inconscientes e suas condições de figurabilidade, ou entre a complexidade simbólica e pulsional dos pensamentos recalçados e seus processos de expressão no psiquismo. Pois na mesma medida em que os fundamentos do caráter revelam-se irredutíveis às suas manifestações sensíveis, assim também a complexidade dos arranjos ideacionais inconscientes não é, senão de forma lacunar, representável pela vertente imagética do fenômeno onírico. E, sob este último aspecto, é notória ainda a noção de “consideração à figurabilidade” que, a despeito de participar das operações primárias de formação de um sonho, jamais obteve na tradição do comentário psicanalítico o mesmo destaque conferido aos processos de deslocamento e condensação. A análise freudiana da questão da figurabilidade revelaria a complexidade em jogo na transposição, para um regime sensorial e privilegiadamente visual, da trama discursiva, polissêmica e sobredeterminada que subjaz à formação dos sonhos. O “papel desempenhado pelas palavras na formação dos sonhos”, argumenta Freud, não é meramente acessório. O sonho não somente se traduz num esforço de imprimir e converter em imagens as densas cadeias do pensamento, como é precedido por um esforço de “encontrar transformações verbais apropriadas para os pensamentos isolados.” (Rocha, 2014, p. 79, grifos do autor)

Aqui retomamos Damisch. Segundo o filósofo francês, a questão da imagem no tratamento da histeria, isto é, de seu retorno e desaparecimento, introduz “um problema

suplementar” (Damisch, 2016, p. 101), na medida em que não seria a interpretação, seja do analista ou do paciente, o que promoveria o desaparecimento da imagem que inicialmente retornou, pois, como mencionado anteriormente, a imagem começa a se fragmentar e a se tornar obscura a partir apenas da descrição do paciente sobre ela. Sendo assim, o que promoveria, de fato, o desaparecimento da imagem?

[...] tratando-se desses visuais que os histéricos eram – de imagens que se iam definindo e enriquecendo progressivamente pelo jogo de associações, a resistência traduzindo-se pela falta de nitidez das imagens e por seu caráter incompleto. Retrospectivamente, tornava-se evidente que era justamente o essencial que faltava, a imagem permanecendo, por essa razão, incompreensível. (Damisch, 2016, p. 101)

O autor esclarece que, quando se passa do texto *Estudos sobre a histeria* para a *Interpretação dos sonhos*, há também a passagem das imagens mnésicas, ou seja, relativas à memória, para as imagens relativas à percepção, características do sonho. Desta maneira, o sonho, pensado também como uma espécie de alucinação (Freud, 1905/1972) que transforma o pensamento em imagem e a imagem em palavra, acarretaria no desaparecimento da imagem.

O problema, desde então, seria proceder à divisão, no texto do sonho, quando não no próprio sonho, entre o descrito e o narrativo, entre o que se pode descrever e o que não se deixa senão narrar. Fica estabelecido que, se “o texto do sonho” existe, ele se resume ao relato que dele podemos fazer para nós mesmos ou para o analista; a análise incide, afinal, sobre o texto do sonho e não sobre o próprio sonho. Ora, todo o problema consiste nisso. [...] O texto do sonho não se faz acompanhar de ilustração alguma: e se existe reprodução, no caso particular, ela procede de uma transposição, de uma tradução, de uma conversão de sentido contrário ao trabalho do sonho. (Damisch, 2016, pp. 105-106, grifo do autor)

A esse respeito, Rancière, em *As imagens querem realmente viver?* (2015), retoma a discussão a partir do conceito de *pictorial turn* (virada pictórica) de Mitchell (2015⁶ como citado em Rancière, 2015, p. 191). Embora a expressão possa ser dotada de múltiplas significações, Mitchell a utilizou também como uma resposta à época da *linguistic turn* (virada linguística), que evocava a prática semiológica da leitura das imagens como mensagens codificadas. Segundo Rancière (2015), a virada linguística poderia afirmar a tese lacaniana do significante e do primado do simbólico na constituição do sujeito, mas também a tese derridiana

⁶ Mitchell, W. J. T. (2015). O que as imagens realmente querem? In E. Alloa, (Org.), *Pensar a imagem* (pp 165-190). Autêntica Editora.

evocando o privilégio da fala plena em detrimento do traço gráfico. Afirmar a primazia da linguagem seria, portanto, de um lado, retirar da imagem sua consistência sensível, própria, reduzi-la a seu sentido e, por outro lado, “seria denunciar sua solidez” (Rancière, 2015, p. 191).

Ainda segundo o autor, a dupla denúncia da consistência e da inconsistência das imagens apresenta uma visão (platônica) da separação entre o mundo sensível das aparências visíveis e o mundo inteligível e, segundo essa lógica,

as imagens exibiriam ao mesmo tempo a inconsistência das aparências sensíveis a dissipar e a consistência de um mundo de dominação [...]. As imagens não seriam nada – somente simulacros sem vida – e seriam tudo: a realidade da vida alienada, a consistência do mundo das ligações sociais [...]. Falar de *pictorial turn* é, portanto, fazer duas coisas em uma, duas coisas que são logicamente independentes: é contestar a metafísica que sustentava o *linguistic turn*; é constatar, por outro lado, o esgotamento dessa metafísica. (Rancière, 2015, p. 192)

Porém, como segue o filósofo, em uma contradição do próprio exposto: em um mundo em que tudo é imagem, a denúncia das imagens estaria privada de qualquer eficácia. Aqui acrescentamos, então, o questionamento: como fazer valer a eficácia da denúncia das imagens? Estaria ela (a denúncia) privada de qualquer aplicação ou serventia? O próprio Rancière afirma se ter assistido a uma requalificação – positiva ou negativa – das imagens, ou seja, uma reafirmação de sua consistência. Após longos anos de dispêndio de energia para dissolver as imagens em suas mensagens, ocorreu “o transporte da qualidade sensível única de um ser, uma qualidade irreduzível a tudo isso que se pode ser designado como seu sentido” (Rancière, 2015, p. 192). O autor faz menção, nesta citação, ao escritor Roland Barthes e ao seu trabalho intitulado *A câmera clara*, de 1980⁷. No livro, Barthes expõe uma reflexão sobre a imagem fotográfica, expressa, aliás, no próprio subtítulo: “nota sobre a fotografia”, além de uma consideração acerca da vida e da morte, também em referência ao falecimento de sua própria mãe.

Ainda, se a crítica das imagens teve seu momento, foi, segundo Rancière (2015), talvez porque a mudança da época, anulando seus poderes, revelou os pressupostos duvidosos que a fundaram. Para tal, autores de diferentes áreas aportaram mais de um elemento, analisando pressuposições filosóficas, sociais e sexistas que fundaram “o privilégio da fala e a desqualificação da imagem visível” (Rancière, 2015, p. 193). Em uma referência também à psicanálise, o autor esclarece o modo como uma certa modernidade pôde se construir, na qual

⁷ Barthes, R. (1980). *A câmera clara*. Edições 70, Almedina.

os poderes da fala são aqueles de suas condensações e deslocamentos, que fazem ver uma coisa em uma outra ou por uma outra, assim como vimos acima com a interpretação do sonhos realizada inicialmente com Freud, na qual a imagem não se identificaria com o visível.

O discurso moderno, bem mais que a pureza do significante ou a abstração da forma, se nutriu de seres anfíbios: monstros geradores do discurso como o dinossauro; escritas da história petrificadas como fósseis. (Rancière, 2015, p. 193)

Todavia, a *pictorial turn*, por sua vez, não designaria simplesmente uma redenção justa à imagem contra as acusações de inconsistência ou de grande consistência. O termo determina, na opinião de Rancière (2015, p. 193), uma virada histórica efetiva, “uma mutação no modo de presença das imagens”. Neste sentido, o autor, fundamentado nas elaborações de Mitchell, afirma que reabilitar as imagens é insistir em sua vitalidade. Em suas palavras,

as imagens não são apenas reflexos, sombras ou artificios, são seres vivos, quer dizer, organismos dotados de desejos. [...] Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo [...] desses quase-corpo que são as imagens. (Rancière, 2015, p. 193)

Seguindo nossa investigação acerca do destino da imagem – subtítulo do presente capítulo –, Alloa, primeiramente, nos coloca a pergunta: “O que é uma imagem?” (2015, p. 7). Segundo o autor, a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece ser inversamente proporcional à possibilidade de dizer, com exatidão, ao que elas correspondem, e este seria seu próprio paradoxo. Somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagimos com elas, nos relacionamos com elas, mas, talvez, se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldades de formular uma resposta, afirma ele.

Poder-se-ia retrucar que existem duas razões para essa dificuldade e que a questão está mal colocada. Por um lado, interrogar-se sobre o que é *uma imagem* seria ainda ignorar que a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais, se desmultiplicar em um devir-fluxo que se sustentaria instantaneamente no *Um*. Por outro lado, perguntar o que é uma imagem retorna inevitavelmente a uma ontologia, a uma interrogação sobre seu *ser*. Ora, nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem. (Alloa, 2015, p. 7, grifos do autor)

Contudo, Alloa aponta, entre outras, duas categorias para pensar a imagem: a da transparência e a da opacidade. Dizer que as imagens são “janelas abertas” sobre uma significação é tratá-las como simples transitividades cuja função de referência funciona melhor quanto mais forem esquecidas na sua materialidade. Ou ainda, nos lembra o filósofo, os críticos de uma tal ou qual semiologização da imagem insistiram sobre a irredutibilidade e a inesgotável

materialidade das imagens, não a remetendo mais a nenhum referente e expondo somente “seu ser bruto” (Alloa, 2015, p 12). E, ao comentar a subordinação da imagem ao discurso, acrescenta:

[...] em termos linguísticos, respectivamente, na ordem dos signos e na ordem das coisas, se poderia dizer que as teorias da transparência consideram que a proposição/imagem/ é uma proposição em dois termos, enquanto que as teorias da opacidade assumem que a proposição/imagem/ é uma proposição em um único termo. Para mantê-las em transparência, é preciso que toda imagem seja sempre imagem de *alguma coisa*, é portanto sempre um *x* imagem de *y* (em termos formais, a proposição/imagem/ deveria ser escrita “imagem (x,y)”). Para tomá-las como o contrário da transparência, o ser-imagem coincide com seu ser-aí e não há necessidade de um termo exterior instituinte da “imagicidade” (aqui, a proposição/imagem/ se escreve “imagem (x)”). (Alloa, 2015, pp. 12-13, grifos do autor)

Tal dimensão física irreduzível das imagens, bem como das obras de arte como um todo, forma, na opinião de Alloa, a condição *sine qua non* de toda obra. Em suas palavras:

As opacidades resistem a toda verbalização sem resto. Acidentes da matéria, vestígios do gesto que o abrirá, essas concretudes físicas reconduzem o olhar inelutavelmente em direção ao tecido de que são feitas as imagens. [...] inútil procurar um sentido escondido, de fato, se a obra coincide com sua *identidade* material. (Alloa, 2015, p. 14, grifo do autor)

Porém, como segue o autor, a imagem será pensada em seu duplo registro, sucessivamente na “transitividade transparente” e na sua “intransitividade opaca”, como janela e como “superfície impenetrável”. Todavia, se a imagem se vê recoberta em sua força irruptiva, ela se encontra anestesiada. Ao reconduzir as imagens visíveis à sua inteligibilidade (imagens lisíveis), Alloa argumenta que só se pode encerrar muito rápido sua capacidade de provocar, de abrir um pensamento. Esse saber das imagens apenas mascararia sua experiência, na medida em que, na experiência de uma imagem que nos interpela, estamos antes de tudo desamparados e despossuídos de nossa segurança.

Ao complementar Cézanne, Merleau-Ponty [1964, p. 156]⁸ expressava alguma coisa dessa ordem quando sugeria que, com a pintura, não podemos jamais nos sentir em casa como podemos com a linguagem⁹. (Alloa, 2015, pp. 14-15)

⁸ Merleau-Ponty, M. (1964) *La prose du monde*. Gallimard. [(2014). *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. Cosac Naify.] como referenciado em Alloa, 2015, p. 19.

⁹ Cabe pontuar que, para a Psicanálise, também não nos sentimos em casa com a linguagem.

Assim, em sua operação de eclosão ou de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber. Por se dar na “simultaneidade de um golpe de vista”, a imagem não se reduziria a “uma visão sinóptica” (Alloa, 2015, p. 16). Pelo contrário, esclarece Alloa, a imagem exige sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo. Como tal, ela requer uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e que a colocaria “à exposição de não saber que implica toda experiência imaginal” (Alloa, 2015, p. 16). Ademais, a imagem, longe de ser apenas um instrumento de representação, usa seus espectadores segundo seus próprios fins. Na exposição de “sua nudez”,

Isso que a imagem dá a pensar se situa talvez lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem *diante* (em todos os sentidos da palavra): nem aqui nem em outro lugar, nem presente nem ausente, mas *iminente*. Quando se diz que as imagens são suspensas, é preciso entender essa constatação literalmente: o que elas dão a ver está suspenso, sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética. O que aparece em imagem resiste à generalização, mas excede sempre, no seu aparecer a um espectador, sua simples redução ao artefato individual. (Alloa, 2015, p. 16, grifos do autor)

Estendendo um pouco mais o estudo sobre o destino da imagem, em *A imagem entre a proveniência e a destinação*, Mondzain (2015b) aponta que interrogar a proveniência da imagem é interrogar sua causa, de onde ela vem e, como consequência, a causa teria por tarefa definir seu objeto. Contudo, continua a filósofa, essa posição pressupõe um paradoxo em relação à imagem, a saber: “produção do sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz” (Mondzain, 2015b, p. 39). A imagem, seria, então, duas coisas em uma: “ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por esta relação” (Mondzain, 2015b, p. 39). A definição de imagem seria, ainda, inseparável da definição de sujeito.

Para Mondzain, as operações imaginantes são também inseparáveis dos gestos que produzem seus signos; ademais, se a história da imagem é articulada a uma história do sujeito, essa trajetória histórica concerne, portanto, à gênese do sujeito ele mesmo, a seu desenvolvimento e às modalidades sobre as quais a imagem indica um regime de subjetividade, na medida em que não se reduz a ser uma simples existência natural submetida às leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre. A imagem diz respeito à vida do sujeito sobre o aspecto da sua existência não natural (Mondzain, 2015b, p. 40)

A autora indica, com isso, que as operações imaginantes são, sem dúvida, o modo produtivo da resistência do sujeito à natureza.

De que natureza se trata? [...] Dizer que as imagens têm uma história ou participam de uma história não é voltar a dizer que as imagens podem fazer o objeto de uma narrativa, na qual o modelo de excelência seria a história da arte, aquilo que seria muito trivial ou apenas levaria em conta uma ciência da imagem como uma história das figuras de produção das formas visíveis, sem interrogar a natureza do objeto do qual se fala. Ora, interrogar a proveniência e a destinação tem outro objetivo. (Mondzain, 2015b, p. 40)

Neste sentido, Mondzain propõe outra forma de responder à questão “De que natureza se trata?” ao entender que, entre nossa proveniência e nossa destinação, é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta. O que significa dizer que, interrogando a imagem, podemos recolher uma resposta para a questão da proveniência do sujeito. Ademais, a questão da proveniência também se faz importante quando o assunto é o autor da imagem, ou melhor, quando pode não haver aí um autor. “Se o gesto produtivo é reconhecido como gesto criativo e, portanto, inaugural, o que qualifica uma obra, quer dizer, o que permite reconhecê-la como tal e, conseqüentemente, reconhecer naquele ou naquela que a produziu a qualidade de autor” (Mondzain, 2015b, p. 51) responderia à problemática da autoria imagem.

Voltaremos a essa discussão sobre a autoria/autora da imagem mais adiante, no presente capítulo, ao abordarmos a imagem no cinema de Marguerite Duras.

1.2 A percepção da imagem

Não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem.
Maurice Merleau-Ponty

Dando continuidade a nossa pesquisa sobre o tema até aqui desenvolvido, Aumont, em *A imagem* (1990/1993), ressalta que, ao passar do visível ao visual, o essencial estaria na percepção da imagem. Dito de outro modo, o importante seria reter que a imagem – como toda cena visual olhada durante certo tempo – se vê não apenas no tempo, “mas à custa de uma exploração que raramente é inocente; é a integração dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem” (Aumont, 1990/1993, p. 61). Segundo o teórico do cinema, notou-se há muito tempo (pelo menos desde os anos 1930) que olhamos as imagens não de um modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas. No caso de uma imagem olhada sem intenção particular, “as fixações sucessivas duram alguns

décimos de segundo cada uma e limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação [...]” (Aumont, 1990/1993, p. 61).

Ainda segundo o autor, a produção de imagens jamais é gratuita e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. A partir de tal constatação, Aumont levanta a questão “Para que servem as imagens?” ou, melhor dizendo, “Para que queremos que elas sirvam?” (Aumont, 1990/1993, p. 78). No subcapítulo de seu livro intitulado “Reconhecimento e rememoração”, o escritor aborda a imagem em termos psicológicos e formula a seguinte hipótese: “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de *descoberta do visual*” (Aumont, 1990/1993, p. 81, grifo do autor). Ao abordar o “reconhecimento” e a “rememoração” como duas formas principais de investimento psicológico na imagem, observa que a dicotomia entre os dois termos coincide com a distinção entre a função da apreensão do visível, ou seja, as funções mais diretamente sensoriais, e a função da memória.

Mais adiante, afirma o autor:

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É, pois, um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual. (Aumont, 1990/1993, p. 82)

Entretanto, o trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de reconhecer, apoia-se na memória “ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos” (Aumont, 1990/1993, p. 82). O reconhecimento proporcionado pela imagem faz parte do conhecimento e está ligado, dessa maneira, à rememoração. Além disso, reconhecer o mundo visual em uma imagem, além de ter sua utilidade, pode proporcionar um prazer específico, “que resulta da satisfação psicológica pressuposta pelo fato de ‘reencontrar’ uma experiência visual em uma imagem, sob forma ao mesmo tempo repetitiva, condensada e dominável” (Aumont, 1990/1993, p. 83).

Outrossim, ao relacionar a imagem ao tempo, Aumont dirá que, se o espaço está intrinsecamente ligado à imagem – a imagem se manifesta sempre no espaço –, o que podemos dizer do tempo? Segundo o autor, as imagens quase sempre se incubem, embora às vezes de modo secundário, de fornecer informação sobre o tempo do acontecimento ou da situação que representam. Contudo, ao lançar mão da “noção de instante” (Aumont, 1990/1993, p. 231), ele acrescenta que, embora o termo possa ser inadequado para uma definição exata, ele o é

espontaneamente compreensível: “A imagem fixa teve uma relação privilegiada com a noção de instante, na medida em que esta procura extrair de maneira imaginária, do fluxo temporal, um “ponto” singular, de extensão quase nula, que se aproxima da imagem” (Aumont, 1990/1993, p. 231, grifo do autor). Formulou-se, então, a questão sobre a relação entre esse momento e o acontecimento, e a consequência para o campo das imagens foi de duas exigências contraditórias: representar todo o acontecimento, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar apenas um instante, a fim de ficar fiel à verdade perceptiva. Todavia,

Foi somente no século XVIII que uma resposta teórica explícita foi dada a esse dilema; a resposta, muito astuciosa, consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências [...] e que se pode com legitimidade representar todo um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contato que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*. (Aumont, 1990/1993, p. 231, grifo do autor)

Chamado de “pregnante” ou “mais favorável (Aumont, 1990/1993, p. 231), ele foi definido como um instante que pertence ao acontecimento real e que é fixado na representação. É também considerado uma noção de natureza estética, e representar um acontecimento por um “instante”, esclarece Aumont, só se faz possível buscando apoio nas “codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação” (Aumont, 1990/1993, p. 231). Aqui entramos na arte cinematográfica propriamente dita e no conceito de “imagem-cristal” como formulado por Deleuze¹⁰.

A imagem-cristal: enfim, mais radical, e, essencialmente, o cinema foi o instrumento de questionamento do caráter fundamentalmente estranho do tempo vivido no presente. Dizer que o tempo passa implica que já sentimos a virtualidade do passado no presente: o presente não existe, ou pelo menos não existe *só*, já que cada momento presente não para de fluir para o passado, e que o presente é feito desse fluxo perpétuo e também dos efeitos de memória e de expectativa que ele produz. Reconhece-se o tema da reflexão de Gilles Deleuze, em *L’image-temps* (1985): “O passado não sucede ao presente que já não é, coexiste com o presente que ele foi.” Deleuze propõe a esse respeito a noção de *imagem-cristal* para designar metaforicamente a coexistência de uma imagem atual e de uma imagem virtual, uma no presente e a segunda, “seu passado contemporâneo”, o passado *no* presente. Encontra os exemplos principais no cinema dos anos 50 e 60, de Orson Welles e de Alain Resnais, que exploram o tema da memória e o transpõem em formas filmicas, de Allain Robbe-Grillet, cujo cinema não distingue entre futuro,

¹⁰ Deleuze, G. (1985). *L’image-temps*. Minuit como referenciado em Aumont, 1990/1993, p. 256.

passado, presente e produz todos os acontecimentos sucessivos “como um único e mesmo acontecimento”, e finalmente de Jean-Luc Godart, que trabalha o tempo como operador do devir, do aparecimento, da metamorfose. (Aumont, 1990/1993, p. 243, grifos do autor)

Vale lembrar que Alain Resnais foi o diretor do primeiro roteiro de Duras escrito para o cinema, no filme *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959), e que, no mencionado livro de Deleuze (1985/2005), o filósofo se refere também ao cinema de Marguerite Duras, entre outros, para distinguir uma nova categoria de imagem cinematográfica – a *imagem audiovisual* –, derradeiro desdobramento do que ele chamou de *imagem-tempo*, um dos conceitos mais complexos de sua obra sobre o cinema, segundo seus estudiosos. Retomaremos essa referência mais adiante, ainda no presente capítulo.

Ainda segundo Aumont (1990/1993), o trabalho de Deleuze excede em muito um simples estudo da representação do tempo. É, entre outras coisas, uma reflexão sobre o próprio tempo, cuja compreensão, demonstra ele, foi alterada pelo cinema. No tocante à “imagem-cristal”, essa é seccionada pela dupla ação do tempo no interior dela mesma. Mais amplamente, essa metáfora do cristal, que refrata a realidade multiplicando-a, talvez seja a mais sugestiva das fórmulas que se podem aplicar à representação do tempo na imagem, como diz Aumont (1990/1993, p. 243): “refratado, parado, multiplicado, dividido – e sempre voltado para um presente”.

Seguindo com o tema da percepção da imagem no cinema, Chion (1990/2008, p. 57) afirma que “A imagem é o quadro”. O autor indaga o motivo de, na cinematografia, se usar a palavra “imagem” no singular, quando, em um filme, existem milhares de imagens – ou de planos – e estas se transformam incessantemente. Porém, ele explica que, no filme, mesmo que as imagens sejam inúmeras, existe apenas um quadro para as conter. “De fato, a imagem, aquilo que designamos por esta palavra no cinema, é não o conteúdo, mas o contentor. É o quadro” (Chion, 1990/2008, p. 57). O quadro se apresenta, desta maneira, como “o contentor preexistente às imagens, que estava lá antes delas, e poderá persistir quando elas desaparecem” (Chion, 1990/2008, p. 57). A especificidade do cinema consiste, portanto, em haver só um lugar de imagens, esclarece Chion, em oposição a outras formas de multimídias, como as instalações de vídeos, por exemplo, que oferecem vários lugares. É por esta razão que se usa a palavra no singular. E, mais importante,

Este quadro, ainda que negro e vazio como acontece durante alguns segundos em inúmeros filmes [...] e até, em certas experiências extremas, durante alguns minutos (*L’Homme Atlantique* de Marguerite Duras), continua perceptível ao espectador,

presente para ele, enquanto lugar de projeção delimitado e visível, com seus quatro lados. (Chion, 1990/2008, p. 57)

Um outro aspecto interessante desenvolvido por Chion diz respeito aos conceitos de “ponto de vista” e “ponto de escuta” na arte do cinema e ao cotejo entre os dois. Em relação ao “ponto de vista”, tem-se:

– de onde eu vejo, eu espectador (de que ponto do espaço a cena é considerada)? – é a acepção espacial do termo;

– que personagem, na ação, vê aquilo que eu vejo? – é a acepção subjetiva.

A noção de ponto de vista, no sentido espacial, está na possibilidade de se deduzir, com maior ou menor precisão, o lugar de um “olho” a partir da composição da imagem e de sua perspectiva (Chion, 1990/2008, p. 74). Já para o “ponto de escuta”, tem-se:

– um sentido espacial: de onde ouço, de que ponto do espaço representado na tela ou no som?;

– um sentido subjetivo: que personagem, num dado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que eu próprio ouço?

O que nos chama atenção aqui é o comentário seguinte do autor, a saber, que é a imagem que cria o ponto de escuta dito subjetivo. Neste sentido, dada a expressão “ponto de escuta”, “encontramos o mesmo fenômeno que para a visão: é realmente a representação visual em grande plano [...] que, por ser associada simultaneamente (e não, como para a imagem, sucessivamente) à audição de um som, situa esse som” (Chion, 1990/2008, p. 75), uma vez que é a imagem que cria o “ponto de escuta”, merecendo, nesse caso, o seu nome de ponto.

Ainda em relação à imagem e à escuta, Chion localiza o “desafio entre fala-texto e imagem” (1990/2008, p. 136). A *fala-texto* – em geral, a da *voz-off* e dos comentários – é herdeira do cinema mudo e age sobre o curso das imagens. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das personagens etc. Contudo, no cinema, em comparação à literatura, a fala-texto adquire um poder suplementar, aponta o autor. Um poder que tem a sua contrapartida imediatamente visível:

assim que alguma coisa é evocada visual e auditivamente pelo verbo que a faz nascer, vemos como aquilo que aparece escapa à abstração, porque isso é concreto, dotado de pormenores e criador de sensações de que o discurso [...] não poderia dar conta.” (Chion, 1990/2008, p. 136)

Nesse sentido, o texto cria imagens aparentemente à sua vontade, mas a imagem “diz logo ao texto: ‘não és capaz de me contar totalmente’” (Chion, 1990/2008, p. 136). Entretanto, alguns cineastas servem-se da lacuna da imagem e daquela criada entre a fala narrativa para

criar contradições, vazios, ruído entre os dois níveis. “Com efeito, trata-se de saber quem está do lado dominante: a palavra ou o concreto” (Chion, 1990/2008, p. 136). Seria este o caso da Marguerite Duras cineasta? É também o que veremos, mais adiante, em relação a seu cinema.

1.2.1 Escrever sob o fascínio da imagem

O “real” é aquilo com que a nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa, dirigindo-se em nós a esse poder de começar, essa livre comunicação com o começo que somos nós próprios; e na medida em que estamos no dia, o dia ainda é contemporâneo do seu despertar.

Maurice Blanchot

No belo ensaio *Escrever sob o fascínio da imagem – ressonâncias entre o pensamento de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman* (Hack & Silva, 2017), os autores verificam os pontos de convergência entre o pensamento e a escrita em suas relações com a imagem e, já no resumo, escrevem:

Nesse jogo, sujeito e objeto são lançados a uma instabilidade, movimento em que o sujeito se desfaz de si mesmo pela imagem, se desfaz de si no encontro com uma obra. Momento em que a imagem solicita a palavra e em que a língua se torna o lugar desde onde podemos nos aproximar dela. (Hack & Silva, 2017, p. 69).

Segundo afirma o historiador e crítico de arte Didi-Huberman (2011, p. 26), os escritos de Blanchot “trazem sempre, em suas margens – entradas ou saídas – alguma poderosa invocação às imagens”. Seria assim que um de seus livros mais importantes, *O espaço literário* (Blanchot, 1955/1987), “se desenvolve até fazer da imagem, isoladora e fascinante, o lugar e a questão próprios engajados no ato de escrever” (Didi-Huberman, 2011, p. 26). Se se escreve sob o fascínio da imagem, como sustenta Blanchot, ainda que de maneiras por vezes disfarçadas (Hack & Silva, 2017), a relação que se estabelece entre a palavra e a imagem, por outro lado, não hierarquiza ou opõe as articulações entre ambas. Sendo assim, “Por que a coisa deveria ser então separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)?”, pergunta Blanchot em *A conversa infinita. A palavra plural* (1969/2010, p. 68).

Em um primeiro nível podemos pensar que não se trata de separar porque uma remeteria à outra. No entanto, nessa pergunta está implícita a compreensão de que escrever não é expor a palavra ao olhar, a palavra não se apresenta como uma palavra, mas como uma visão liberta das limitações da visão, como escreve Blanchot (1969/2010, p. 68 como citado em Hack & Silva, 2017, pp. 73): “A palavra (pelo menos a que interessa: a escrita) desnuda sem mesmo retirar o véu, e às vezes, ao

contrário (perigosamente), encobrando – de uma maneira que não cobre nem descobre”. A palavra escrita – escrever é escavar, na etimologia corrente a escrita é corte, estilete que desenha a palavra em uma superfície – é arrastada pelo fascínio da imagem, sendo assim ela mesma uma imagem dessa fascinação. (Hack & Silva, 2017, pp. 73-74)

Fundamentados em Blanchot, Hack e Silva (2017) apontam que a palavra, portanto, não revela algo em relação à imagem. Isso porque na imagem não há nada que necessite ser “revelado” pela palavra. “Não há mistério ou invisível da imagem a ser desvendado, respondido ou tornado visível pela palavra. Pelo contrário, a palavra, como a imagem, também entra em contato com visibilidades, é também ela produto de um regime de visibilidade” (Hack & Silva, 2017, p. 74), mesmo que não exposta ao olhar. Ademais, em Blanchot (1969/2010), palavra e imagem estão em uma relação que é não-relação, no sentido em que “elas não se encontram em um encadeamento hierárquico, nem disputam territórios, mas colocam-se cada uma em um processo singular de apresentação, ou seja, tornam uma visibilidade determinada” (Hack & Silva, 2017, p. 74). Nesse regime da visibilidade, palavra e imagem não se encontram no lugar de alguma outra coisa, como no regime da representação. Por outro lado, a imagem, afirma o autor, “é a duplicidade da revelação” (Blanchot, 1969/2010, p. 69). Seguimos nesta direção.

Em um dos anexos de *O espaço literário*, intitulado “As duas versões do imaginário”, Blanchot (1955/1987) se dedica à questão da imagem, bem como de seu despojo – restos, sobras, fragmentos. Segundo a análise comum, nos diz o autor, a imagem está depois do objeto, isto é, ela é a sua continuação: vemos, depois imaginamos. Ou seja, depois do objeto viria a imagem.

“Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar. Mas esse distanciamento não é a simples mudança de lugar de um móvel que continuaria, entretanto, sendo o mesmo, o distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós aprenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho longínquo como vida e coração único da coisa. (Blanchot, 1955/1987, p. 257)

Neste sentido, explica Blanchot, na imagem, o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, mas agora com seu valor e significados suspensos. A verdade nele, objeto, recua, e “o elementar reivindica-o”. A imagem “pede a neutralidade e a supressão do

mundo, pois encontra aí sua condição. [...] está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite que ela cessa” (Blanchot 1955/1987, pp. 255-257). Em relação à significação, continua o escritor, a imagem nada tem a ver com o sentido tal como a existência do mundo, “o esforço de verdade, a lei e a claridade do dia” (Blanchot, 1955/1987, p. 262). A imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto, bem como não ajuda na sua compreensão, mas tende a subtrair seu sentido. Como tal, pode-se sempre recapturar a imagem e “fazê-la servir à verdade do mundo”, na condição mesma de inverter a relação que lhe é própria, a imagem tornando-se, nesse caso, a sequência do objeto, o que vem depois dele, embora “o que resta dele permite ainda dispor dele quando dele nada resta, grande recurso, poder fecundo” (Blanchot, 1955/1987, p. 262).

Retomando, aqui, a expressão “duplicidade da revelação” (Blanchot, 1969/2010, p. 69), Blanchot (1955/1987) afirma que existem, assim, duas possibilidades da imagem, duas versões do imaginário, movimento que implica infinitos graus. A imagem pode ajudar a recuperar idealmente a coisa, “de que ela é então a sua negação vivificante”, mas, no nível em que se encontra o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais a coisa ausente, mas a ausência como presença, “ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou” (Blanchot, 1979/2010, pp. 263-264). Essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por “isto ou aquilo capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível” (Blanchot, 1979/2010, pp. 263-264). Todavia, como se manifesta, então, a ambiguidade? O que acontece, por exemplo, quando se vive um evento em imagem?, se questiona Blanchot (Blanchot, 1979/2010).

Viver um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem, tampouco dar-lhe a gratuidade do imaginário, afirma o escritor. Viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele “como queriam a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica”, nem envolver-se nele por decisão livre, mas deixar-se prender nele, “passar da região do real, onde nos mantemos à distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém”, essa distância que é então “profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas” (Blanchot, 1955/1987, p. 263). Íntima é a imagem, conclui o autor, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: “fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões” (Blanchot, 1955/1987, p. 263).

De volta ao ponto da escrita sob o fascínio da imagem, para Didi-Huberman, a tarefa do historiador de arte envolve um trabalho crítico da imagem que, diante do objeto da sua pesquisa,

“num único lance, o produzirá emitindo uma imagem como se emite um lance de dados” (Didi-Huberman, 1992/1998, p. 172). Dessa maneira, escrever sobre a arte, sobre uma obra de arte, é escrever sobre sua imagem e, nessa perspectiva, esse gesto exige uma nova relação do discurso com a obra, ou, ainda, uma nova forma de discurso, “capaz de transformar e inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes” (Hack & Silva, 2017, p. 88).

Ainda segundo Didi-Huberman, a imagem crítica oferece a possibilidade de superar o “pensamento do dilema”, isto é, a necessidade de separar, hierarquizar ou mesmo realizar uma escolha entre imagem e palavra. Segundo o autor, os pensamentos binários, ou seja, os pensamentos do dilema, são incapazes de perceber que não há que escolher entre “O que vemos, o que nos olha” (Didi-Huberman, 1992/1998), mas há que se inquietar com o próprio “entre”. Talvez seja este o momento em que a arte se volta para si mesma, como sugerem Hack e Silva (2017), momento em que “a obra criticada possa exercer ela mesma a função de crítica, e que o crítico faça ele mesmo obra”, como escreve Didi-Huberman (1992/1998, p. 187). E mais, “Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?” (Didi-Huberman, 1992/1998, p. 184). Como em um verdadeiro diálogo crítico entre uma e outra, “e não num rebatimento totalitário de uma sobre a outra” (Didi-Huberman, 1992/1998, p. 184). Um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma, em “uma confiança epistêmica concedida às imagens, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida à palavra” (Didi-Huberman, 1992/1998., p. 187), afirma o autor.

Em seu texto “Devolver uma imagem”, Didi-Huberman (2015, p. 205) também se detém sobre “essas coisas complexas que são a imagem”, afirmando não ser inútil questionar exatamente que uma imagem é imagem, quais são os aspectos que nela se tornam visíveis, as evidências que aparecem, as representações que primeiro se impõem. Acrescenta que as questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, seus recursos para provar a real complexidade das coisas. Para o autor (2015, p. 206), a imagem é, ao mesmo tempo, “um objeto de culto privado”, no que diz respeito ao artista, e “um objeto de culto público”, no que diz respeito a sua exposição. Isso se dá não como um lugar comum – com suas remontagens, desmontagens ou desconstruções –, mas como “o lugar do comum” (Didi-Huberman, 2015, p. 223, grifo do autor). Ele conclui que é preciso “instituir os restos”, ou seja, “tomar na imagem o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio” (Didi-Huberman, 2015, p. 206).

Segundo o *Dicionário da língua portuguesa* (Bueno, 1980, pp. 608-990), a palavra “instituir” significa “dar começo a; estabelecer; criar, fundar” ou, ainda, “atribuir a si próprio uma missão, tarefa, etc.; nomear(-se), constituir(-se)”. E “rebotalho”, assim como “refugio”,

significa “o que sobra depois de escolhido e retirado o melhor e o mais aproveitável; qualquer coisa inútil e sem valor; o resto” (Bueno, 1980, p. 958). Ainda em relação aos restos, às sobras, em *A arte, a psicanálise, o século* (2000/2012), o psicanalista Wajcman propõe um estudo sobre o objeto do e no século XX. Ele nos diz que tal objeto, para ser considerado o objeto do século, teria que portar certas características, tais como: não ser historicizável, isto é, ser ao mesmo tempo novo e singular; ser irreprodutível, incomparável e sem duplo. Além disso, também deveria ser irrepresentável, sem imagens e sem palavras, capaz de “mostrar e dizer o que não pode ser visto nem dito – visar o impossível enquanto impossível” (Wajcman, 2000/2012, p. 62). Contudo, ainda segundo o autor, não se trataria do fato de uma impotência em relação ao objeto, mas de uma impossibilidade do pensamento que levaria a uma outra orientação do pensamento, tal como uma “reflexão inesgotável para que se dê lugar a um impensável no cerne do próprio pensamento” (Wajcman, 2000/2012, p. 66).

Ao estender o seu estudo para o objeto de arte, Wajcman se pergunta como seria, então, fazer uma obra de arte do que é sem imagem, do que não pode ser contado nem descrito, do que excede a imagem; tirar o objeto da imagem, extrair dele a relação de duplo; ter com o objeto uma relação diferenciada no campo do que se pode ver, ordenada a partir de um referente irrepresentável. Para o autor, tanto a arte quanto o objeto *a* de Lacan (1962-1963/2005) responderiam tais questões. No campo da arte, Wajcman (2000/2012, p. 75) aponta a pintura abstrata do século XX como capaz de se distanciar do visível, tendendo a se libertar do imaginário, promovendo um retorno ao real: imagem “mais além de toda imagem, ao que foi desejado sem imagem, ao que foi concebido deliberadamente contra a imagem”. Acrescenta, ainda, que a Modernidade foi uma época marcada por uma perda da imagem. Assim, a arte seria o objeto capaz de mostrar o que não se pode ver, dizer, escrever, representar, nomear. Já no que se refere ao objeto *a*, o autor dirá:

Objeto perdido sem imagem: [...] Lacan, ao inscrever o objeto *a*, inscreveu no discurso analítico aquilo que, graças ao franqueamento do acesso ao que se pode chamar “o horror”, responde ao quebra-cabeça de que falei e que deixou a filosofia do pós-guerra numa situação embaraçosa quanto a saber [...] como fazer o impensável entrar no pensamento, o irrepresentável entrar na representação, a ausência entrar na presença, etc. (Wajcman, 2000/2012., p. 79, grifo do autor)

Horror, guerra, irrepresentável, ausência, quebra-cabeça: os significantes pinçados da citação acima nos remetem ao cinema de Duras. Antes de finalizarmos esta seção e abordamos a imagem no cinema da escritora, gostaríamos de salientar que o breve percurso realizado até aqui sobre o destino e a percepção da imagem, especialmente no período denominado

Modernidade, com autores de diferentes áreas – filósofos, teóricos do cinema, escritores, críticos de arte e psicanalistas –, nos servirá para articulações realizadas a partir de agora. Sabemos que o vasto campo dos estudos sobre a imagem é inesgotável, mas não se encontra nele o objetivo principal do nosso primeiro capítulo, ou seja, realizar uma pesquisa mais profunda sobre a articulação da imagem com o campo do cinema não é o nosso foco. Entretanto, ressaltamos que os autores e as passagens citados não foram escolhidos à toa, na medida em que a maioria desses teóricos se voltaram para a obra de Duras em algum momento de suas elaborações, seja em relação à escrita ou ao cinema da autora. No que diz respeito à menção acerca do objeto *a* na parte final desta seção, este será retomado e nos servirá como um guia na escrita dos capítulos dois e três da nossa tese.

1.3 *Uma imagem audiovisual, tão mais pura quanto a nova correspondência que nasce das formas determinadas da sua não correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra*

Falo do escrito, mesmo quando pareço falar de cinema. [...] Quando faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela vai representar, sobre minhas dúvidas quanto à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que se faz em seguida é uma consequência deste escrito. O escrito do filme – para mim – é o cinema.

Marguerite Duras

Como apontado acima a partir do texto de Chion (1990/2008), alguns cineastas servem-se da lacuna criada entre a fala narrativa e a da imagem para construir contradições, vazios, ruídos entre os dois níveis. Seria este o caso de Marguerite Duras? Ao enveredar-se pela sétima arte, a escritora lançará mão de uma forma particular de trabalhar a imagem, bem como a voz, a fala, a palavra, o texto e os corpos dos atores, não em uma relação de completude, mas sim de autonomia. Foi o que disse a cineasta sobre seu filme *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973):

Uma imagem audiovisual, tão mais pura quanto a nova correspondência que nasce das formas determinadas da sua não correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra. *A mulher do Ganges* são dois filmes, o filme da imagem e o filme das Vozes [...]. Os dois filmes estão ali, com total autonomia [...]. [As vozes] também não são Vozes *off*, na acepção habitual da palavra: não facilitam o desenrolar do filme, ao contrário, elas o entram, o perturbam: Não deveríamos prendê-las ao filme da imagem. (Duras, 1973b, pp. 103-104, tradução nossa)

Ou ainda:

A mulher do Ganges é de certo modo dois filmes. Em paralelo com a película encenada nas imagens, é encenado um filme puramente vocal não acompanhado por imagens. Para evitar qualquer equívoco, gostaríamos de deixar o espectador saber que as duas vozes *off* das mulheres não pertencem em absoluto aos personagens que aparecem nas imagens. Acrescentamos que os personagens vistos nas imagens ignoram totalmente a existência das duas mulheres na história, que se manifestam apenas no diálogo que mantêm. (Duras, 1972-1973, filme)

É com a orientação acima que Duras inicia o filme. Segundo Senra (2009), a partir desse momento, além da rarefação do visível, a separação entre a palavra e a imagem passa a ser a característica mais intrigante do cinema da autora. Vale lembrar que o filme estava praticamente pronto quando Duras decidiu acrescentar as vozes – principal inovação de *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973) –, o que posteriormente se tornará uma marca do seu cinema. Ademais, as vozes em *off*, sobrepostas aos espaços rarefeitos, produzirão uma “espécie de descompasso entre a imagem e a voz – uma, intensa e a outra esvaziada de seu habitual poder de fascínio [...] o que não reduz, entretanto, sua potência como imagem” (Senra, 2009, p. 14).

Para Borgomano (2009), o que mais choca nos filmes de Duras é inicialmente sua relação paradoxal com a imagem e com o visível. A professora de literatura francesa e especialista pioneira da obra da autora irá afirmar que o cinema da escritora é “outro” essencialmente por três motivos: pelo uso estranho da imagem, que não mostra nada ou quase nada; por ser um cinema em que não conta nada; e por conter uma predominância das vozes *off*, “As vozes do invisível” (Borgomano, 2009, p. 26). No que diz respeito às imagens que não mostram nada, Borgomano (2009, p. 31) acrescenta que certamente a imagem não deve mostrar nada, pois, para Duras, “a imagem mata o desejo e massacra o imaginário”. A estudiosa vê no cinema durassiano, ainda, uma predisposição para o foco na voz e não na imagem, o que oferece uma reflexão sob o ângulo de uma escrita-fílmica, como nos fala Oliveira (2021).

Borgomano especifica que Duras não é a única nem a primeira a ter feito uso da voz *off*, embora “tenha feito um uso tal que ela entrou por ele (uso) na história do cinema”. Também não se deve desconsiderar, de acordo com Borgomano, a voz “didática e erudita” do cinema documentário. Ela afirma sobre esta voz: “Marguerite Duras retira sua autoridade, mas conserva seus poderes: ela não comenta mais a imagem, mas ela conhece as histórias e, ouvimos como na infância a voz da contadora de histórias, [...] ainda que as histórias que ela conta contenham algumas elipses curiosas. Deslocada, dissociada, autônoma, a voz *off* potencializa o filme, o sobredetermina, lhe confere

profundidades. (Borgomano, 1985, p. 191¹¹ como citado em Oliveira, 2021, pp. 136-137, tradução nossa)

Lembramos que a voz *off*, bem como a escrita fílmica em Duras, será abordada no próximo capítulo. Adentrando mais especificamente na imagem fílmica durrassiana – seu destino, sua percepção –, nas inúmeras entrevistas que a escritora deu acerca de seu cinema, ela sustenta que existem mais imagens no escrito do que no filmado, porque “as palavras têm um poder de proliferação infinito [...], a imagem está ali, ela tem uma forma. A palavra não tem. A imagem não pode ser dita, descrita, ela só está onde está” (como citado em Aumont, 2002/2004, p. 82). Para a cineasta, a realidade da imagem cinematográfica seria motivo de ruptura, através da qual o cinema não deveria construir a realidade, mas destruí-la, junto com as interpretações dessa mesma realidade. Duras acredita que, uma vez que o cinema oferece de imediato a imagem, “faz a palavra recuar ao silêncio original”, o que significa, como afirma a autora, a “destruição” da palavra. O cinema “freia”, portanto, a possibilidade do escrito de “reduzir a sombra interna”, “ele é o que está mais próximo da sensação original”. Contudo, é justamente esse ato de destruir que se torna para a cineasta uma “aquisição criadora”, uma relação de “assassinato”, porque fazer cinema da maneira clássica seria um ato de “destruição do texto” (Duras como citado em Senra, 2009, p. 22).

De acordo com Senra (2009), então, Duras desenvolve uma série de recursos para não mostrar, na imagem, o que as palavras dizem, e para que as palavras, por sua vez, não tenham origem na imagem. No plano da imagem, a cineasta procurará expor em seus filmes “um assentimento à imagem pura, isto é, desobrigado da representação do mundo” (Senra, 2009, p. 14). Ou, ainda, uma ausência de figuração, “de forma a impedir o imaginário de ‘se apropriar’ da imagem, como acontece de hábito no cinema” (Senra, 2019, p. 15, grifo da autora).

Ainda de acordo com Senra, Duras, enquanto transgressora da imagem, nega o desejo do espectador pela representação, removendo a relação esperada entre imagem, palavra e som, e demandando, por parte do público, uma implicação, criando, assim, o que a cineasta chamará de “consciência de si” (Duras como citado em Senra, 2009, p. 18). Seu cinema de negação, de recusa – do imediato, do sentido, da representação – exige que o processo de significação seja abandonado “ao atingir a interrupção do realismo da imagem cinematográfica por um lado, mas, simultaneamente, conduzir o espectador a uma reflexão que será fornecida por vozes que sequestrariam a imagem, empurrando-a para um domínio sensorial auditivo” (Mounsef, 2003, p. 47, tradução nossa).

¹¹ Borgomano, M. (1985). *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Albatros.

Também em relação à imagem pura, Aumont (1990/1993) afirma que, tendo por objeto o *status* da imagem em relação à realidade, alguns autores tomaram posições extremas, e até excessivas, para defender e ilustrar a ideia de uma “pureza” da imagem e de sua autonomia (absoluta) em relação à realidade visível. Segundo o autor, “essas teses são às vezes excessivas, como se a descoberta, com a arte abstrata, de valores intrínsecos à imagem ‘pura’, levasse a negar que ela também tem valores ‘extrínsecos’, e que estes foram durante muito tempo preponderantes” (Aumont, 1990/1993, p. 263, grifos do autor). Todavia, o teórico do cinema adere também à ideia de que a imagem teve de fato vida própria, à qual, sem dúvida, os artistas foram mais sensíveis, antes mesmo que ela fosse afirmada teoricamente.

Em *As teorias dos cineastas* (2002/2004), Aumont se volta, entre outros assuntos, para o cinema de Duras, e nos lembra que a escritora busca um cinema que saia do espetacular, recusando as convenções do cinema narrativo industrial. Para ele, a recusa “mais sensível” diz respeito à ficção e a seus artifícios, e “Duras nem pensa em manipular os lugares filmados; ela concebe não tocar no local como uma oposição vívida ao decorativo, ao cenário fabricado” (Aumont, 2002/2004, p. 81). Dessa maneira, “O princípio do intacto se estende em Duras a tudo o que não depende do trabalho do ator” (Aumont, 2002/2004, p. 81), e mesmo o ator, o corpo do ator no cinema da escritora, “é considerado como qualquer outro sítio, a ser filmado sem maquiagem, sem truques” (Aumont, 2002/2004, p. 81). Por isso, confirma Aumont, definitivamente o sentido deve proceder não da imagem, não dos atores, mas de um texto escrito.

Mas estaria, de fato, a imagem tão negligenciada assim no cinema de Duras? Tão autônoma da palavra, do texto, das vozes, como a autora afirmou acerca de seu filme *A mulher do Ganges* (1972-1973)? Em *A imagem-tempo* (1985/2005), Deleuze, como já mencionado, distingue uma nova categoria da imagem cinematográfica, a *imagem audiovisual*. Sobretudo em relação ao cinema de Marguerite Duras e Robbe-Grillet, o filósofo afirma uma nova assincronia, na qual o falado e o visual não se correspondem mais, mas se contradizem, se desmentem, “sem que pudéssemos dar mais ‘razão’ a um ou a outro” (Deleuze, 1985/2005, p. 296, grifo do autor). Algo indecível entre os dois, cita Deleuze, o que faz com que a primeira característica desta nova imagem seja o fato de que a assincronia já não se trata de fazer ouvir falas e sons “cuja fonte está num extracampo relativo, e que se reportam, portanto, à imagem visual, cujos dados eles apenas evitam duplicar” (Deleuze, 1985/2005, pp. 296-297). Também não se trata, continua o autor, de uma voz *off* que efetiva um extracampo absoluto na relação com o todo, mas,

Entrando em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz *off* não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites delas: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua, como em *L'Homme qui ment*, de Robbe-Grillet ou em *India Song*, de Marguerite Duras, pois rompeu as amarras com as imagens visuais que lhe delegavam a onipotência que a elas faltava. A voz *off* perde onipotência, mas ganha autonomia. É esta transformação que Michel Chion analisou tão bem. (Deleuze, 1985/2005, p. 297)

Os apontamentos de Chion em relação à voz *off* no cinema de Duras serão retomados no próximo capítulo da tese. Mas, ainda de acordo com Deleuze, a respeito da *imagem audiovisual*, outra novidade é a de que talvez não haja mais extracampo nem voz *off*, em nenhum sentido. Isso significa dizer que, por um lado, o falado e o conjunto sonoro (música, gritos, ruídos, barulho do mar, pausas, silêncios, cuja presença veremos tão fortemente no cinema de Duras) conquistaram autonomia, ou seja, deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro momento do cinema falado, e tornaram-se imagem integralmente. “A imagem sonora nasceu, em sua ruptura, de sua ruptura com a imagem visual”. Todavia, “Já não são nem mesmo dois componentes autônomos de uma mesma imagem audiovisual, [...], são duas imagens [...], uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte vertical entre ambas” (Deleuze, 1985/2005, p. 297).

Nesse sentido, Deleuze diz não acreditar na declaração de Duras a propósito de *A Mulher do Ganges* (1972-1973) ser dois filmes completamente autônomos, o da imagem e o das vozes. É uma declaração de humor ou de provocação, que anuncia, justamente, o que pretende negar, escreve o filósofo, “já que imputa a cada uma das duas imagens o poder da outra” (Deleuze, 1985/2005, p. 299).

O enquadramento visual define-se agora menos pela escolha de um lado preexistente do objeto visual que pela invenção de um ponto de vista que desconecta os lados, ou instaura um vazio entre eles, de maneira a extrair um espaço puro, um espaço qualquer, do espaço dado nos objetos. Um enquadramento sonoro se definirá pela invenção de um puro ato de fala, de música ou até mesmo de silêncio, que deve extrair-se do contínuo audível dado nos ruídos, sons, falas e músicas. Não há, portanto, mais extracampo, tampouco sons *off* para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e as distribuições sonoras correspondentes eram ainda características da imagem visual. Agora, porém, a imagem visual renunciou a sua exterioridade, separou-se do mundo e conquistou seu avesso, libertou-se do que dela dependia. Paralelamente, a imagem sonora livrou-se de

sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou seu enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo *interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro*, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. (Deleuze, 1985/2005, p. 298, grifo do autor)

Em sua tese de doutorado, também sobre o cinema de Marguerite Duras, Oliveira (2021), ao trabalhar o espaço sonoro e o espaço visual na cinematografia da escritora, diz que o espectador é inclinado a viver uma estranha (estrangeira?) experiência perceptiva, a partir da qual haveria duas possibilidades: abstrair-se do “filme da imagem”, como a denominou Duras (1972-1973), em prol do filme sonoro, ou seguir as imagens desengajando-se (desvinculando-se) do que a voz *off* diz. Porém, em sua pesquisa, Oliveira esclarece que a voz não seria examinada como elemento isolado ou autônomo, mas privilegiado na sua relação com o espaço fílmico em benefício da percepção do espectador, em um espaço tomado como um fenômeno audiovisual. Os filmes durassianos dos anos 1970, nos esclarece a pesquisadora, são estruturados pelo aparente descompasso entre o som (a voz *off*) e a imagem. No entanto, “a imagem em movimento – que aparentemente não tenta se ajustar ao que a voz diz – envolve de qualquer forma o corpo do espectador do áudio e estabelece uma entidade som-imagem” (Oliveira, 2021, p. 144, tradução nossa).

Tanto Oliveira quanto Royer trabalham, em algum momento de suas pesquisas, a relação da conhecida (dis)junção do som e da imagem no cinema de Duras em relação ao efeito da percepção sensorial causada no espectador. Royer (2019, p. 39, tradução nossa) vê nesse dispositivo uma das mais subversivas inovações fílmicas de Duras, “considerado seu dispositivo estilístico idiossincrático”. Para a pesquisadora, tal técnica destrói para o público a ideia, a partir do efeito de realidade criado pela sincronia imagem-som, de que o “cinema é uma simples reflexão do mundo, e não uma mídia complexa e artificial” (Royer, 2019, p. 39, tradução nossa). Contudo, como nos mostra Royer, Duras levou alguns anos de experimentação com o cinema antes de começar a usar a técnica de disjunção (aparente) da imagem e do som, aqui composto não só pelas palavras, pelas falas contidas nos filmes, mas por todo o arsenal sonoro que a escritora transporta para seu cinema, e que veremos no próximo capítulo.

O poder da voz e da fala sempre foi uma preocupação central em sua escrita e em seus filmes, e a voz *off* de mulher tem um importante papel em sua primeira colaboração no cinema com *Hiroshima mon amour* (1959). Mais tarde, em seus primeiros filmes solo, *Détruire dit-elle* (1969) e *Nathalie Granger* (1972), vozes e imagens estão sincronizadas, mas nenhum dos dois filmes tem uma narrativa linear. [...] Além disso, ambos os filmes têm diálogos fragmentados e em elipses, pontuados por longos

silêncios, e há um uso extenso das vozes *off*. Então, a transgressão das convenções do audiovisual em Duras começou com as suas primeiras experimentações fílmicas, mas é somente em seu terceiro filme, *A mulher do Ganges* (1974), que Duras dá o passo para claramente separar a banda visual e a trilha sonora. (Royer, 2019, p. 40, tradução nossa)

Figura 2 – *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973)



Fonte: Oliveira, 2015, online

1.3.1 A imagem-espelho, ou a recepção em *India Song*

A recepção é este jogo de silhuetas opacificadas pelo espelho, são os movimentos de todos os corpos, sem o rosto. A direção do olhar, aqui, é a direção de todo o corpo.

Marguerite Duras

Ainda sobre a imagem no cinema de Marguerite Duras, em *India Song* (1974), filme posterior a *A mulher do Ganges* (1972-1973), a cineasta escreve (1979a/2021) que esse seria construído primeiro através do som e depois através da luz, uma forma também de questionar a primazia da imagem no cinema através da decomposição do som e da imagem. No filme, a autora “denuncia a falência de uma linguagem cinematográfica que não pode articular uma história com uma unidade temática unificada, lançando mão de truques visuais que conduzem o espectador a rever sua posição enquanto consumidor passivo de imagens” (Willis, 1987, p. 106, tradução nossa). Na estreia, ela sugere para algumas pessoas mais próximas que assistam ao filme de olhos fechados (Mounsef, 2003).

Ainda em relação à (dis)junção imagem-som em seus filmes, a multiplicidade de espelhos e reflexos presentes no cinema de Duras são, para ela, a confirmação de que a história não pode e não irá ser reproduzida em sua totalidade (Willis, 1987). Todavia, isso não se deve a uma dificuldade com o processo cinematográfico em si, mas ao fato de que, para a cineasta, o processo da realização do filme não deveria representar nada além de sua própria insuficiência. Segundo Willis (1987), não é por acaso que Duras faz uso frequente de espelhos em *India Song*. O filme

concretiza a figura textual de um espelho que apenas repete (nunca reflete), uma vez que nós, os espectadores, nos encontramos diante de um espelho que repete imagens das figuras na tela. O texto, o livro, o romance, reproduz, em relação ao filme, a mesma problemática que já encontramos nele: *India Song* descreve uma história em que nada pode acontecer, porque já aconteceu. O texto constitui um futuro anterior, no qual alguma coisa já teria acontecido. Melhor ainda, os acontecimentos em *O vice-cônsul* são abordados mediante a imagem repetida do espelho, a fantasia de um espelho quebrado, espelhos com buracos de bala. (Willis, 1987, p. 110, tradução nossa)

No filme, Duras empregará muitos reflexos de espelho, dificultando que o espectador saiba se o que está sendo visto é a própria imagem ou o reflexo. Entretanto, ela dirá que a utilização dos espelhos foi feita espontaneamente, “Deixamos o espelho atuar. Essa segunda tela trouxe uma dificuldade da visão que a perturbou. Delphine Seyrig [que atuou como Anne-Marie Stretter em *India Song*] teve o tempo todo dois rostos devido ao fato do espelho” (Duras, 1975b/2021, p. 208, tradução nossa). Na opinião de Borgomano (2009), esse efeito faria da escritora uma verdadeira cineasta, já que tanto o cinema quanto o espelho trabalham com reflexos e ilusões. Além disso,

espelhos são muito bem adaptados ao tipo de cinema que rejeita a representação realista, porque a imagem no espelho carrega um duplo sentido. Ela é ao mesmo tempo verdadeira (posto que só pode refletir aquilo que está realmente diante dele) e falsa (porque é apenas um reflexo). É uma espécie de universo paralelo, onde não temos certeza do que somos e do que estamos vendo. (Borgomano, 2009, p. 31)

Para Oliveira (2021), o reflexo da cena no espelho favorece a profundidade do campo criada pelo efeito ótico e contribui para desdobrar o espaço da cena na percepção do público. “Trata-se, portanto, de um espaço desdobrado, naturalmente possibilitado ou potencializado pelo reflexo do espelho” (Oliveira, 2021, p. 212, tradução nossa). A pesquisadora destaca também um contracampo de olhares entre Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul promovido pelo efeito do espelho. “Anne-Marie Stretter aparece em close, enquanto vemos o vice-cônsul no

reflexo do espelho em plano médio. [...] Assim, nesta cena, o efeito ótico sugere um segundo plano neste contracampo” (Oliveira, 2021, p. 212, tradução nossa).

Figura 3 – *India Song* (Duras, 1974)



Fonte: Oliveira, 2015, online

“Em todos os seus filmes, os espelhos desempenham um papel importante?” – pergunta Michelle Porte a Duras (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 72-73, tradução nossa).

Sim, são como buracos por onde a imagem será engolida para então retornar, mas sabe-se lá onde. Quando a imagem de Delphine Seyrig entra no espelho, é como se fosse o fim do cinema. O espelho coloca em dúvida tanto a presença real quanto a palavra – quando, por exemplo, não se pode mais dizer a quem o vice-cônsul está se dirigindo a partir do momento em que Anne-Marie sai de cena, enquanto sua imagem no espelho surge. (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 72-73, tradução nossa)

No filme, a recepção dura mais de uma hora (66 minutos e 13 segundos, como precisa a cineasta). Duras diz que a viu antes de tudo, como uma massa sonora que gira em torno apenas de imagens variáveis, “*tipo de suportes fixos que ancoram essa massa sonora em um lugar fixo*, o impedimento do desvio para a ilustração” (Duras, 1975a/2021, p. 182, grifo e tradução nossa). A escritora esclarece também que não há no filme o desdobramento narrativo que segue os episódios ou a cronologia do espaço e do tempo.

Eu a vejo (a recepção) como um acontecimento único, de teor único, isolado do filme. Os sessenta e seis minutos que dura a recepção contêm somente de cinco a seis horas de

duração da recepção – entre as primeiras horas da noite e a aurora. (Duras, 1975a/2021, p. 182, grifo e tradução nossa).

Duras declara, em uma belíssima passagem, que a equipe de filmagem decidiu que toda a cena da recepção deveria se passar em um lugar único, denominado “o retângulo”. O espaço retangular do salão particular, de frente para o espelho, “assim como seu duplo refletido”. Duplo retângulo filmado que continha “a zona epicentral de todo o filme”, a saber, a morte de Anne-Marie Stretter sobre o piano, com as rosas e o incenso em sua memória. “O filme foi rodado, o filme foi possível porque a história dessa mulher tinha sido interrompida pela morte: o altar, sem cessar, lembraria isso. Ele era então também o lugar da dor – da minha dor. A fonte jorrava aí” (Duras, 1975a/2021, pp. 183-184, tradução nossa). Tudo o que não se vê da recepção foi previsto, visto, precisado, afirma Duras: cada saída, cada entrada das pessoas que, por si só, motivaram esta recepção.

Foi necessário primeiramente que tudo fosse lógico, crível, antes de se desencadear e que a qualquer momento a desordem da noite fosse vista como tal. Ao contrário, tudo devia ser tão claro quanto se a recepção tivesse sido filmada por inteiro. [...]. Falar da recepção de *India Song*, para mim, é frear uma explosão (cólera, exaltação) ao falar disso. (Duras, 1975a/2021, pp. 182-183, tradução nossa)

Uma recepção, a recepção. Uma outra recepção, a mesma recepção. Novamente. Sabemos da importância da cena do baile descrita em *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986). Para Lola Valérie Stein. Para Anne-Marie Stretter. Para Marguerite Duras. Uma perda, a perda. Um amor, o amor. Uma dor, a dor. Ficção. Fixação. Como citado acima, de acordo com Duras (Duras & Porte, 1977/2012), espelhos são como buracos por onde a imagem será engolida para então retornar, sem sabermos onde... No Capítulo 3 da nossa tese, a recepção, o amor, a dor, retornarão e serão vistos, ouvidos e escritos, desta vez a partir do que “escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol” (Duras, 1964/1986, p. 35).

1.4 Imagem absoluta

Tanto as mulheres como os rios nos filmes de Marguerite Duras restam invisíveis. Curiosa essa sua maneira de conceber o cinema, normalmente definido como arte do invisível.

Madeleine Borgomano

Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

Marguerite Duras

1.4.1 O mar ilimitado

Como mencionado brevemente na introdução da nossa tese, os filmes realizados por alguns diretores a partir de sua obra literária não agradavam Duras. Para exemplificar tal afirmação, Perrone-Moisés (2012) nos conta que a escritora-cineasta entrou em desacordo com o diretor Jean-Jacques Annaud quando este produziu *O amante* (1992) – filme baseado no livro de mesmo nome da autora, lançado em 1984, quando a escritora tinha 70 anos, e que ganhou o prêmio Goncourt, tornando-se, também, um *best-seller*¹². De acordo com Perrone-Moisés (2012), era previsível que Duras não gostasse do filme de Annaud, bonito e correto demais, mas muito diverso dos textos e filmes da autora pelo realismo e pela linearidade narrativa. A escritora considerou ridículo, por exemplo, o fato de o diretor levar ao extremo a referência de encontrar um automóvel Morris Léon-Bollée dos anos 1930 e colocá-lo sobre uma verdadeira balsa de Mekong na cena que abre o filme. Em reação à produção de Annaud, Duras escreveu o livro *O amante da China do Norte* (1991/1992), que, em formato de roteiro e com várias mudanças em relação ao livro ganhador do prêmio, pretendia mostrar como o filme deveria ser feito.

Sabemos que a relação de Duras com a imagem, com a escrita da imagem, sempre se apresentou com bastante força em seus livros. Em *O amante* (Duras, 1984/2012), por exemplo, as imagens descritas pelas memórias da protagonista ocupam um lugar importante na história da autora. Segundo Perrone-Moisés (2012, p. 111), as descrições das paisagens, ao mesmo tempo que retardam a narrativa, mantêm uma relação metafórica com os acontecimentos: “o rio Mekong, arrastando, em seu fluxo torrencial, todos os detritos e carcaças em direção ao Pacífico, alude ao tempo, à vida e à ruína da família”.

Ainda de acordo com Perrone-Moisés, ler o livro seria como folhear um álbum de fotografias. De fato, um dos acontecimentos desencadeadores da sua escrita teria sido a proposta feita pelo filho de Duras para que ela escrevesse legendas para as fotos de sua vida. Porém, a fotografia que poderia ser considerada a mais importante do livro jamais foi tirada – a imagem da adolescente debruçada no parapeito da balsa com seu vestido decotado quase

¹² Este é considerado o livro mais famoso de Marguerite Duras, escrito após suas duas internações por alcoolismo. Ao ganhar o prêmio, a escritora afirmou que o público havia mudado e disse ter conseguido certa felicidade e uma forma de voltar a si mesma com a escrita desse livro (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

transparente, o cinto de couro, os sapatos de salto alto em lamê dourado com *strass*, o chapéu masculino e o rosto maquiado:

Quinze anos e meio. É a travessia do rio. Quando volto a Saigon, sinto-me em viagem, [...]. É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não a tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, [...]. Ora, enquanto ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora. (Duras, 1984/2012, pp. 12-13)

Aqui nos chama a atenção a referência de Duras a uma imagem absoluta exatamente pela sua ausência, pela sua inexistência ou falta de registro. Contudo, consideramos que, para a autora, algo no campo da imagem foi sim destacado e subtraído ao conjunto, e então esquecido e lembrado e, por sua vez, enquadrado e emoldurado e, assim, escrito e reescrito, filmado e refilmado, infinitamente e de novo, pois se trata de ser justamente a sua autora...

Estamos nos referindo à imagem marítima dos filmes do Ciclo Atlântico: o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia enquadrados por um olhar que vê a partir de uma janela da sua casa-hotel de Trouville. No belíssimo *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a), a diretora nos dá a ver exatamente essa imagem em praticamente todo o filme, acompanhada por valsas de Johannes Brahms tocadas ao piano por Roberto Brando. Ademais, o corpo da atriz Bulle Ogier, quando mostrado, configura uma espécie de mimetismo em relação aos móveis do hall do hotel ou à areia da praia. Sua ausência de representação, de expressão, de fala, de voz, somada ao seu movimento lento, calmo como o mar, às suas lembranças e às cores em tom pastel de sua roupa, se torna uma paisagem, ou melhor, uma imagem vista exatamente através da sua ausência. Um corpo-paisagem-imagem, se assim podemos definir.

Figura 4 – Agatha e as leituras ilimitadas (Duras, 1981a)



Fonte: IMDb, n.d., online

No filme, o mar está (oni)presente e emoldurado pelas janelas e portas da casa-hotel de Duras em Les Roches Noires, Trouville¹³. Trouville Casa-Hotel. Trouville-sur-Mer. *Trou ville*,

¹³ Construído inicialmente como um hotel de luxo no estilo Segundo Império pelo arquiteto Alphonso-Nicolas Crepinet, na estância balneária de Trouville-sur-Mer, o local foi apelidado em seus primeiros dias de “o rei da costa da Normandia”. O edifício está listado no inventário suplementar de monumentos históricos e o *hall* de entrada também está classificado como tal. Originalmente com 75 quartos e, a partir de 1913, com 300 quartos, o hotel foi inaugurado em 15 de julho de 1866 e se tornou um dos principais *resorts* da moda para a alta sociedade ocidental durante o Segundo Império, a *Belle Époque* e os “Anos Loucos”. Grandes burgueses e aristocratas franceses conviveram, então, na costa da Normandia, com bilionários americanos, aristocratas russos, industriais alemães e financistas ingleses. Foi parcialmente reformado em 1924 pelo arquiteto Robert Mallet-Stevens e transformado em uma vitrine para o *Art Déco*. O *hall* de entrada foi completamente redesenhado e se tornou um espaço de proporções soberanas, com linhas sóbrias e grandes janelas de sacada e porta que se abrem para o mar. O grande salão é o único de todos os interiores criados por Robert entre as duas Grandes Guerras e que permaneceu intacto. As paredes e pilares mantêm o seu revestimento original que capta de forma singular a luz que emana da praia. Durante a Segunda Guerra mundial, foi requisitado em 1939 pelas forças armadas francesas como um hospital adicional e depois ocupado pelo exército alemão. Cessou suas atividades em 1959 e foi colocado à venda sob forma de apartamentos privados. Gustave Flaubert tinha 15 anos quando frequentou a praia durante o verão de 1836 e se apaixonou perdidamente por Élisabeth Schlésinger, que se tornou musa de alguns de seus livros. Claude Monet representou o hotel na pintura intitulada *Hôtel des Roches Noires*, em 1870. Marcel Proust o frequentou regularmente de 1880 a 1915. A atriz Emmanuelle Riva, protagonista de *Hiroshima meu amor* (Resnais, 1959), foi proprietária de um apartamento no último andar por trinta anos. E Marguerite Duras, depois de descobrir e se apaixonar aos 18 anos por Trouville, adquiriu o apartamento número 105 e passou todos os verões lá de 1963 a 1994, até a sua morte em 1996. Encontrou ali uma fonte inesgotável de inspiração para escrever a sua obra literária e filmar seu cinema. Citava regularmente: “Olhar o mar é olhar tudo”, “Não conheço ninguém que desde a primeira vista não sonhe em voltar”, e “Eu gostaria de ser chamada de Marguerite Duras de Trouville”. A autora se refere ao lugar em suas obras *O deslumbramento*, de 1964, *O amante*, de 1984, *Emily L*, de 1987 e *Escrever*, de 1993. Também montou lá o cenário para o seu filme *A mulher do Ganges*, de 1972-1973. Em 1981, filmou toda a ação do longa-metragem *Agatha e as Leituras Ilimitadas* (Duras, 1981a) e do média-metragem *O homem atlântico* (Duras, 1981b) no grande salão do hotel. Entre 1980 e 1994, a fotógrafa Héléne Bamberger ia frequentemente ao local para fazer a série de fotos do que se tornou o livro *Marguerite Duras de Trouville* (Bamberger, 2004). Tendo-se tornado uma personalidade local muito acessível e apreciada, Duras fazia longas caminhadas na praia do hotel

como destacam alguns psicanalistas: cidade buraco, cidade furo. O retorno da imagem? Imagem engolida. Uma maneira de enquadrar/destacar/registrar/subtrair do conjunto a imagem absoluta? Imagem pura, pura imagem. Uma maneira de escrever o mar? *La Mer écrite*. Na história, um homem e uma mulher, irmãos, rememoram os momentos de seu amor incestuoso antes de se separarem. No diálogo, “vemos construir-se o filme de um passado irre recuperável, que se faz presente pela palavra” (Ayer, 2009, p. 72), pela voz da própria Duras e de Yann Andréa, que também incorpora pela primeira vez o elenco do filme de sua companheira à época da filmagem.

Como nos lembra Ayer (2009), o incesto é também uma forma de amor que Marguerite Duras afirma ter vivido. Ela estava na França quando seu irmão, que permanecera na Indochina com a mãe, morreu durante a guerra, por falta de medicamentos. “O desespero com que recebeu a notícia – ela conta que batia a cabeça contra a parede, queria se matar – a convenceu de que havia amado seu irmão” (Ayer, 2009, p. 72). A partir de tal experiência, a autora afirma: “o incesto é a coincidência entre o amor e o laço de parentesco. Todo amor, na realidade, busca recuperar esse laço fundamental”. E também, “Tudo é tão confuso [...], sim, acho que vou embora devido à força desse amor tão terrível que temos um pelo outro” (Duras, 1981, p. 11 como citado em Ayer, 2009, p. 72).

Contudo, Agatha é seu nome: o nome da irmã, como também o nome do vilarejo onde a história se passa, bem como o nome da obra (peça teatral, filme e livro). Suas leituras são ilimitadas. Assim como o mar. É necessário escrever, filmar, acrescentar a sua voz a essa história/acontecimento sem fim, que não cessa de não se escrever, como no movimento de ir e vir do mar. Como no movimento do aparecimento e desaparecimentos dos corpos dos atores na tela. Como no jogo de espelhos de que Duras também lançará mão nesse filme. Desta vez, posicionados um diante do outro, o que faz com que a imagem, quando refletida, seja reproduzida ao infinito e de forma ilimitada. Como Agatha. Desse modo, “o passado não é passado. É feito de imagens – o tempo são paisagens – que se *destacam* do resto” (Silva, 2017, pp. 55-241, grifo nosso).

Ao trabalhar o “efeito espelho” no filme de Duras, Oliveira (2021) destaca, entre outros pontos, a imagem refletida pelo espelho do cinegrafista no centro do quadro e em pleno exercício de seu trabalho.

e jantava quase todas as noites na sua mesa reservada de número 309 na *brasserie Le Central*, onde fazia anotações na toalha da mesa. O restaurante e a mesa são visitados até hoje por turistas e admiradores da autora (Godefroy, 1992).

Se, por um lado, a presença da câmera, pela estranheza, perturba o olhar do público, por outro, ao afirmar-se no centro do enquadramento, sugere uma outra percepção. Como isso se dá? Na nossa percepção, como público, temos a impressão de que a câmera está voltada para nós, que está olhando para nós, temos a impressão de sermos filmados. (Oliveira, 2021, pp. 209-210, tradução nossa).

Figura 5 – *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a)



Fonte: IMDb, n.d., online

Segundo Duras (1981a/2021), *Agatha* é o primeiro filme que ela escreveu sobre a felicidade. Logo na abertura, a primeira página do livro *Agatha* (Duras, 1981) aparece em close, com seu escrito, seguida pela imagem de portas fechadas com o mar ao fundo, para, então, vermos e ouvirmos, totalmente vazios, o mar liso e a praia com sua areia amarelada, em todo o seu esplendor, em sua melhor atuação.

É um salão de uma casa inabitada. Há um divã. Algumas poltronas. Uma janela deixa passar a luz de inverno. Ouve-se o barulho do mar. A luz de inverno é nebulosa e sombria.

Não haverá nenhuma outra luz. Haverá apenas essa luz de inverno.

Há um homem e uma mulher. Eles estão em silêncio. Pode-se supor que eles falaram muito antes de o vermos. Eles são indiferentes à nossa presença. Eles estão de pé, apoiados nas paredes, nos móveis, como que exaustos. Eles não se olham. No salão há duas bolsas de viagem e dois sobretudos, mas em lugares diferentes. Portanto, eles

chegaram aqui separadamente. Eles têm trinta anos. Pode-se dizer que eles se parecem. (Duras, 1981a/2021, tradução nossa)

Como nos informa Oliveira (2021), Trouville é, para Duras, o lugar da escrita e da filmagem, lugar que desempenha um papel fundamental na sua criação e que constitui uma parte fundamental da imaginação durassiana. Além disso,

Uma abertura tal, com a presença do texto que introduz a diegese do filme, sublinha igualmente a estreita relação do texto com o filme. Na verdade, não se trata unicamente de um texto, mas da página do livro *Agatha*, materializada e fisicamente apresentada na tela. O texto permanece sempre anexado ao seu suporte, o livro. [...] Como indica Joëlle Pagès-Pindon, Duras insistiu em mostrar o objeto que é o livro: “[...] podemos ler, numa página do texto impresso, uma nota de Marguerite Duras feita à mão que especifica que é o objeto-livro e não apenas o seu conteúdo que lhe interessa: ‘Texto filmado. Nota: A passagem de uma página para outra deve ser marcada’”¹⁴. (Oliveira, 2021, p. 203, tradução nossa)

Ainda no filme, a voz em *off* de Duras dirá, pausada e lentamente, como se acompanhando o movimento do mar, com intervalos e silêncios: “O mar parece estar dormindo. Não há vento. Não há ninguém. O mar está liso como no inverno” (Duras, 1981a, filme). Contudo, antes de avançarmos com o estudo da imagem destacada, subtraída por nós do cinema de Marguerite Duras, faremos uma breve observação sobre o uso da janela como perspectiva, nos apoiando nos estudos do historiador alemão Hans Belting (2008/2015).

1.4.2 A janela: transparência da visão

Como nos informa Belting (2008/2015), a revolução inaugurada pela perspectiva remete, desde o início, ao conceito de janela. Diante de uma janela real, os objetos vistos aparecem atrás da abertura da janela. Por sua vez, em uma janela pintada, os objetos projetam-se sobre uma vidraça imaginária, a fim de alcançar um efeito similar. Leonardo da Vinci persuadia os artistas a desenharem os contornos de uma árvore sobre uma placa de vidro atrás da qual se via uma árvore real. Ao finalizarem o desenho, os artistas deveriam compará-lo com a árvore real atrás do vidro. Para tanto, eles tinham que enxergar com um dos olhos a árvore que se mostrava sobre o vidro e, com o outro olho, a árvore atrás do vidro (da Vinci como referenciado em Belting, 2008/2015, p. 115).

¹⁴ Duras, M. *Le livre dit, entretiens de Duras film* (Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon) [Kobo e-pub]. Gallimard como referenciado em Oliveira, 2021, p. 199.

Belting (2008/2015, p. 115) esclarece que da Vinci compreende a perspectiva expressa em um vidro “sobre a superfície do qual foi desenhado tudo que se encontra atrás do vidro”, e afirma que o termo latino *perspectiva* foi traduzido como “visão que atravessa” a superfície da imagem, baseado no antigo verbo *per-spicere*, no sentido de “perceber”. Mas, acrescenta o historiador, essa tradução somente faz sentido se pressupomos uma tela através da qual o olhar acontece. Ademais, na antiga metáfora do olho como *janela da alma*, o globo ocular, considerado do exterior, é um espelho redondo sobre o qual a superfície do mundo se reflete e, através da pupila, o olhar se volta para o exterior como que a partir de uma janela.

Todavia, somente na cultura ocidental tal concepção pôde se apresentar como natural. Isso se aplica à “janela de perspectiva”, que possibilitava aos artistas um melhor controle da imagem do que a perspectiva matemática. Mais tarde, a expressão “perspectiva” generalizou-se para designar a luneta e o telescópio, fechando o círculo entre prospectiva, perspectiva e janela. (Belting, 2008/2015, p. 116, grifos do autor)

Mas a janela corresponde também a uma moldura, afirma o autor (Belting, 2008/2015). Esta “complementa a exigência de certeza matemática e delimita a zona de imprecisão situada na periferia do campo visual” (Belting, 2008/2015, p. 116). Dessa forma, a moldura não é somente uma delimitação estética, mas também um parâmetro de medida. Nesse sentido, segue o autor, não é um acaso que, em seus primórdios, as molduras dos quadros imitassem as molduras de uma janela real. O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela. “É justamente sob este pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva. Somente alguém que se encontre à janela ou diante de uma porta é capaz de ‘ver através’” (Belting, 2008/2015, p. 117, grifo do autor). De acordo com Belting, no motivo da janela apreendemos, assim, a pedra angular (retangular, com Duras?!) da história do olhar ocidental, pois é diante da janela que se decide a relação com o mundo (Belting, 2008/2015).

Ainda segundo o autor, a disposição da janela pode ser entendida como uma “consolidação ontológica do olhar, que se torna sua imagem” (Belting, 2008/2015, p. 117). A janela é, ao mesmo tempo, vidro e abertura, enquadramento e distância. Pode-se abrir e fechar a janela, esconder-se atrás dela ou refletir-se em sua vidraça. Além disso, a janela distingue o domínio do privado do domínio público, alude a uma cisão entre interior e exterior, fato este que teria marcado profundamente o pensamento ocidental, nos diz o historiador.

Desde o início dos tempos modernos, o interior representa o sujeito, enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar. [...] O mundo exterior que se encontra diante da

janela é um lugar outro, e não aquele em que o sujeito está junto a si mesmo (Belting, 2008/2015, p. 117)

Embora a proposta do texto de Belting seja a de trabalhar o dispositivo da janela em relação aos muxarabis do mundo árabe e, assim, fazer uma exposição acerca da história do olhar entre o Oriente e o Ocidente, nos interessa a principal diferença apontada pelo autor, que aqui destacamos, uma vez que não podemos esquecer que Marguerite Duras nasceu em uma colônia ocidental de um país oriental. Muxarabi ou Muxarabiê é uma espécie de treliça de madeira com origem na arquitetura árabe. O elemento arquitetônico é usado como fechamento para janelas e balcões, permitindo a ventilação e a entrada parcial da luz natural no ambiente. Sua estrutura favorece também o “*ver sem ser visto*”, ou seja, quem está dentro do imóvel consegue ver quem está fora, mas não o contrário (Belting, 2008/2015, p. 118, grifo nosso). Em comparação, no dispositivo da janela no mundo ocidental, o sujeito (espectador)

Encontrava-se fechado num espaço interno, enquanto o mundo permanecia exterior. O interior era o lugar reservado ao sujeito, enquanto o exterior era o espaço do mundo, do qual o eu se retirava a fim de contemplá-lo. Essa *experiência do habitat*, sem dúvida, exerceu uma influência nada insignificante sobre a experiência de si do sujeito na cultura ocidental. Diferentemente, na cultura árabe, encontramos uma compreensão da janela fundamentalmente oposta a esta. [...] *provavelmente foram também as formas de habitat na cultura asiática, essencialmente diferente das ocidentais, que impediram que ali se desenvolvesse o conceito de sujeito, no sentido ocidental deste termo*. Ali, as portas e paredes corrediças deixam aberta a passagem entre exterior e interior. (Belting, 2008/2015, p. 118, grifos nossos)

Belting (2008/2015, p. 118) conclui a exposição acima relatando que, na cultura oriental, os quadros europeus, com seus formatos de janela, permaneceram desconhecidos até o século XIX. E que, tanto em seu formato quanto na disposição de suas imagens, os rolos suspensos não apresentam analogia alguma com o olhar pela janela, “o qual pressupõe uma posição frontal do espectador diante da parede”. De modo similar, isso também se observa no caso dos painéis pintados, passíveis de serem dobrados e rearranjados em lugares diversos no espaço de habitação. “Em vez de abrir uma janela para o mundo exterior, o painel pintado, por assim dizer, propicia que o exterior adentre no interior” (Belting, 2008/2015, p. 118).

Formas de *habitat* na cultura asiática também, nos informa o historiador... E aqui retomamos o cinema de Marguerite Duras. Sabemos que, em seu cinema, frequentemente suas próprias habitações foram usadas como “cenário” para seus roteiros. Seja em sua casa de campo em Neauphle-le-Château, na comuna francesa no departamento de Yvelines, seja às margens

do Rio Sena, o que nos remete a sua morada em Paris, seja em Trouville-sur-Mer, na comuna francesa na costa da Normandia, especialmente em sua casa-hotel, como mencionado na nota de rodapé de número 13. Curioso dizer que Trouville e Deauville são duas charmosas regiões próximas, à beira-mar, separadas apenas por um rio e uma ponte que leva cerca de três minutos para ser atravessada.

Já em *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959), a arquitetura estilo asiático se faz presente no bar em frente ao rio frequentado pelo casal, no qual uma espécie de tenda funciona como porta e divisão (parcial) entre o espaço interior e o exterior. Em a *Mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), a grandiosidade do mar liso, da areia amarelada e da praia vazia de Trouville faz sua estreia no cinema da autora. Essa imagem é habitada apenas pelos quatro personagens denominados “os loucos”, que deambulam no espaço desabitado da praia. No filme, Duras faz menção ao local que se situa do outro lado do rio (Deauville), do outro lado da ponte. Em *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O homem atlântico* (Duras, 1981b), há a presença inconfundível das janelas e portas do hall de entrada do hotel Les Roches Noires, no qual Duras também fez sua morada. O mar é enquadrado pela janela, também um espaço retangular, através da qual o olhar se volta para a paisagem-imagem-cenário.

Também em “*O amante*” (Duras, 1984/2012), de dentro do quarto do hotel, com seu amante chinês, é possível escutar os sons que vêm do exterior: as vozes, as músicas, os ruídos, bem como os cheiros das comidas. Uma (dis)junção do interior e exterior, um dentro-fora, como a aparente decomposição som-imagem no cinema durassiano? Uma hipótese! Os objetos *a* olhar e voz (Lacan, 1962-1963/2005) também sendo marcados por esse estilo arquitetônico do dentro-fora ao mesmo tempo? Outra hipótese! Nos voltaremos para a discussão teórica do objeto *a* como formulada por Lacan (1962-1963/2005), também em relação ao cinema de Duras, nos dois capítulos seguintes da nossa pesquisa. Por ora, seguimos com o mar no cinema de Duras.

1.4.3 *Nada mais sei desde que cheguei ao mar*

Há uma coisa que eu sei fazer, que é olhar o mar.

Marguerite Duras

De volta com a imagem no cinema de Duras, concordamos com a ideia de que a escritora promove, em seu cinema, uma rarefação do visível (Senra, 2009), ou o dar a ver exatamente através da ausência (Borgomano, 2009). Também estamos de acordo com a interpretação de que a “arte da pobreza” (Foulcault & Cixous, 1975, p. 357) é uma forma também de privilegiar

a palavra, isto é, o texto. Contudo, ao exercitar até as últimas consequências o esvaziamento do espaço, Duras criará, segundo Senra (2009), uma “*imagem passe-partout*”, passível de ser superposta indefinidamente a qualquer tipo de texto, uma ‘imagem sem sentido’, ‘nem bela nem feia’, que só adquiriria sentido a partir do texto que passasse sobre ela – uma imagem ‘neutra’” (Senra, 2009, p. 23, grifos da autora). Assim, se, por um lado, temos no cinema durassiano o esvaziamento do quadro, a ausência encenada, imagens “que não mostram nada”, como sugeriu Borgomano (2009, p. 30), por outro lado, discordamos das afirmações de que tal imagem é tão neutra assim, ou sem sentido, nem bela nem feia, ou de que não mostra nada. Muito pelo contrário, a imagem mar liso, areia amarelada, praia vazia, enquadrada por um olhar que vê a partir da janela de sua casa-hotel é de uma beleza infinita, assim como o mar, e significa muito para nós.

Aqui gostaríamos de chamar atenção para o significado de *passe-partout*, que pode ser traduzido do francês para o português como chave mestra, entre outras coisas. Mas salientamos também que *passe-partout* (ou *paspartur*, *paspatur*) é também o nome dado a uma das peças mais importante na conservação das imagens (dos impressos) no momento de emoldurar um quadro. O papel cartão, como também é conhecido em português, garante um espaço entre a obra e o vidro, evitando que esta possa aderir/colar no vidro e, por consequência, estragar. Além disso, também é função do *paspatur* realizar a harmonia entre a obra, a moldura e o ambiente, garantindo uma maior durabilidade das imagens, além de criar sensações de profundidade, modificando o impacto visual.

De volta ao mar, ao lar de Duras, é sabida a importância da água na sua obra. Oliveira (2023, comunicação pessoal)¹⁵ a define com precisão:

Na obra de Marguerite Duras, a onipresença do mar nos chama, nos interroga. Mar Mediterrâneo, Mar do Norte, Oceano, constituem um espaço que recorre à memória do autor e estimula a nossa imaginação. Memória de uma infância passada num país peninsular que tentou constantemente recriar, o mar de Duras é escrito, filmado, imaginado, fantasiado, inspirador, ilimitado. Sem contar os lugares marítimos mencionados que fazem parte de uma geografia pessoal existente ou inventada: Trouville, Rocca, Malaca, Gibraltar, S. Thala, T. Beach, Quillebeuf; as paisagens portuárias são inúmeras, assim como os personagens ligados a qualquer atividade

¹⁵ Oliveira, L. G. (2023, 4 de dezembro). Chamada para resumos: *Colóquio Internacional “Nada mais sei desde que cheguei ao mar”*: O mar na obra de Marguerite Duras [E-mail]. Bibliomaison, Rio de Janeiro. Comitê Organizador: Elisabeth Bittencourt, Guilherme Massara, Luciene Guimarães de Oliveira, Renata Vasconcellos, Simona Crippa e Vivian Ligeiro.

marítima: o marinheiro de Gibraltar, o homem da lancha de *Os pequenos cavalos de Tarquinia*, Chauvin de *Moderato cantabile*, o capitão de *Emily L*. Um verdadeiro *motif* que inerva sua literatura desde a *Barragem contra o Pacífico*, passando pelo *O marinheiro de Gibraltar* e *O homem atlântico*. (Oliveira, 2023, comunicação pessoal)

Apesar de mencionar diversas vezes que o mar a apavorava, Duras sempre esteve à beira-mar e este se torna, se podemos dizer assim, o principal personagem-imagem de sua obra: “origem da vida, poder de destruição. O rio Mekong à margem do qual ela nasceu, o oceano Pacífico que arruinou as esperanças da mãe” (Perrone-Moisés, 2012, p. 113). É sabido também que a mãe de Duras, viúva quando a escritora tinha sete anos (Adler, 1998/2013), investiu todas as suas economias na compra de terras em que pretendia cultivar arroz. Todavia, as terras, sujeitas a inundações, foram perdidas, o que levou a uma vida quase miserável da família (Duras, a mãe e os dois irmãos) e à marginalidade tanto em relação aos asiáticos quanto à população francesa da colônia na Indochina.

Para Perrone-Moisés (2012), em francês, a associação entre *la mer* (o mar) e *la mère* (a mãe), homofônicos, pode ser uma interpretação fácil, porém, é inevitável¹⁶. Assim, “o mar, sem forma, simplesmente incomparável” (Duras, 1984/2012, p. 35), “remete à mãe incomparável” (Perrone-Moisés, 2012, p. 113). Já em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950/2003), considerado por alguns seu primeiro êxito na literatura, Duras narra a tragédia familiar, além da depressão e a loucura da mãe. Após sua publicação, passa a escrever incessantemente, publicando um livro por ano (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

Desde que as barragens desabaram, ela dificilmente poderia tentar dizer algo sem gritar, sobre qualquer coisa. Antigamente, seus filhos não se preocupavam com sua raiva. Mas desde as barragens, ela está doente e até em perigo de morte, segundo o médico. Ela já havia sofrido três crises, e as três, segundo o médico, poderiam ter sido fatais. Poderíamos deixá-la gritar por um tempo, mas não muito. A raiva poderia lhe causar um ataque. (Duras, 1953 como citado em Bosi, 2022, online)

Imagem engolida. Pelas águas. Pela loucura. *La mer. La mère*. No feminino. Incomparável. Incontornável. Mas que retorna. Em sua escrita. Em seu cinema. Citando Duras novamente: “a imagem será engolida para então retornar, sabe-se lá onde” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 72, tradução nossa). Imagem-lar-mar. Seguindo nossa investigação da imagem “pura”, “absoluta”, “*passé-partout*” na obra cinematográfica de Duras, Willis (1987) ressalta também a importância dada pela autora à areia: “a escritora chega a utilizá-la como metáfora

¹⁶ Em uma das minhas aulas de francês, de leitura sobretudo do material de Duras, indiquei para a professora o livro *La Mer écrite* (Duras, 1996), ao que ela anotou *La mère écrite*.

para encontrar seus filmes e o mar como páginas repletas de texto” (Willis, 1987 p. 114, tradução nossa). Ou, de acordo com a própria Duras:

A mulher do Ganges é um filme que contou muito para mim, tremendamente. Talvez mais do que os outros, talvez ainda mais do que *India Song*, porque creio que *India Song* estivesse para ser encontrado potencialmente em *A mulher do Ganges*. Quer dizer, estava em *A mulher do Ganges*, mas era preciso desareá-lo, exatamente, retirá-lo da areia. Mas estava lá. Enquanto *A mulher do Ganges*... acredito que não existisse nada anteriormente; enfim, em mim, você entende. (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 90-91, tradução nossa)

Dessa maneira, algo já estava lá, mas foi preciso desarear, retirar da areia. Segundo Duras (Duras & Porte, 1977/2012), *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986) foi escrito em um grande prédio antigo à beira-mar, sugerindo que a areia, mais do que a praia, seria o lugar da cidade S. Thala, cujo nome correto só *a posteriori* a autora entendeu que era Thalassa¹⁷. Ainda segundo a escritora, a areia, mais do que o mar, parece ser esse lugar “sem nome, sem ninguém – a memória está nos lugares” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 103, tradução nossa). Para Willis (1987), se o mar apavorava a escritora, talvez seja por esse motivo que ela dá maior importância à areia, “considerada o tempo, o todo (embora Duras também diga isso do mar).” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 114, tradução nossa).

Cixous (Foucault & Cixous, 1975/2009), a partir da leitura do livro *Moderato cantabile* (Duras, 1958/2022), destaca uma imagem que lhe restou, que foi subtraída ao conjunto: o decote de um corpete de mulher. A essa imagem, Cixous afirma que Duras soma o deserto, a areia, a praia, que “nos leva a alguma coisa muito pequena que, ao mesmo tempo, é enormemente valorizada, que é assim produzida em *corpo ou em carne de maneira fulgurante*” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 375, grifo nosso). Ademais, como mencionado na introdução deste capítulo, Borgomano (2009) propõe que, bem mais que um cenário, o mar e a areia são um lugar de Duras, embora um lugar não definido ou situável.

Por fim, em *La Mer écrite* (Duras, 1996), última publicação de Duras em vida, temos textos da escritora e fotografias tiradas também em Trouville por Hélène Bamberger. Segundo a fotógrafa (Duras, 1996), as amigas tinham o hábito de caminhar todas as tardes e ela tirava as fotos. Aos poucos, Duras passou a dirigi-la na fotografia, e isto se tornou indispensável aos passeios, como um dever. A escritora-cineasta manifestava exigências cada vez mais

¹⁷ Importante salientar que *thalassa* ou *tálassa*, em grego, significa “mar” ou “oceano” e que, na mitologia, foi uma das primeiras personificações femininas do Mar Mediterrâneo e, por extensão, de todo o oceano. A palavra também significa, como nome próprio, “vinda do mar”; “a que vem do mar” (Thalassa, [n.d.]).

específicas. Com o tempo, começaram a falar em um álbum. Assim como a ideia inicial de *O amante* (Duras, 1984/2012), de que a autora pudesse legendar as fotos de sua vida, o livro sobre o mar, sobre o mar escrito, sobre o mar liso e retirado da areia de Trouville, pode ser comparado “a uma arqueologia pessoal dos acontecimentos, por onde o mar e o amor, ambos imprevisíveis, abertos, imensos, irruptíveis” (Bosi, 2022, comunicação pessoal, online) vão fazendo suas aparições e atuações.

Para Oliveira (2022a, comunicação pessoal), *La Mer écrite* é cinema, pois trata-se também de planos de imagens, planos de Trouville. A declaração da fotógrafa “confirma que Duras direcionou o olhar do fotógrafo como um cineasta faz um filme: cuidando do enquadramento, da filmagem, iluminação, etc” (Oliveira, 2021, pp. 230-231, tradução nossa). Ademais, o entrecruzamento ou a (dis)junção das palavras e imagens presente no livro nos remete ao cinema durassiano. “[...] percebemos, em algumas imagens e textos de *La Mer écrite*, uma lacuna entre imagem e seu referente, entre o que a imagem mostra e o que o texto diz” (Oliveira, 2021, p. 231, tradução nossa).

Podemos pensar que o livro foi dedicado ao verdadeiro personagem de Duras? Na capa, a imagem mar liso, areia amarelada e, entre eles, uma espécie de barragem vazada. Em uma das fotos do livro, a erva invade o muro, como o mar em *Uma barragem contra o pacífico* (Duras, 1950/2003) e acompanha o texto:

É o mar.

Ele pegou tudo.

Ele rompeu a floresta de mármore.

Mas ele guarda também.

Cristo, ele guarda também.

E nada, ele guarda também, ele se engana o mar.

Ele caminha com o tempo, como se fosse possível. (Duras, 1996 como citado em Bosi, 2022, online)

Figura 6 – *La Mer écrite* (Duras, 1996)



Fonte: Oliveira, 2015, online

1.4.4 A imagem negra

Não se trata de uma matéria parada, mas de uma matéria em movimento, entre todas identificáveis porque mais estreitamente ligada ao som, à palavra, uma vez que nenhuma imagem corrompe a plenitude do lugar entre negro e som, e sobretudo entre negro e fala, entre negro e vida, negro e morte.

Marguerite Duras

No mesmo ano de *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981a), Duras fará *O homem atlântico* (1981b). Considerada uma das obras mais radicais de Duras em sua desconstrução do cinema, em seu assassinato do cinema, cerca de dois terços do filme se passam com a tela negra, entrecortada por planos de imagens do mar e algumas poucas tomadas do corpo de um homem sentado em uma poltrona ou, sobretudo, diante de uma grande janela a avistar o mar. Assim como o seu antecessor, o filme foi gravado na casa da autora na Normandia, em Trouville, diante do mar, e intercala a tela negra com a voz da própria Duras orientando Yann Andréa – que é o único “ator” que aparece nessa história de amor e separação –, como em um roteiro muito preciso, com os gestos que deve cumprir. Ademais, explicita Oliveira (2022a), nas filmagens, a cineasta o dirigiu de forma rígida e imperativa.

Como esclarece Borgomano (2009), o filme é por inteiro uma espécie de lamento sobre a ausência de um homem que partiu. E é essa ausência que foi filmada pela cineasta: uma imagem negra, ou, citando Duras (1980, p. 49, tradução nossa), “a imagem ideal”. Iniciado com

a tela negra e o barulho do mar, novamente a voz de Duras é ouvida lenta e pausadamente. Ela repetirá:

[...]

Você esquecerá.

Você esquecerá.

Você esquecerá que é você.

Eu acredito que isso é possível.

[...]

Você olhará para o que você vê. [aqui a imagem de Yann aparece diante da janela olhando para o mar, mas também como se estivesse remembering algo]

Mas você olhará absolutamente.

Você tentará olhar até a extensão do seu olhar,

até que isso se torne cego,

e através dessa cegueira,

you deverá tentar olhar de novo.

Até o fim.

Você me pergunta: olhar o quê?

Eu digo, bem, eu digo,

o mar,

sim,

esta palavra te encarando,

as paredes encarando o mar,

esses sucessivos desaparecimentos, [aqui a tela se torna negra novamente]

[...]

Escute. [aqui a imagem do mar calmo e da areia amarelada aparece na tela]

E eu também acredito que se você não olhar,

para isso que aparece antes de você, isso se tornaria aparente na tela.

e a tela ficaria em branco. [aqui a tela se torna negra novamente]

[...]

E o que você veria lá,

[...]

todas essas coisas que você nunca viu antes, nunca olhou antes.

Você pensará que isso, que está prestes a acontecer,

não é uma repetição,

*isso também é algo inaugural,
como é a sua própria vida*

[...]

Eu queria te dizer:

o cinema acredita que pode preservar
o que você está fazendo neste momento.

Mas você, [aqui a imagem de Yann aparece passado diante de um espelho que está diante de outro espelho e ele se encaminha em direção à janela que está diante do mar]

[...]

você perceberá que o cinema não pode fazer isso.

Continue com alguma outra coisa.

Desista.

Prossiga. (Duras, 1981b, filme, acréscimos e grifos nossos)

O texto inteiro do filme é de uma beleza sem fim, como o mar de Trouville, e todo ele parece ser importante para o queremos trabalhar, como se fosse possível escrevê-lo/transcrevê-lo totalmente aqui. Mas vamos ficar com essa impossibilidade do todo e do fim... Contudo, é interessante notar que, se em *Agatha* (Duras, 1981a), o filme remete ao claro, ao branco, ao mar liso, em *O homem atlântico* (Duras, 1981b) temos o escuro como uma referência e, por vezes, com a tela totalmente negra, o barulho de um mar um pouco mais agitado, o que nos remeteu ao som dos aviões de guerra. Outras oposições, características bastante presentes na obra de Duras, aparecem no texto do segundo filme tal como nos indicam as falas na voz de Duras: esquecer e não esquecer; possibilidade e impossibilidade; chegada e partida; presença e ausência; claro e escuro; vivo e morto. Sobre ele, a escritora dirá (Duras, 1981b/2021) que foi realizado com planos de imagens não utilizados em *Agatha* (uma espécie de bricolagem, recolagem, invenção com os restos? Ou, ainda, uma maneira de tentar escrevê-los, estes restos?), e que um acontecimento considerável sobreveio com o filme:

Eu não tinha sobras suficientes de *Agatha* para o preencher de imagens. E eu não queria o preencher de imagens filmadas para isso, para ele, para ele estar cheio de imagens. Eu queria o manter tal qual, insuficiente, no interior do hall, quer dizer, no interior do amor, não fazer nada de propósito para lhe dar o conforto da representação. Então, eu empreguei o negro, demais. O negro, eu o quis como tal porque eu sabia desde o início que eu não tinha imagens suficientes para cobrir o filme *O homem atlântico*. E descobrindo isso, essa insuficiência, eu descobri o pleno emprego do texto que eu tinha escrito para esse filme. [...] Ao final de dez minutos de negro, estava feito, ele tinha se

tornado uma imagem a se colocar com o texto. [...] Ele [o negro] desfila inteiro como um rio. Não se trata de uma matéria parada, mas de uma matéria em movimento, entre todas identificáveis porque mais estreitamente ligada ao som, à palavra, uma vez que nenhuma imagem corrompe a plenitude do lugar entre negro e som, e sobretudo entre negro e fala, entre negro e vida, negro e morte. O negro pode se eliminar, como a imagem. E o que ele tem, que a imagem não tem, é que ele pode refletir as sombras que passam diante dele. Como a água, o vidro. O que se vê por vezes sobreviver ao negro são seus clarões, [...] e suas formas não identificáveis, puramente oculares, surgidas da imensidão do repouso dos olhos pelo negro, ou o contrário, do medo que deve chegar a alguns quando lhes é proposto olhar sem lhes propor o objeto a ver. Tudo isso, a cor não pode captar. Os cursos da água, seus laços, os oceanos têm a potência das imagens negras. Como elas, eles seguem. (Duras, 1981b/2021, pp. 403-405, tradução nossa)

Na passagem acima, Duras equivale a potência das imagens negras aos cursos e laços das águas. Dos oceanos. Ambos seguem, escorrem, escorregam (da visibilidade?, da completude?, do todo?, da inscrição?). O negro, assim como a imagem, pode ser eliminado. Mas pode também refletir. Ou, ao repousarmos os olhos no negro, a proposta da cineasta é a de olharmos sem termos o objeto a ver. Duras retira da imagem a imagem, sua representação, e o que resta é o irrepresentável, o que excede a própria imagem (Wajcman, 2000/2012), pois sabemos que resta o mar: “sem forma, simplesmente incomparável” (Duras, 1984/2012, p. 35).

Segundo Oliveira (2022a, comunicação pessoal), em *O homem atlântico* (Duras, 1981b) estão em jogo a dimensão do olhar, o mar e os efeitos dos espelhos. Ainda de acordo com a autora, Duras priva, assim, o espectador da representação, restando apenas a voz e o ruído do mar e do vento. Além do mais, quando a tela negra aparece e desaparece em sua alternância com as poucas imagens mostradas no filme, “seria como o piscar dos olhos – um fenômeno sensorial que levaria à fisicalização do cinema, bem como ao ato de ver presente na escuta, ou seja, a escuta como forma de ver” (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

Em sua tese de doutorado, ao falar da voz e do olhar no filme de Duras, Oliveira (2021) acrescenta que o uso da imagem negra, ao privar o público da representação visual, otimiza a escuta, e a forma como a voz e os olhares estão dispostos no espaço cinematográfico testemunham um verdadeiro dispositivo audiovisual. O negro tomado também como “o silêncio da imagem, suas pausas” (Oliveira, 2021, p. 169, tradução nossa). Ademais, a voz acusmática de Duras no filme parece ter

um duplo sentido, na medida em que ela confunde a percepção do público. De fato, a voz *off* suscita a dúvida quando ela se endereça a Yann Andréa, o ator do filme, e ao mesmo tempo parece se dirigir ao público (Oliveira, 2021, p. 169, tradução nossa).

Retomamos aqui o texto do filme e, com ele, o mar, o olhar, o amor, para, em seguida, nos reportamos novamente à psicanálise, desta vez em relação à imagem-sinthoma-Duras.

[...]

Você esquecerá.

Você esquecerá que é você.

[...]

Você olhará para o que você vê.

Mas você olhará absolutamente.

Você tentará olhar até a extensão do seu olhar,

até que isso se torne cego

e, através dessa cegueira,

você deverá tentar olhar de novo.

Até o fim.

Você me pergunta: olhar o quê?

Eu digo, bem, eu digo,

o mar,

[...]. (Duras, 1981a, filme tradução nossa)

Figura 7 – *O homem atlântico* (Duras, 1981b)



Fonte: Oliveira, 2015, online

1.5 Imagem-sinthoma

Sempre que venho a Trouville, venho aqui. É completamente lagoa. Também se parece com o leito de um rio; pode ser o Loire, o Loire de Agatha, assim como os mares... ao sul de Cuba, os mares muito baixos. Porque ali, em direção ao canal, o mar nunca está muito alto... Os fundos são totalmente assoreados. Também podem ser campos de arroz na estação seca. É tudo a mesma coisa; é céu e depois água e uma certa luz.

Marguerite Duras

A partir de entrevistas concedidas a ela por ocasião de duas transmissões televisivas em maio de 1976, no livro *Les Lieux de Marguerite Duras, entretien avec Michelle Porte* (Duras & Porte, 1977/2012), Porte nos apresenta os diferentes lugares de Duras: a casa em Neauphle-le-Château, o parque, a floresta, Trouville, a casa-hotel em Trouville, o mar, “um país de areia e água, como aparecem continuamente em seus romances, seu teatro ou seus filmes, como ela os sente como portadores de história e como ela os vivencia” (Mounsef, 2003, p. 66, tradução nossa). Assim, a diretora, documentarista e roteirista francesa faz falar a escritora-cineasta e expressa toda a ideia de confinamento que Duras associa ao lar. Porte (Duras & Porte, 1977/2012) sugere, ainda, que a iconografia no livro não deve ser vista como uma ilustração, mas como uma ponte para o texto. Desta maneira, devemos ler as fotos, muitas vezes comentadas por Duras, como extensão do texto:

Na entrevista realizada em Les Roches Noires, em Trouville, onde Marguerite Duras escreveu *O deslumbramento de Lol V. Stein*, vemos o quanto os lugares são importantes para suas memórias e revivemos a infância na Indochina, as terras da *Barragem contra o Pacífico*. Foi lá que ela escreveu e filmou *A mulher do Ganges*. É lá que ela continua a escrever a história de Lol V. Stein e a de Anne-Marie Stretter. (Mounsef, 2003, p. 67, tradução nossa)

Sabemos da importância, força e presença das memórias na obra de Duras. Foucault (Foucault & Cixous, 1975/2009) nomeará de “memória sem lembrança” o estilo durassiano de nos apresentar alguma coisa que foi “purificada” de qualquer lembrança, “uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 357). Na obra de Duras, a ideia do sem-fim, do retorno, da reescritura, e mais, do que não quer morrer, está diretamente articulada ao tema de suas memórias e, a esse respeito, a autora dirá:

Maurice Blanchot, a propósito de *Destruir* [o filme], me disse uma coisa que me divertiu e, depois, ao mesmo tempo, me tocou [...]: É preciso exibi-lo incessantemente. Isto quer dizer, colocar apenas um negro no final do filme e retornar à primeira imagem. (Duras como citado em Adler, 1998/2013, p. 167, tradução nossa)

Sabemos também que, para a psicanálise, a teoria acerca da repetição, do que retorna, do que não cessa tem lugar na obra freudiana a partir da compulsão à repetição e da pulsão de morte, como elaboradas no *Além do princípio do prazer* (Freud, 1920/1976). Sobre o tema, ele escreve:

Essa “perpétua recorrência da mesma coisa” [...] resta inexplicada o bastante para justificar a hipótese de uma compulsão à repetição, algo que parece mais primitivo, mais elementar e mais instintual do que o princípio do prazer que ela domina. Mas, se uma compulsão à repetição opera *realmente* na mente, ficaríamos satisfeitos em conhecer algo sobre ela, aprender a que função corresponde, sob que condições pode surgir e qual a sua relação com o princípio do prazer, ao qual, afinal de contas, até agora atribuímos dominância sobre o curso dos processos de excitação na vida mental. (Freud, 1920/1976, pp. 35-37, grifos do autor)

Retomamos aqui Rivera (2006), citada no início deste capítulo. A psicanalista, que tem também como tema de pesquisa e investigação o audiovisual, nos lembra, fazendo menção a Freud, que recordações de vivências marcantes, que costumam ser visuais, exercem um papel central para qualquer produção de imagem.

As vivências infantis deixam literalmente marcas, mas não são em si cenas reproduzíveis – a recordação já foi conformada pela cena da fantasia e com ela já se tornou cobertura, imagem-muro ou véu sobre essa cena perdida que se tratará, em análise, de construir (“e não recuperar ou descobrir, pois ela só se pode constituir ficcional e retrospectivamente”). A vivência em si não é propriamente imagem, pelo contrário: é seu oposto (imagem-furo, o furo na imagem), e, no entanto, incita à sua formação (criando “novas superfícies”). O originário é cena Outra, obscena, por assim dizer, porque põe em xeque a própria possibilidade de encenação, de representação. *Sua potência é anticênica, informal, pulsante [...]. Mas ele só toma lugar de originário como tal, nuclear para a constituição do sujeito, ao se organizar como cena – uma cena que, paradoxalmente, é cena ausente (e não apenas escondida), ferida na imagem e no corpo. A palavra grega traûma designa ferida. Cena ausente que convoca para o campo do visual os pensamentos, criando, com o sonho, imagens capazes de tornar realidade o desejo ou, ainda, de pôr em xeque o próprio desejo e trair sua escondida e problemática origem, no pesadelo.* (Rivera, 2006, p. 70, grifos da autora entre aspas e grifos nossos em itálico)

E, mais adiante, continua:

Inscrevendo-se de maneira incontestada na tradição estética, Freud revê nesse momento [1920] o postulado, vigente desde o início de sua obra, de que o funcionamento do aparelho psíquico busca obter prazer e evitar o desprazer (segundo o chamado “princípio de prazer”). Ele propõe então a repetição do trauma como regime primordial da psique. A oposição prazer/desprazer é revista em função do gozo (como Lacan propõe chamá-lo) que mescla ambos em uma angústia cheia de volúpia, em um prazer “superior”, porque um tanto terrível. Prazer transformado em angústia, desprazer tornado volúpia: o gozo está ligado à repetição do que não se encena, não se escreve. Mas se joga, aderindo-se à compulsão à repetição, o que é capaz de levar a alguma encenação. (Rivera, 2006, p. 74, grifos da autora)

Aqui nos voltamos para o nosso estudo sobre o destino e a percepção da imagem, iniciado na seção 1.1 do presente capítulo e, com ele, prosseguimos com a imagem no cinema de Marguerite Duras. Vimos, sobretudo na seção 1.3 deste capítulo, a (dis)junção promovida por Duras entre a imagem e a palavra em seu cinema. Embora o dizível, encarnado especialmente nas vozes em *off*, seja o tema de estudo do nosso próximo capítulo, sabemos que elas (as vozes) começam a ter uma presença marcante na sua cinematografia mais fortemente a partir de *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973). Sobre o filme, a autora declara:

Eu estava louca quando montei *A mulher do Ganges*. Quando encontrei as vozes de *A mulher do Ganges*, estava louca de angústia. Mas é aqui um lugar da angústia, é talvez meu lugar. É também como se tudo estivesse escrito, como se *A mulher do Ganges* formasse um texto, mas que era preciso descriptografar. Enquanto eles caminham na beira do mar, está escrito. Está escrito, mas eu captei apenas uma parte, entende? Quando escrevi verdadeiramente *A mulher do Ganges* ou o *Amor*. Enquanto, no filme, está totalmente escrito, mesmo os momentos de perambulação silenciosa são momentos escritos, talvez não legíveis, mas escritos. Ao mesmo tempo que, na escritura, a rigor, passa apenas uma parte daquele escrito. Como se não fosse possível escrever completamente senão ultrapassando, certamente, a linguagem, ou a escritura propriamente dita. *Para mim, o mar está completamente escrito. É como páginas, você percebe, páginas cheias; vazias por força de estarem repletas, ilegíveis por força de estarem escritas, de estarem cheias de escritos. Em suma, sim, isso coloca a questão do cinema, da imagem.* Somos sempre esmagados pelo escrito, pela linguagem. Quando traduzimos em texto, não é possível dar conta do todo. Enquanto na imagem você escreve completamente, todo o espaço filmado está escrito, é cem vezes o espaço do livro. Mas eu descobri isso apenas com *A mulher do Ganges*, não com os outros filmes. (Duras & Porte, 1977/2012, p. 91, tradução e grifos nossos)

Na passagem acima, Duras traz a dimensão do escrito, do (i)legível, da linguagem, da impossibilidade, da imagem e do todo. Na relação entre escrita, texto e linguagem, descriptografar algo se faz necessário. A tradução do texto não dá conta do todo. A linguagem não dá conta de tudo. Seria, então, a imagem, agora enquadrada, emoldurada, filmada a partir de sua casa-hotel em Trouville (Trou-ville), imagem engolida, imagem absoluta, imagem ideal, uma solução de Duras para a própria escrita? Para o impossível do todo na escrita? Para o que não cessa de não se escrever e que retorna? Para o que se apresenta além do princípio do prazer em uma compulsão à repetição? Ou, melhor dizendo, uma realização? Algo aí se realiza, como propõe Lacan (1965/2003) a respeito de Lol V. Stein. Obsessão com a reescritura, como apontam alguns estudiosos de sua obra.

Retomaremos estas questões no Capítulo 3 da nossa pesquisa ao trabalharmos o impossível no campo do amor – *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959) – em sua relação com a escrita em Marguerite Duras. Mas acrescentamos algumas linhas ainda aqui. Ao nos voltarmos para as elaborações iniciais de Lacan no campo da psicanálise, sabemos que um dos seus escritos fundamentais sobre a função da imagem, e do imaginário em psicanálise, está no seu texto sobre o estádio do espelho (1949/1998), elaboração lacaniana que se deu também a

partir da introdução freudiana acerca do tema do narcisismo (Freud, 1914/1974). No texto, Lacan enfatiza a imagem corporal como capaz de um efeito formador, uma vez que o reconhecimento primeiro da criança de sua “totalidade” e a antecipação imaginária de um corpo unificado, por meio de uma identificação primordial do sujeito com a imagem, possibilita a ela (criança) “ultrapassar” o momento pré-especular, momento este marcado pela vivência do corpo como fragmentado. Desta maneira, a imagem especular desempenha um papel fundamental para o ser falante.

Não desconsiderando o papel que a imagem especular desempenha para o ser falante, mas indo além (ou aquém) dela, Lacan irá, ao longo do seu ensino, desvencilhar o imaginário do simbólico e associá-lo cada vez mais ao real. Seja pela via da angústia, associada ao objeto *a* no início dos anos 1960 – e aqui nos interessa, principalmente, o objeto *a* na função da voz e do olhar, como aprofundaremos nos dois capítulos seguintes –, seja na década de 1970, ao afirmar que “o que faz aguentar-se a imagem, é um resto” (Lacan, 1972-1973/ 2008, p. 13). Seguimos nesta direção.

Dez anos após o seminário sobre a angústia, a discussão sobre o corpo ganha peso novamente com a teorização acerca do gozo do corpo presente em *O seminário, livro 20. Mais, ainda* (Lacan, 1972-1973/2008). Gozo suplementar (e não complementar) em relação ao gozo fálico; ou, ainda, gozo da mulher, gozo Outro, o autor parte da elaboração norteadada pelo gozo edipiano, ou seja, articulado ao Outro e à castração, para uma concepção de gozo relacionado ao corpo vivo, uma vez que não mortificado pelo significante, mas orientado em direção ao real. E, nesse sentido, se “na experiência do espelho, a imagem especular se mostra insuficiente [...] e refratária à apreensão do gozo do corpo”, no final do ensino de Lacan, “essa maneira de conceber o imaginário como instância que se aguenta pelos restos do gozo do corpo” traz uma relação direta da imagem “como contígua ao real do gozo” (Santiago, 2019, online).

De acordo com Santiago, essa “homogeneidade com o real se deduz da própria postulação de que a sustentação da imagem se faz por meio dos restos de gozo do corpo” (Santiago, 2019, online). Sendo assim, esse valor da imagem permite a Lacan fazer a passagem do registro do imaginário de seu lugar inicial de “dependência e falta de autonomia [...] depreciado e subjugado pelo simbólico” (Santiago, 2019, online) para um lugar que se encontra mais próximo ao real. Além do mais, no *Seminário 20*, Lacan, ao relacionar imagem e resto, introduz também a dimensão do amor. Ao relatar a historinha da periquita que estava enamorada de Picasso e que mordiscava o colarinho da sua camisa e as abas de seu paletó, o psicanalista dirá:

gozar de um corpo, quando ele está sem as roupas, deixa intacta a questão do que faz Um, quer dizer, a da identificação. A periquita se identificava com Picasso vestido. O mesmo acontece com tudo que diz respeito ao amor. O hábito ama o monge, porque é por isso que eles são apenas um. Dito de outro modo, o que há sob o hábito, e que chamamos de corpo, talvez seja apenas esse resto que chamo de objeto *a*. O que faz aguentar-se a imagem é um resto. A análise demonstra que o amor, em sua essência, é narcísico, e denuncia que a substância do pretense objetal – papo furado – é de fato o que no desejo, é resto, isto é, sua causa, e esteio de sua insatisfação, se não de sua impossibilidade. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 13)

Tal afirmação: “o que faz aguentar-se a imagem é um resto”, para nós a princípio solta na primeira lição do seminário, intitulada “Do gozo”, bem como bastante enigmática, passou a ser lida de outro lugar quando articulada a outra citação do psicanalista, desta vez presente no *Seminário, livro 24. L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre*” (Lacan, 1976-1977), a saber:

Então o que quer dizer conhecer (*connaître*)? Conhecer quer dizer saber lidar com (*savoir faire avec*) esse sintoma, saber desembaraçá-lo, saber manipulá-lo, saber – isso tem alguma coisa que corresponde ao que o homem faz com sua imagem – é imaginar a maneira pela qual a gente se vira com esse sintoma. Trata-se aqui, certamente, do narcisismo secundário, o narcisismo radical, o narcisismo que chamamos primário estando, nessa ocasião, excluído. Saber se virar (*savoir y faire*) com o seu sintoma está aí o fim da análise; é preciso reconhecer que é consciso. Isso não vai verdadeiramente (sic) longe![...] Recorre-se, portanto, ao imaginário para se fazer uma ideia do Real. Escrevam, então, “se fazer” (*se faire*) “se fazer uma ideia”, eu disse, escrevam-no “esfera” (*sphère*), para saber o que o imaginário quer dizer. O que eu afiançei no meu nó borromeano do Imaginário, do Simbólico e do Real, conduziu-me a distinguir essas três esferas e, então, em seguida, a reatá-las. (Lacan, 1976-1977, pp. 6-7)

Segundo Laurent (2016), temos aqui um narcisismo revisitado por Lacan, uma vez que se trata não mais da imagem pela via da adoração, mas de sua manipulação, “permitindo apreender como o imaginário torna visível o que do corpo não o é, e a maneira como o sujeito se desembaraça e, com mais frequência, se embaraça passionalmente com sua imagem” (Laurent, 2016, p. 167). Esse outro valor dado à imagem permitirá a Lacan um aprofundamento na sua concepção inicial do registro do imaginário e, de acordo com Santiago (2019), vemos surgir, então, um novo imaginário.

Quando se é confrontado com a insuficiência clínica da imagem especular, de alguma maneira, anuncia-se a necessidade do “novo imaginário”, no sentido de que ele possa se compatibilizar com os orifícios do corpo, bem como com o objeto *a* pensado enquanto resto. (Santiago, 2019, online, grifo do autor)

Para avançarmos no desenvolvimento teórico aqui proposto, ou seja, o da construção de uma imagem-sinthoma realizada por Duras, lançaremos mão da ajuda de Eric Laurent com a leitura de seu texto “O impossível retrato do artista” (2016). Nele, o psicanalista nos remete a Merleau-Ponty (1959-1960/2019) com a questão: “como dar carne ao que, mais além da imagem, é invisível, como tornar visível um ‘movimento da alma’ ou as ‘formas’ da subjetividade?” (Laurent, 2016, p. 167, grifos do autor). Isso, segundo Laurent, significaria traduzir para os olhos o movimento mais íntimo do ser ou, a partir da imagem, desprender-se da impossível significação a atingir.

Como exemplos, e autorizando-se pela noção do que nomeou de “manipulação da imagem-sinthoma” a partir da leitura que fez da citação lacaniana mencionada acima, Laurent (2016) discorre sobre Rembrandt a partir de seus inumeráveis “autorretratos e o impossível de se ver” (p. 168); sobre Mark Rothko e “o corpo da abstração” (p. 170); e sobre o arquiteto Frank Gehry e “o en-fôrma do objeto” (p. 172). Ainda de acordo com o psicanalista, se nos regularmos sobre o corpo e não sobre a forma da imagem do corpo, a pesquisa incessante e com incontáveis (infinitos, poderíamos dizer?) retornos de Rembrandt sobre o seu retrato esbarra com o ponto impossível de ver. O artista se pintou em espelho em todas as fases de sua vida em uma perpétua relação com sua imagem, seu retrato. Do mesmo modo, a abstração de Rothko “jamais é sem a inscrição de seu corpo, sobre seu corpo” (Laurent, 2016, p. 169). Vejamos o que isso quer dizer.

Em 1951, comentando o tamanho de suas obras, nunca menor que dois metros, Rothko ressalta que se, “historicamente, pintava-se telas grandes para se obter um efeito grandioso e pomposo”, as suas, ao contrário, visam “ser muito íntimas e humanas”. Ele nota o seguinte: “pintar um quadro pequeno é você se colocar fora de sua experiência, é representar a experiência como numa vista de *stereopticon* ou através de uma lente divergente. Mas se você pinta um quadro maior, você está dentro. Não é alguma coisa que você comanda. [...] Quando lhe perguntaram a que distância de seus quadros um espectador deve ficar, Rothko respondeu um dia como uma espécie de provocação; ‘a 18 polegadas’ [45 centímetros]”. (Breslin, 1993, p. 280¹⁸ como citado em Laurent, 2016, p. 170)

¹⁸ Breslin, J. E. B. (1993). *Mark Rothko. A Biography*. The University of Chicago Press como referenciado em Laurent, E. (2016). *O avesso da biopolítica. Uma escritura para o gozo*, p. 234.

De acordo com Laurent (2016), essa distância/posição em relação ao quadro interdita o domínio da visão do quadro, isto é, sua apreensão global ou completa. Além disso, seria como se ela implicasse uma inclusão do olho do espectador na superfície, sua absorção. Rothko “admirava particularmente Matisse, tendo passado horas e horas diante de *L’atelier rouge* [O atêlie vermelho]: ‘Quando vocês olham esse quadro, dizia, vocês se tornam essa cor, são totalmente saturados por ela’, *como se fosse música*” (Breslin, 1993, p. 283 como citado em Laurent, 2016, pp. 170-171, grifo nosso). Assim, aponta o psicanalista (Laurent, 2016), Rothko não quer ser abstrato, mas sim pintar o corpo afetado. Ele pinta igualmente o vazio e a ausência de que teve a experiência mais precisa. Para atingir essa dimensão da experiência, posicionou-se de forma intratável em relação aos modos como seus quadros deveriam ser pendurados, provocando discussões intensas com os diferentes curadores de suas exposições.

“Defino igualmente como pendurar meus enormes quadros, de modo que sejam encontrados, de início, de perto, para que a primeira experiência seja a de ser/estar [*être*] no interior da imagem”. E acrescenta o seguinte: “Isso bem poderia dar ao observador a chave da relação ideal entre ele e os quadros”. As telas, particularmente as maiores, devem ser penduradas “bem baixas”, “o mais perto possível do chão” e algumas entre elas “funcionam muito bem num espaço confinado”. Segundo ele, “a ‘relação ideal’ [com a obra] é íntima, intensa, na escala humana” – como dizia também: “*one on one*” (“uma sobre a outra”). Sua vontade de saturar a sala com a impressão da obra, de fazer com que espectadores experimentassem de perto seus grandes quadros [...] sugere um esforço para colocar o espectador na imagem em que os olhares frios, destacados e mortíferos são impossíveis. [...] Ao crítico Selden Rodman, que o apresentava como “um mestre em harmonia de cores e de suas relações numa escala monumental”, ele responde: “o fato de que muitas pessoas desabam e choram quando são confrontados com meus quadros mostra que consigo comunicar essas emoções humanas de base. [...] As pessoas que vertem lágrimas diante de meus quadros vivem a experiência religiosa que atravessei ao pintá-los. E, se você se emociona apenas pela relação deles com a cor, como diz, é que você não compreendeu nada”. (Breslin, 1993, pp. 309-112 como citado em Laurent, 2016, pp. 170-171)

Para Laurent (2016), Rothko busca uma relação, um recobrimento do tipo *one on one* do quadro e do espectador, se recusando a representar as imagens e a forma dos corpos, mas, por outro lado, aspirando a representar, de modo radicalmente novo, os estados de alma, bem como o vazio que os habita. O pintor afirmava frequentemente que eram o trágico e o êxtase o

que ele queria representar, o sentimento de perda. Ademais, queria partilhar sua experiência até o esgotamento de suas forças.

Com efeito, os “olhares frios, destacados e mortíferos” sempre o ameaçaram, especialmente ao longo dos enormes episódios depressivos que o arrasaram durante a vida. [...] vários de seus amigos e críticos que lhe eram próximos puderam sentir o grande vazio que o habitava. (Breslin, 1993, pp. 309-112 como citado em Laurent, 2016, pp. 171-172, grifos do autor)

Nesta breve referência à pintura de Rothko, destacamos alguns pontos importantes para a nossa pesquisa: o movimento do artista, através da arte, de se tornar, ser a obra/estar na obra a partir do corpo afetado, do sentimento de perda, do vazio, do trágico e do êxtase e, ademais, de incluir o espectador na experiência; a forma intratável como se posicionava para alcançar tal experiência; a ideia do infinitamente, sem cessar, do impossível expressa nas palavras “até o esgotamento de suas forças”, como ressaltado por Laurent (2016). Esses pontos nos remetem à obra, ao cinema e à imagem selecionada por nós, que se repete no cinema de Duras, bem como à teoria lacaniana do *sinthoma*.

Com o avanço de seu ensino, o grande Outro em Lacan deixa de ser considerado apenas o tesouro dos significantes e, a partir dos anos 1970, passa a configurar o corpo em sua alteridade maior. Segundo Laurent (2016), foi no seu seminário sobre *A lógica da fantasia* (1966-1967) que Lacan afirmou com clareza e pela primeira vez que o Outro é o corpo: “até que enfim, o Outro [...] é o corpo [...] *feito para inscrever alguma coisa que é chamada de marca*” (Lacan, 1966-1967 como citado em Laurent, 2016, pp. 211-212, grifo nosso). Assim, se o Outro é também o corpo, nos interessa aqui a relação entre corpo, imagem e *sinthoma*. Contudo, embora inicialmente podemos pensar que a tríade corpo-imagem-sintoma (sem h) estavam em relação a partir da experiência do espelho (Lacan, 1949/1998), posteriormente, tal relação passa a incluir também o objeto *a*, o resto, a angústia, o real e o mais-de-gozar. Nas palavras de Lacan:

O que nos interessa nessa questão, e ao qual é preciso reduzir a dialética da causa, não é o corpo participante em sua totalidade. Não é que salientemos que só os olhos são necessários para ver, mas sim que nossas relações são diferentes, conforme nossa pele esteja ou não imersa numa certa atmosfera de cor [...] Não se trata do corpo como algo que nos permita explicar tudo, por uma espécie de esboço da harmonia do *Umwelt* com o *Innenwelt*, mas é que sempre há no corpo, em virtude desse engajamento na dialética significativa, algo separado, algo de sacrificado, algo de inerte, que é a libra de carne. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 241-242)

Mais ainda, o fato de termos um corpo permite ao psicanalista afirmar também, doze anos depois, que “ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese nenhuma” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 146, grifo do autor). Na ocasião da citação, Lacan estava dedicando-se ao estudo do “ilegível” escritor irlandês James Joyce, bem como à teorização do *sinthoma* – grafado com h – em suas relações com o corpo e a função da escrita. Diferentemente do sintoma como elaborado por Freud, portador de um enigma, de um sentido inconsciente a ser decifrado, o *sinthoma* lacaniano estaria mais do lado de uma invenção: um saber-fazer (*savoir faire avec*) que mantém unidos os registros do real, do simbólico e do imaginário, em um enodamento único para cada ser falante.

Segundo Rosa (2008), tomar o *sinthoma* como invenção significa dizer tratá-lo por uma via lógica, isto é, servir-se dele operando também sobre o campo da imagem, o que traria, como consequência, um efeito sobre o registro do simbólico. Foi o que, entre outras coisas, Lacan (1975-1976/2007) propôs a respeito de Joyce. Na referência em questão, Rosa (2008) trabalhou a aparente repetição do mesmo através dos autorretratos do artista americano Andy Warhol, servindo-se também, entre outras bibliografias, do *Seminário 23* e do *Seminário 24* de Lacan. A psicanalista e pesquisadora sugere que a arte surgiria

como um jogo de enlaçamentos, desenlaçamentos e re-enlaçamentos pensáveis em termos de cortes. [...] Quanto aos autorretratos, embora esteja em jogo a imagem corporal do próprio artista, há um movimento de despersonalização que desloca o acento para o processo de criação, isto é, do retrato para o próprio fazer do artista. Quanto a isso, Warhol aproxima-se de um campo regulado pelo *sinthoma* na medida em que faz “um uso lógico” da sua imagem, isto é, serve-se dela até atingir seu real (Lacan, 1975-1976/2007, p. 16), e ela resta aí como um puro envoltório formal que se reverte em múltiplas experimentações no campo das artes plásticas. *Obviamente, uma questão permanece: essa depuração formal produz restos ou a obra de arte é, ela própria, o que resta?* “Quando morrer não quero deixar restos, quero desaparecer”¹⁹, disse ele. No entanto, exatamente aí, nesse ponto, ele opera um giro que sugere um saber-(re)-fazer-se. (Rosa, 2008, pp.166-167, grifo nosso)

Salientamos e grifamos na citação a pergunta da autora porque esta também nos interessa em relação ao cinema de Duras. Entretanto, ainda antes de retomarmos a cineasta,

¹⁹ Rodriguez, M. P. (2007). *Warhol*. Girassol (Coleção Gênios da arte) como referenciado em Rosa, M. (2008). *O savoir-y-faire e os autorretratos do artista Andy Warhol*. In M. A. Soubbotnik, & O. M. M. C. S. Soubbotnik (Orgs.). *Enlaces: Psicanálise e Conexões* (pp. 163-169). GM.

seguimos mais um pouco com Laurent (2016). O último dos seus três exemplos de “manipulação da imagem-sinthoma” – nosso ponto de interesse na presente seção –, e talvez o que sirva melhor à hipótese que estamos levantando, diz respeito ao modo como o arquiteto Frank Gehry situa suas gigantescas criações em relação à “sua fascinação pelo objeto mágico de sua avó” (Laurent, 2016, p. 167). Diferentemente de um autorretrato no sentido habitual do termo, trata-se antes da produção de uma forma de totem de animal.

Criança, ele acompanhava sua avó ao mercado para comprar a carpa do *gefilte fish*²⁰. Adquirida a carpa, a avó a colocava na banheira até o momento de cozinhá-la. A criança ficava fascinada pelos jogos de luz nas escamas da carpa no banheiro. Essa fascinação o habitava de tal modo, que seus colegas de escola o haviam cognominado “peixe”, *fish*: “Gehry até queria ter se desembaraçado disso, mas o peixe, segundo contará, adquiriu vida própria. É assim que, para os jogos de Barcelona, em 1992, respondeu à encomenda de uma escultura fazendo um gigantesco peixe fixado entre duas torres de zona olímpica” (Edelmann, 2014)²¹. Ele retoma essa forma escultural em dois outros projetos de museu, cuja concepção lhe foi confiada. De início em Bilbao e, dez anos depois em Paris. Nas duas cidades acabou encontrando um jeito de alojar seu organismo peixe à beira d’água. A longínqua origem do objeto à espera de ser comido retorna nas proporções de seus volumes internos, que podem engolir as obras mais monumentais [...]. A forma totêmica a que chegou é marcadamente fluida. Ele a desenha tanto como “peixe” quanto como objeto associado ao elemento aquático – “barco”, “vela” –, ou à mistura ar-água. (Laurent, 2016, pp. 172-173, grifos do autor)

Laurent recomenda ainda que circulemos, olhando para cima, pelas bordas interior e exterior da arquitetura de Gehry, pois tal experiência nos faz sentir como a formiga de Escher (2004) se movimentando sobre uma superfície sem borda na medida em que a falta de sinalização na obra nos introduz a um espaço “que não é estruturado, e nem mesmo geometrizado, pelo Nome-do-Pai e pela experiência do espelho. [...] Aí também há um impacto de puro cálculo e que, igualmente, não para de ter um impacto sobre o corpo” (Laurent, 2016, p. 175).

A partir dos exemplos citados, concluímos que do corpo afetado algo se produziu, insistiu, repetiu, retornou, não cessou e se fez arte. Da inscrição no corpo, sobre o corpo, o

²⁰ Bolinhos de carne de peixe moída, um prato clássico da culinária judaica da Europa Central.

²¹ Edelmann, F. (2014, 14 de outubro, online). Sous les voiles de la Fondation, un Poisson nommé Gehry. *Le Monde*. http://.lemonde.fr/culture/article/2014/10/16/sous-les-voiles-de-la-fondation-un-poisson-nomme-frank-gehry_4507645_3246.html como referenciado em Laurent, E. (2016, p. 236).

impossível: da significação, da apreensão, da escritura, da visão. A própria Duras já havia afirmado tais impossibilidades. O impossível de ver em *Hiroshima meu amor* (1960/2022); o impossível de escrever em *Escrever* (1993a/2021); o impossível do mar em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950/2003). “Ele [o mar] caminha com o tempo, como se fosse possível” (Duras, 1996 como citado em Bosi, 2022, online). Ele pegou tudo. Ele rompeu. Ele guarda também. Suas memórias apagadas das lembranças. Perda sem fim. Seu retorno. É preciso descriptografar. É preciso desarear. Para algo aí se escrever. Para algo aí se tornar imagem. Imagem escrita e inscrita.

Desta maneira, diante do exposto acima, podemos inferir que Marguerite Duras produz uma imagem-sinthoma? Subtraída ao conjunto, a imagem mar liso, areia amarelada, praia vazia, emoldurada por um olhar que enquadra como um *paspatur* o dentro-fora da casa-furo – Trouville –, embalada pela voz da própria Duras, mimetizada com os corpos dos atores que não encenam, não representam, pois há aí mais uma impossibilidade, como destaca Rivera (2006, p; 70, grifo da autora): “imagem-furo, o furo na imagem [...] incita à sua formação (criando “novas superfícies”). [...] Sua potência (da cena original) é anticênica, informal, pulsante [...] cena ausente (e não apenas escondida), ferida na imagem e no corpo”. Corpo que faz paisagem, paisagem que faz imagem, imagem que faz sinthoma. Afinal, se para Duras a memória está nos lugares, o corpo não deixa de ser ele também o lugar de que se “teve a experiência mais precisa” (Laurent, 2016, p. 170), na medida mesmo em que “tem-se seu corpo” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 146).

Antes de avançarmos com esta hipótese, finalizamos esta subseção com uma construção de Freud do final de sua vida/obra:

Nossa experiência demonstrou que a relação de transferência, que se estabelece com o analista, é especialmente calculada para favorecer o retorno dessas conexões de afeto. É desta *matéria-prima* – se assim podemos descrevê-la – que temos de reunir o que estamos à procura. *Estamos à procura de uma imagem [...] que seja igualmente digna de confiança e, em todos os aspectos essenciais, completa.* (Freud, 1937/1975, p. 292, grifos nossos)²²

1.6 Imagem-sinthoma ou Marguerite Duras de Trouville

²² Agradecemos ao colega Kaio Fidelis pela indicação desta referência em um dos nossos encontros do grupo de orientados do Guilherme Massara Rocha.

Eu sempre estive à beira-mar em meus livros... Eu me relacionei com o mar bem cedo em minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra do *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu tudo e nós ficamos arruinados. O mar me dá muito medo, é a coisa no mundo da qual eu mais sinto medo... Meus pesadelos, meus sonhos aterrorizantes estão sempre relacionados à maré, à invasão da água. Os diferentes lugares de Lol V. Stein são todos lugares marítimos, é sempre à beira-mar que ela está e por muito tempo eu vi cidades muito brancas, assim, embranquecidas pelo sal, um pouco como se o sal estivesse sobre elas, sobre as rotas e os lugares, onde se desloca Lola Valérie Stein.

Marguerite Duras

Talvez, a partir da epígrafe acima, Freud teria apontado o “umbigo do sonho” (1900/1972, p. 482) em Marguerite Duras. Como vimos no início do capítulo, se a imagem, por um lado, ficou subjugada às palavras nas interpretações dos sonhos operadas pelo pai da psicanálise, foi também justamente ele quem localizou nestas imagens uma matéria bruta que é informe, horror que se apresenta no campo visual, tal como escreveu acerca do “sonho da injeção de Irma” (Freud, 1900/1972, p. 482). Uma grande placa branca de um lado, na boca aberta de Irma e, do outro, extensas crostas cinza-esbranquiçadas, ponto que se torna insondável, resistente à interpretação.

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. (Freud, 1900/1972, p. 482)

Na obscuridade, um emaranhado que mergulha no desconhecido, destacamos da citação de Freud. A imagem negra com Duras? O negro se equivalendo ao mar. Às águas. Uma imagem que diz mais que mil palavras. Imagem bruta. Matéria bruta. Umbigo do sonho? Imagem ideal. Imagem pura. Marguerite Duras de Trouville. Assim ela gostaria de ser chamada. Uma nomeação paisagem-imagem-sinthoma? Corpo. Umbigo. Água. Marca. “Cicatriz que se forma a partir do corte do cordão umbilical” (Bittencourt, 2022, comunicação pessoal)²³. *La mère. La mer.*

Para a sustentação da hipótese aqui levantada, ou seja, a da produção de uma imagem-sinthoma realizada por Duras, destacamos do estudo apresentado neste capítulo as seguintes

²³ Bittencourt, E. (2022). Intervenção feita pela psicanalista e escritora no curso *Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema*. Curso online organizado por A Capivara Artes Literárias e Relicário Editora.

constatações: imagem que constrói um espaço de indeterminação, emoldurado por um tempo também furtivo, como vimos com Mondzain (2015a, p. 52) nas chamadas “operações imaginantes”. Alguma coisa de indelével produziu-se aí, localizou Damisch (2016). Consistência sensível apontada por Mitchell no conceito de *pictorial turn* (como citado em Rancière, 2015, p. 191). Seres vivos, organismos dotados de desejos, consistência de “quase-corpo” que são as imagens, define Rancière (2015, pp. 194-201). Seu ser bruto, opacidade que resiste a toda verbalização. Acidentes da matéria, vestígios do gesto. Concretudes físicas que reconduzem o olhar em direção ao tecido que são feitas as imagens (Alloa, 2015). Na exposição de sua nudez, “o que elas dão a ver está suspenso, sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética” (Alloa, 2015, p. 16).

A respeito da produção de um sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz, novamente segundo Mondzain (2015b). Marguerite Duras de Trouville. Entre a proveniência e a destinação, o autor da imagem (Mondzain, 2015b), da história, do livro, do filme, da obra, enfim, “justamente a sua autora” (Duras, 1984/2012, p. 13). O começo que somos nós próprios (Blanchot, 1955/1987). Fixação. Rememoração. Memória. Arranjos espaciais: prazer específico em “reencontrar’ uma experiência visual em uma imagem, sob forma ao mesmo tempo repetitiva, condensada e dominável” (Aumont, 1990/1993, p. 83, grifo do autor), extraída “de maneira imaginária, do fluxo temporal, um ‘ponto’ singular” (Aumont, 1990/1993, p. 231, grifo do autor). Imagem-instante. Imagem-pregnante. Imagem-fixa. Imagem-cristal (Deleuze, 1985/2005): refratada, multiplicada, dividida e sempre voltada para um presente (Aumont, 1990/1993). Futuro anterior. Passado presente.

“A imagem é o quadro”, afirma Chion (1990/2008, p. 57). O que significa dizer, acompanhando o autor, que a imagem não é o conteúdo, mas o contentor, preexistente às imagens, “que estava lá antes delas, e poderá persistir quando elas desaparecerem” (Chion, 1990/2008, p. 57). Mas é preciso desareá-la, retirá-la da areia (Duras & Porte, 1977/2012). O contentor, quadro negro e vazio em “certas experiências extremas, durante alguns minutos”, destaca Chion (1990/2008, p. 57) em uma referência ao *Homem atlântico* de Duras (1981b). As janelas da casa-hotel de Marguerite Duras de Trouville. As barragens contra o Pacífico. Podemos acrescentar, parafraseando o autor, um contentor durante (que dura) alguns minutos? Na medida em que a água escorre, transborda, avança, recua, invade, devasta, fascina, retorna, reinaugura, realiza. Matéria em movimento.

Ademais, a imagem cria o ponto de escuta. Âncora que ancora as vozes *off*, como veremos adiante. A representação visual em grande plano, associada à audição de um som, situa esse som (Chion, 1990/2008). Desafio entre fala-texto e imagem (Chion, 1990/2008). Ou, de

acordo com Duras, “Tipos de suportes fixos que ancoram essa massa sonora em um lugar fixo” (1975a/2021, p. 182, tradução nossa). Além disso, escrever sob o fascínio da imagem (Blanchot, 1955/1987) até fazer da imagem, “isoladora e fascinante, o lugar e a questão próprios engajados no ato de escrever” (Didi-Huberman, 2011, p. 26). A coisa tornada imagem e instantaneamente tornada inapreensível, presente em sua ausência, “aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta” (Blanchot, 1955/1987, p. 257). Com Duras (Duras & Porte, 1977/2012), imagem engolida que retorna, sabe-se lá onde. Em Trouville: casa-hotel-buraco-furo. Imagem subtraída ao conjunto (Duras, 1984/2012). Imagem subtraída da imagem (Wajcman, 2000/2012). Objeto subtraído da imagem, apesar de que o que resta dele “permite ainda dispor dele quando dele nada resta” (Blanchot, 1955/1987, p. 262).

Ausência como presença. Presença como imagem. Imagem como *sinthoma*. Viver um evento em imagem: íntima é a imagem “fora de nós [...] desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões” (Blanchot, 1955/1987, p. 263). Ausência de escolha entre imagem e palavra. Imagem audiovisual. Ausência de escolha entre “O que vemos, o que nos olha”, aponta Didi-Huberman já no título do seu livro (1992/1998). A inquietação do “entre”. “Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha”? (Didi-Huberman, 1992/1998, p. 184). Confiança mútua na palavra e na imagem. Ainda segundo o autor, é preciso instituir os restos, tomar na imagem o que elas não querem mostrar: “o rebotalho, o refugo” (Didi-Huberman, 2015, p. 206).

Imagem incontornável. Imagem incomparável. Imagem inconfundível. Mar liso, areia amarelada, praia vazia, “capaz de mostrar e dizer o que não pode ser visto nem dito” (Wajcman, 2000/2012, p. 62). Mar. *Mer*. Visar o impossível enquanto impossível. Categoria do impossível, do que não cessa de não se escrever, como veremos no Capítulo 3 da nossa tese. Distanciamento do visível, libertação do imaginário (aqui no sentido lacaniano do termo), retorno ao real (Wajcman, 2000/2012). Imagem mais além de toda imagem, concebida contra a imagem (Wajcman, 2000/2012). Imagem-*sinthoma*, já que não estruturada, nem mesmo geometrizada, pelo nome-do-pai e pela experiência do estádio do espelho (Laurent, 2016). Parâmetro de medida durrasiano.

Com Duras, “uma imagem audiovisual, tão mais pura quanto a nova correspondência que nasce das formas determinadas da sua não correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra” (Duras, 1973b, p. 103, tradução nossa). A imagem como consequência do escrito. O cinema escrito. A rarefação do visível. Imagem pura. Imagem nua. Imagem crua. Iminente. O princípio do intacto (Aumont, 2002/2004). Chave mestra. Imagem destacada.

“Você pensará que isso, que está prestes a acontecer, não é uma repetição, isso também é algo inaugural, como a sua própria vida” (Duras, 1981a, filme tradução nossa).

Imagem-furo. Imagem-muro. Cena perdida, obscena, anticênica, informal, pulsante, ausente (Rivera, 2006). Imagem manipulada. Imagem desembaraçada. “Recorre-se, portanto, ao imaginário para se fazer uma ideia do Real” (Lacan, 1976-1977, p. 7). Tradução para os olhos do movimento mais íntimo do ser, impossível significação a atingir (Laurent, 2016). O corpo afetado. A experiência mais precisa. Matéria-prima. Primeira. O trágico. O êxtase. O deslumbramento. O arrebatamento. O gozo. A dor. O amor. A solidão. A perda. Sua fascinação. O mar. Superfície sem borda, enquadrada e emoldurada pelo olhar. O en-fôrma da imagem (Laurent, 2026).

Reflexos. Espelhos. Fragmentos. Vestígios. Memórias inalcançáveis a não ser por alguns minutos. A imagem vem da escrita, declara Duras (1980). Filme escrito, texto descryptografado, imagem retirada da areia. Páginas cheias, “ilegíveis por força de estarem escritas” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 91, tradução nossa). Resta, então, o mar. “Olhar o mar é olhar o todo” (Duras, 1996, p. 13, tradução nossa). E o mar também nos olha. Ouve-se o mar. E assim se escreve. *La Mer écrite* (Duras, 1996):

A história. Ela começa. Ela começou antes da caminhada à beira-mar. O grito, o gesto, o movimento do mar, o movimento da luz. Mas agora se torna visível. É na areia que ela se funda, no mar. [...] Sim, eles estão do lado do mar, caminham ou avançam com o mar. Seus movimentos são movimentos de maré. Eles estão de frente para a cidade, e a cidade parece monolítica, como um bloco. Eles não estão entediados. Eles andam com interesse. O seu olhar é um olhar puro, um olhar sem suporte algum: olhar o mar é olhar o todo. E olhar a areia é olhar o todo, um todo. É em Trouville que eu olhava o mar até o nada. Quando eu escrevo sobre o mar, sobre a tempestade, sobre a chuva, sobre o bom tempo, sobre as zonas fluviais do mar, eu estou completamente apaixonada. (Duras, 1996, p. 13, tradução nossa)

Figura 8 – *La Mer écrite* (Duras, 1966)



Fonte: Duras, 1966, p. 13

2 UMA TRAMA DE VOZ PERMANENTE

A voz é mais que a presença do corpo. É tanto quanto o rosto, o olhar, o sorriso.

Marguerite Duras

Sabemos que a voz ocupava a escrita de Marguerite Duras mesmo antes de a autora se fixar na sétima arte. Os gritos do vice-cônsul, o canto da mendiga, as vozes ouvidas por Lol V. Stein já se faziam presentes de maneira marcante em alguns de seus livros. Contudo, é no cinema, especialmente a partir de *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), que o objeto vocal se fará onipresente. Com os filmes do chamado Ciclo Indiano, a autora criará uma relação de sobreposição das vozes – a voz que fala de uma história; mais uma vez, os gritos do vice-cônsul e o canto da mendiga; os murmúrios na casa do embaixador; a música cantada, tocada, bem como o silêncio – que, como mencionado anteriormente, está, segundo a autora, em “total autonomia” (Duras, 1973b, p. 103, tradução nossa) em relação ao filme das imagens.

Embora já presente de certa maneira em *Hiroshima, meu amor* (Resnais, 1959) na voz da protagonista, foi com o Ciclo Indiano que Marguerite Duras lançou mão, de forma definitiva, do recurso das vozes em *off* no cinema. Este efeito de estilo se fará presente em praticamente todos os seus filmes posteriores a *A mulher do Ganges* e a cineasta chegará, por fim, a valer-se de uma única voz nas locuções, a saber, a sua própria. Duras se torna, dessa maneira, atriz com sua voz (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

A voz, também uma espécie de personagem principal, que assume o protagonismo nos filmes, marcará presença e ritmo constantes no cinema da escritora. Foi o que experimentou Emmanuelle Riva, atriz do roteiro de estreia da cinematografia durassiana, ao afirmar que o que mais lhe preocupou durante o trabalho de sincronização foi a colocação da voz em *off*: “essa voz tem um ritmo preciso, que está inscrito no texto de Duras, e do qual não se pode escapar” (Riva como citado em Senra, 2009, p. 11).

Para Duras (como visto no capítulo anterior), se seus filmes não são de imagens, definitivamente são filmes das vozes. Contudo, ainda que a autora traga tal recurso para o primeiro plano, não se trata de vozes que são dotadas de um corpo que se pode ver, ou que são atribuídas a alguém. Não sabemos a quem pertencem, de onde vêm. “São vozes *dehors*, vozes de Lahore”²⁴ (Borgomano, 2009, p. 35). Geralmente, remetem a fatos que já ocorreram ou que ainda ocorrerão, e os poucos personagens presentes nos filmes parecem escutar suas próprias

²⁴ Aqui Borgomano joga com as palavras *dehors* (em francês: fora) e Lahore, nome da cidade natal do vice-cônsul e onde se passa parte da história de *India song* (Duras, 1974), e que soa como *là hors* (em francês: lá fora).

histórias, fragmentadas, em pedaços, enunciadas por “vozes do invisível” (Borgomano, 2009, p. 34).

As vozes se apresentam, assim, como uma “peça avulsa” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 54), sem um corpo, sem a imagem da pessoa que fala, em uma tentativa também de romper com a rigidez da sincronia do cinema clássico que, segundo Duras, além de constituir um equívoco (forçar/fingir que as vozes do cinema saem dos corpos), pretende a qualquer custo que elas sejam parafusadas, enroscadas nas bocas (Duras & Porte, 1977/2012). Dessa forma, o cinema de Duras terá como marca a separação da fala e do corpo do ator por meio da voz em *off*, “esta levada ao deslize, deixando-a vagar, onde o silêncio da imagem provoca o povoamento sonoro do espaço *off*” (Chion, 1982/1993, p. 149, tradução nossa).

Ademais, segundo os estudiosos da sua obra, a cineasta retira as palavras de seu mecanismo narrativo e interpretativo para valorizar e enfatizar seu poder evocativo. Assim, o foco recai sobre a vocalidade sonora da palavra, buscando constituir-se como uma literatura em voz alta, através da qual o texto aparece em primeiro plano. Ancorada nos elementos sonoros – gritos, silêncios, pausas, músicas, cantos – e na depuração/redução das Vozes à sua voz, Duras afirma “Simplesmente, eu sou talvez um quarto de eco” (1976b/2021, p. 214, tradução nossa).

Assim, ora em silêncio, ora aos gritos, o indizível, bem como o que não quer calar, vão povoando os filmes de Duras encarnados nas vozes em *off*. A partir de tal constatação, e seguindo a proposta de investigação do presente capítulo, a saber, a voz no cinema de Duras, visamos articular o uso que a autora faz do elemento sonoro nessa linguagem artística em consonância com a elaboração do objeto *a* voz em Lacan (1962-1963/2005), desde já ligado à angústia, à pulsão invocante e ao real em jogo. Em seguida, nos serviremos do conceito de lalíngua – um neologismo criado por Lacan (1971-1972) – para ressaltarmos a passagem das Vozes à voz de Duras, sobretudo a partir do filme *O caminhão* (Duras, 1977), ou seja, a partir do momento em que a escritora coloca sua voz em cena em suas locuções fílmicas, nas quais esse recurso de estilo nos possibilitará ouvir o escrito na fala, na palavra e no texto de Duras.

2.1 O filme-texto ou o texto-filme

Há no cinema, no mundo do cinema, uma enorme pretensão que não existe no mundo literário, é preciso que se diga. No cinema você encontra... o mais ínfimo dos sujeitos que fez um filme lhe diz: “O que você faz não é cinema”. Então eu pergunto: “O que é o cinema?” E me dizem “É outra coisa, tem mais ação.” “Então, o cinema por excelência é o faroeste? É o que mais se mexe.” Então me dizem: “Você não entendeu o cinema. Não é isso que queremos dizer.” E quando digo que uma palavra se mexe tanto quanto um braço, ou

que um olhar se mexe tanto quanto um cavalo, que um olhar que se desloca bem vale um deslocamento de uma máquina, eles não entendem.

Marguerite Duras

No livro/entrevista lançado em parceria com Michelle Porte (Duras & Porte, 1977/2012), Duras nos explica que, em seu cinema, era preciso tornar o espaço inabitável para que fosse capaz de produzir uma lógica comparável ao ato da fala. Ainda de acordo com a cineasta, esse ato da fala, que se tornou, se podemos dizer assim, atribuível a ninguém²⁵, viria a constituir uma imagem audiovisual na (dis)junção entre o visual e o sonoro, mas formando, ao mesmo tempo, entre eles, uma relação, sem, contudo, formarem um todo. A essa (dis)junção, Duras acrescenta a imobilidade dos atores, a ausência de representação, de entonação, de ação. Segundo Aumont (2002/2004), nessa técnica infligida ao ator há uma necessidade de preservar o texto ou, mais amplamente, de proteger o texto do cinema na medida em que

Este [o cinema] o mata em sua capacidade viva de produzir ou suscitar imagens: “o cinema detém o texto”, é seu encerramento. [...] [O cinema de Duras] permanece mais envolvido em sua origem verbal, escrita, e sua preocupação essencial é preservar um lugar [...] que não está na realidade filmada nem, ainda menos, nas imagens visuais, mas no verbo e em seu potencial (potencial de imagem incluída). Um filme é verbo, e apenas por aí ele se tornará imagem (daí o papel primordial da escuta de uma palavra em seus filmes). Trata-se, portanto, de rejeitar o cinema não apenas como espetáculo, mas como barreira a esse potencial do verbo; deve-se, assim, limitar “o cinema” ao mínimo necessário. (Aumont, 2004, pp. 82-83, grifos do autor)

Com Duras, o cinema faz obstáculo ao texto, atingindo “mortalmente sua descendência”, ou seja, “o imaginário”. O filme seria, então, o “fechamento do imaginário”, seu “impedimento definitivo”, a “fixação da representação uma vez por todas e para sempre” (1977/1977, p. 58). Em sua crítica ao cinema apresentada no “Segundo Projeto” do livro/roteiro *O caminhão* (Duras, 1977), a autora ressalta a incapacidade do cinema de substituir o texto, embora entenda que o primeiro procure fazê-lo. Acrescenta que só o texto seria o “portador ilimitado de imagens”, pois

o cinema é amedrontado, debate-se, luta, se esforça para encontrar outros caminhos que o da palavra para responder à inteligência crescente de seu espectador, para apreendê-lo e mergulhá-lo mais uma vez nas salas de projeção, para que continue a consumir o seu

²⁵ Em uma de suas entrevistas sobre *India Song* (Duras, 1974), por exemplo, a autora se refere às vozes como uma polifonia e as classifica em: vozes fugidias I e II; vozes perdidas; vozes 1 e 2 que, segundo a autora, são vozes de uma espécie de memória; e vozes 3 e 4, motores da história (Duras, 1979b/2021).

produto. Isso está visível. O cinema já vê o deserto do cinema à sua frente. (Duras, 1977/1977, pp. 58-59)

Dessa maneira, interessada em colocar o público em uma posição ativa, ao recusar a cinematografia clássica, Duras inventa um filme-texto (Oliveira, 2021) no qual a palavra, a leitura, bem como o silêncio, as pausas, os brancos, as lacunas, os vazios do texto servirão para despertar o imaginário do espectador. Foi o que se passou de forma explícita na realização de *O caminhão* (Duras, 1977). O filme, pensado em três fases, trazia na primeira delas a possibilidade de duas atrizes como intérpretes: Simone Signoret e Suzanne Flon. Contudo, diante da indisponibilidade de ambas, Duras (1977/1977) disse ainda ter tido tempo de refletir e cogitado “atuar”, ela mesma, no filme. Mas o frio do começo do mês de janeiro se tornou uma dificuldade para que as filmagens se passassem no interior da cabine do caminhão.

“Tudo se passa sempre de noite” (Duras, 1977, p. 68). Em uma noite de insônia, a cineasta decide, então, contar o filme ao invés de fazê-lo! Duras confessou que se sentia muito mal durante o tempo em que cogitou filmar a história e acrescentou que ficou completamente livre quando descobriu isso: “vou contar o que teria sido o filme se ele tivesse sido feito” (Duras, 1977, p. 68). A partir daí, ela e o amigo Gérard Depardieu leram o texto em uma sala de sua casa em Neauphle-le-Château denominada Câmara Escura ou Câmara de Leitura. O filme documenta, assim, um momento único em que o ator lê e discute pela primeira vez com Marguerite Duras o “roteiro” de uma produção cinematográfica que jamais será realizada, a não ser pela leitura de seu texto. “A história do filme imaginário participa do filme real como um texto que é proferido” (Ayer, 2009, p. 58) exclusivamente pelas vozes de ambos.

Escrito no tempo condicional²⁶,

o filme é lido com as folhas nas mãos e, para Depardieu, é lido pela primeira vez, e a atenção que ele dedica à leitura é vista no filme. Aliás, eu digo no filme, num dado momento: “nenhum ensaio do texto foi previsto.” Acho agora que isso foi para evitar a interpretação. Se tivéssemos lido o texto antes, se o tivéssemos ensaiado, mesmo para lê-lo em seguida, teríamos *interpretado*. Às vezes há alguns erros de pronúncia, trocamos as frases, às vezes as procuramos, mas era uma opção, e preferi isso a uma distância entre o texto e a pessoa que fala e que eu chamo a comédia. Mas não percebi isso logo do começo, é agora que eu sei, que eu compreendo o porquê da frase no ensaio.

²⁶ Em relação ao tempo condicional, Duras menciona a gramática Grevisse (Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Ed. Hatier), na qual se lê que o futuro do pretérito é o condicional empregado pelas crianças nas suas propostas de brincadeiras, e acrescenta: “As crianças dizem: você seria um pirata, você é um pirata, você seria um caminhão, eles se tornam *O caminhão*: e o futuro do pretérito é o único tempo que traduz a brincadeira das crianças: total. O cinema deles” (Duras, 1977/1977, p. 70).

É por isso também que não posso considerar entregar o texto a um ator teatral: ele seria obrigado a aprendê-lo, e portanto representá-lo. Uma leitura rápida, uma primeira leitura rápida, com as folhas na mão, é tão cinema se não mais, que a interpretação do conteúdo dessa leitura ou representação. (Duras, 1977/1977, pp. 68-69, grifo da autora)

Ainda, na voz em *off* de Duras:

Haveria uma estrada à beira-mar.

Ela atravessaria um grande planalto descampado.

(Pausa.)

E depois um caminhão chegaria.

Passaria lentamente pela paisagem.

Há um céu branco, de inverno.

Também uma neblina, muito tênue, espalhada em toda a atmosfera pela região.

[...]

G.D.:

É um filme?

M.D.:

Poderia ser um filme.

(Pausa.)

Sim, é um filme.

(Pausa.)

O caminhão teria desaparecido. E depois, a seguir, ia reaparecer.

O mar seria ouvido longe, mas muito forte.

E depois, à beira da estrada, uma mulher estaria esperando. Faria sinal. E nos aproximaríamos dela. É uma mulher de uma certa idade. Com roupas de cidade.

(Pausa.)

Está vendo?

G.D.:

Sim, estou. (Duras, 1977/1977, pp. 8-9)

No filme, temos a história de uma mulher que pega carona à beira da estrada e que conta ao motorista sobre sua vida, repetindo tal gesto todos os dias. Porém, a cada vez, conta uma nova versão, emendando diversos assuntos uns nos outros. Segundo Ayer (2009), o tema da mulher que conta sua história se repete ao infinito e, a cada dia, uma ideia, detalhe ou informação é desenvolvido como um novo movimento. Sem seguir um percurso lógico entre as sequências, Duras (1977/1977, p. 79) salienta que se pode entrar no filme a qualquer momento,

pois ele “é verdadeiramente esburacado por todos os lados. Ayer (2009) complementa que sua estrutura fragmentada lhe concede tamanha flexibilidade que permitiria uma constante remontagem. Ainda de acordo com o autor, Duras reconhece nessa mulher do caminhão “um duplo de si mesma” (Ayer, 2009, p. 60). Uma mulher comum, não “recenseável” na sociedade, como aponta a própria autora, que conta todas as histórias como se fossem a sua,

e de fato as sente como suas, como se elas a atravessassem e assim passassem a constituí-la também. Exatamente como Marguerite Duras, que produziu toda a sua obra literária e fílmica a partir de histórias de sua vida, mas que podem muito bem ter sido inventadas ou incorporadas a partir de histórias que ela ouviu, leu. O mundo passa por ela, pela voz dela torna-se história. E essas histórias circulam de novo pelo mundo de carona num caminhão. *O caminhão*, por sua vez, carrega “toda a escritura do mundo” [...]. (Ayer, 2009, pp. 60-62, grifo do autor)

Para Silva (2017), as obras literária e cinematográfica de *O caminhão* estruturam-se a partir da confluência entre texto e imagem e o limite da escrita desemboca no limite do cinema e vice-versa. Na montagem, um caminhão azul, mostrado sempre em planos fixos e abertos, atravessa as estradas de uma região periférica de Paris ao longo de todo o dia, mergulhado na monotonia de uma atmosfera cinza e azul. Em um outro espaço, intercalada a essas imagens, Duras lê o roteiro: “No filme, alguém diria: é uma mulher assim. Todas as noites ela para automóveis, caminhões. E depois, conta sua vida pela primeira vez. Ela é mais ou menos ouvida, mas pouco lhe importa. *Silêncio*.” (Duras, 1977/1977, p. 49, grifo da autora). Ademais, nos momentos de cortes para os *travellings* do caminhão, ouvimos a voz de Duras em *off* intercalada com as variações de Beethoven sobre Diabelli²⁷, interpretadas no filme por Pascal Rogé.

M.D.:

Em volta, não há nenhuma moradia.

Ela carrega uma maleta.

Ela sobe no caminhão.

O caminhão retoma a marcha.

E deixa a beira do mar.

G.D.

Encontramo-nos em que paisagem?

M.D.:

²⁷ As variações para o piano em dó maior sobre uma valsa de Diabelli, mais comumente conhecidas como Variações Diabelli, são um conjunto de 33 variações para o piano de Ludwig van Beethoven sobre uma valsa de Anton Diabelli, compostas entre 1819 e 1823.

É indiferente:

Talvez Beauce, a caminho de Chartres.

Ou então nas cidades-dormitório das Yvelines.

ZONA INDUSTRIAL DE TRAPPES.

Música (tema Diabelli).

Travelling lateral.

Sucessão ininterrupta de entrepostos, de armazéns de grande porte, de cartazes publicitários. No primeiro plano, caminhões cruzando-se.

Voz em off de M.D.:

É ali que ela teria começado a olhar

a paisagem,

o mar, ao longe,

a estrada,

o céu branco,

o frio,

a diversidade das coisas.

E depois, ela canta.

Silêncio no fim do *travelling*. (Duras, 1977/1977, p. 10, grifos da autora)

Figura 9 – *O caminhão* (Duras, 1977)



Fonte: Ayer, 2009, p. 59

Figura 10 – *O caminhão* (Duras, 1977)



Fonte: Ayer, 2009, p. 60

Assim, composto pela leitura do texto feita por Duras e Depardieu na Câmara Escura, pela voz em *off* da cineasta, pelos *travellings* laterais na região de Saint-Quentin-en-Yvelines, pela música – “E seria percebido que a música ouvida no filme vinha do rádio do caminhão” (Duras, 1977/1977, p. 11) –, pelas pausas e o silêncio, *O caminhão* “transporta esse todo. Todo o texto do mundo” (Duras, 1977, p. 83). Nas imagens descritas no texto, mais uma vez o mar (ouvido ao longe), os campos de trigos nus, a floresta. Cenários recorrentes na obra de Duras,

Por toda parte.

O tempo todo.

Ao mesmo tempo.

Lá, diante de nós, na tela.

É o que eu penso.

Ele pergunta:

Que tela?

Ela responde:

Lá, à nossa frente:

A estrada. (Duras, 1977/1977, p. 20)

O livro, dividido em três partes, inicia-se com o texto literário/cinematográfico propriamente dito, seguido dos “Textos de Apresentação”, em que são introduzidos “Quatro Projetos” sobre o cinema – o fim do cinema –, e que representam uma síntese do que trata a obra, finalizando com uma entrevista com Michelle Porte na qual Duras conta os processos de produção do filme, seus fracassos e acertos e como nasceu, enfim, a obra. Nos “Quatro Projetos”, a perda do cinema como a única política, a morte do imaginário no cinema convencional, a mulher de *O caminhão* e um amor “de ordem geral” (Duras, 1977/1977, p. 63), na medida em que, diferentemente de *India Song* (Duras, 1974), segundo Duras, em *O caminhão*, o pretexto para falar de amor desapareceu.

Não sei onde vou em *O caminhão*. Ela, a mulher, também não sabe. E isso nos é, da mesma forma, igual. Eu não sabia quem era aquela mulher. Nada. Apenas isto: eu sabia que havia uma mulher na curva de uma estrada – eu via essa estrada na mancha, na direção de Vauville – que esperava um caminhão e eu. Isso depois de várias semanas. Eu não trabalhava o texto. Eu sabia que o texto, qualquer que fosse, seria jogado fora pela filmagem. Que a mulher e o texto não coincidiriam antes do filme. Que a mulher só começaria a existir com o filme, ao mesmo tempo que o filme, e à medida do seu desenrolar. Mais ainda: que a mulher estava ansiosa para o filme começar a existir. Antes dele, só vejo dela a espera. (Duras, 1977/1977, pp. 61)

Além disso, a cineasta afirma ser *O caminhão* uma história política e, ainda, a sua história com a política. Diz que, a partir desse filme, ela perdeu o medo “da mesma forma que se diz quando alguém perde a fé” (Duras, 1977, p. 89). Ayer (2009) vê no livro/filme de Duras uma espécie de acerto de contas com o meio político que a expulsou do Partido Comunista Francês devido a sua “indisciplina”, cerca de trinta anos antes da realização do filme. Desde então, ela manteve viva uma mágoa que só se resolverá, segundo ela mesma, com *O caminhão*. “Não tenho mais medo que me tachem de anticomunista. O famoso ditado stalinista ‘se não estás conosco, estás com eles’ acabou, e de agora em diante me faz rir” (Duras, 1977/1977, p. 89, grifo da autora).

Ainda de acordo com Ayer (2009), há uma profunda ironia nas ideias de Duras. Perder-se como gesto político ou, ainda, como o único gesto político possível é uma radical declaração anti-ideológica e a afirmação de uma desesperança absoluta nas soluções que se apresentam. Não seria, de modo algum, uma desistência, um “deixa isso pra lá” (Ayer, 2009, p. 63). Ao contrário, é a convicção de que é preciso chegar no fundo do poço como único caminho possível para que a sociedade talvez se renove e para que a dimensão pública volte a ter algum sentido (Ayer, 2009).

De fato, podemos inferir que, em *O caminhão*, ao mesmo tempo em que há uma recusa, também no sentido de fazer o filme, Duras consegue realizá-lo mais além das imagens ou, como proposto neste subcapítulo, através da produção de um filme-texto. Ao filmar a leitura do “roteiro” de um filme que não existirá, mesmo assim existindo, a escritora preserva o texto em sua totalidade, preserva-o da imagem, da representação, e faz com que a escrita assuma o protagonismo, levando o espectador a evocar a história. Afinal, “o escrito do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para ‘depois’. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto” (Duras, 1980, p. 91, tradução nossa). Ou, ainda, “não se pode dizer que não há encenação. Há uma encenação da palavra, há imagens que circulam, imagens de Yvelines, mas não há representação da história” (Duras, 1977/1977, p. 79).

Desta maneira, junto à encenação da palavra, daquela história de amor que ela teria vivido, de uma cidade onde ela teria morado em sua infância, da cabeça cheia de vertigens e de gritos, ela fecha os olhos e canta. Canta a música tocada no rádio do caminhão. A voz em *off* da própria Duras é ouvida pela primeira vez em seus filmes²⁸. O prazer de ver. O mar presente. O fim do mundo. O condicional. A narração indefinidamente interminável. *Silêncio*. O filme contém os outros filmes. O caminhão transporta todo o texto do mundo. A imagem some e o negro do fim começa. O dia seguinte: alguma coisa termina com esse filme (Duras, 1977/1977).

Dirão que isso não é cinema. Contudo, há alguma coisa na tela. Alguém que fala é uma imagem. [...] Em suma, o caminhão existe, a viagem existe, a paisagem existe através das palavras. Tudo existe. O homem existe, a mulher existe... e tudo é lido. Nem mesmo é apreendido, é lido. (Duras, 1977/1977, pp. 71-72)

²⁸ Como dissemos na introdução do presente capítulo, Duras se torna atriz com sua voz. Uma curiosidade em relação ao fato está também no filme de Jean-Luc Godard *Sauve qui peut (la vie)*, de 1980. Na produção do consagrado cineasta francês, a escritora “atua” e “aparece” apenas através de sua voz, que reproduz sua locução em seu próprio filme *O caminhão* (Duras, 1977).

2.2 A voz desencarnada

As Vozes retornam, saem do buraco, surdas, como anestesiadas.
Marguerite Duras

Imagens de Paris ao crepúsculo e, sobre elas, duas narrativas. Na primeira, uma voz conta-nos a história de um amor impossível nascido no anonimato das linhas telefônicas que datam da ocupação alemã na França. Um homem que trabalha em uma empresa telefônica liga aleatoriamente para um número, no meio da noite. Uma voz de mulher atende e eles conversam. Combinam de se falar novamente e assim se inicia um relacionamento que terá como única forma de contato a voz. Na segunda narrativa, o relato do desaparecimento de uma escultura de um museu de Atenas.

Paris vazia.

Primavera.

Sábado.

Ele tem 25 anos.

Sozinho.

Ele tem alguns números de telefones aleatórios. Ele liga para eles.

Dois deles.

Três deles.

Então, aí está.

Aí está.

[Pausa]

O ano é 1973.

Ele tem um diário sobre a sua vida e ele escreve muitas coisas.

Mas depois não mais.

Ele para.

Pouco tempo depois que ela começou,

ela,

a história,

a história de amor.

História sem imagem.

Imagem negra.

História de imagens negras.

Aqui,
 a história começa.
 Ela liga na mesma hora e lugar que ele.
 Eles conversam.
 Conversam. (Duras, 1979a, filme)

Marguerite Duras (1978/2021) diz que esta história foi, de fato, vivida na realidade, e a escritora decide, então, transformá-la em um roteiro e filmá-la, o que resultou no filme *O navio Night* (Duras, 1979a). Porém, após o primeiro dia de filmagem, a cineasta considera o trabalho “um fracasso declarado, sem recurso nenhum” (Duras, 1978/2021, p. 347, tradução nossa). Contudo, na noite de insônia que se seguiu, Duras disse ter visto “o desastre do filme. Eu então VI o filme” (Duras, 1978/2021, p. 347, grifo da autora, tradução nossa). Na manhã seguinte, ela diz para a equipe que as montagens já realizadas seriam abandonadas e que eles rodariam “o desastre do filme”. “[...] Conseguimos. Pouco a pouco, o filme saiu da morte. [...] Viramos a câmera ao avesso e filmamos o que havia dentro dela, da noite, do ar, dos holofotes, das estradas, dos rostos também” (Duras, 1978/2021, pp. 347-348, tradução nossa).

Segundo Ayer (2009), se em *O caminhão* (Duras, 1977) a cineasta registrou a leitura do roteiro de um filme que não existirá, agora ela vira a produção cinematográfica do avesso e filma tudo aquilo que está “fora de campo”. Atores se maquiam; há placas com os textos deixadas num canto do set de filmagem; cenários vazios; os atores estão em postura de espera ou são maquiados. “Trata-se de um passo adiante na disjunção do sonoro em relação ao visível. Cada vez mais essas relações serão distantes, não óbvias, como se verá particularmente nos curtas-metragens, que ela realiza com materiais coletados para este filme” (Ayer, 2009, p. 64). Nas narrativas das duas histórias, ouvimos as vozes da própria autora e de Benoît Jacquot, cineasta e roteirista francês, assistente e amigo de Duras.

Essas pessoas, esses náufragos do amor, do desejo, se morre por amor, para sair do abismo da solidão. Essas pessoas gritam na noite o abismo, todas elas marcam encontros. Esses encontros jamais acontecem. Basta que eles sejam marcados. Ninguém vai. É o apelo lançado no abismo, o grito que inicia o gozo. Ou talvez o outro grito – a resposta. Alguém grita. Alguém responde que ouviu o grito. É um orgasmo negro. Sem toque recíproco – Sem rosto – Os olhos fechados – A voz sozinha – O texto das vozes dito com os olhos fechados. (Duras, 1978/2021, p. 345, tradução nossa)

É importante destacar que, após *O navio Night*, a voz em *off* da escritora/cineasta será ouvida como a única voz de seus filmes – a voz sozinha –, com exceção de *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a), que, como vimos no primeiro capítulo, está acompanhada da voz de

Yann Andréa. Duras também fará quatro curtas-metragens realizados com as “sobras”, “restos” das filmagens de *O navio Night* (Duras, 1979a): *Cesárea* (Duras, 1979b), *Aurélia Steiner* (Melbourne) (Duras, 1979c), *Aurélia Steiner* (Vancouver) (Duras, 1979d) e *As mãos negativas* (Duras, 1979e), todos realizados no ano de 1979 com roteiro e voz em *off* de Marguerite Duras. Nos textos sonoros, a história de um amor impossível, o horror do Holocausto, as pinturas rupestres de mãos gravadas nas paredes das cavernas madalenianas ou, segundo a autora, “um grito de amor” (Duras, 1980/2021, p. 368, tradução nossa). Além desses, sua voz ainda será ouvida nos filmes *O homem atlântico* (Duras, 1981b) e *Dialógo de Roma* (Duras, 1982).

É curioso ressaltar que, em *As crianças* (Duras, 1984), último filme da cineasta, dirigido em parceria com Jean-Marc Turine e com seu filho, Jean Mascolo, o recurso da voz *off* não é utilizado. Contudo, na história, Ernesto, personagem principal, o mesmo do seu livro infantil *Ah, Ernesto!* (Duras, 1970) e do seu romance *La pluie d'été* (Duras, 1990), é um menino autodidata que, ao decidir não mais voltar à escola, espera, na saída dos colégios, para ouvir o que dizem os estudantes e, assim, saber. Esgotado o conhecimento escolar, Ernesto se dirige à saída das universidades e repete o processo. É então que ele afirma, a respeito das coisas do mundo: “Não vale a pena” (Duras, 1970 como citado em Ayer, 2009, p. 75). Ainda assim, todo seu acúmulo de conhecimento se dá via audição.

Como dito na introdução do presente capítulo, Duras dará à voz e, conseqüentemente, ao ouvir, um lugar de amplo destaque: personagem principal, presença constante e indispensável em seu cinema, assim como o mar. Trata-se de uma voz acusmática²⁹, como denominou Chion (1982/1993), termo que o autor optou por utilizar em lugar dos termos técnicos do cinema, como “extracampo” e “*off*”. Ele esclarece que o recurso de Duras de “descolar a voz do corpo humano” não era assunto novo à época da realização do cinema da autora. Contudo, admitiu que sua obra cinematográfica pode ser considerada um dos fatores responsáveis para que, na França dos anos 1970, tenha-se “inventado a voz humana”, incluindo aí também o discurso das feministas, que foram, inclusive, as primeiras a publicar livros falados.

Este filme [*O homem atlântico* (Duras, 1981b)] é célebre por ser feito essencialmente disso que esperávamos ver Marguerite Duras um dia utilizar: uma voz de acúsmetro falando sobre uma imagem negra. Se ela não foi a única ou a primeira a tê-lo feito [...],

²⁹ O termo acusmático designa um som que é escutado sem que possamos ver de onde ele é proveniente. Michel Chion (1982/1993) o tomou emprestado do músico Pierre Schaeffer, que, por sua vez, resgatou esse termo antigo para utilizá-lo durante os anos 1950 no contexto da música. Enigmático em princípio, acúsmetros constituem situações triviais de escuta que estão presentes em nosso cotidiano: o rádio, o telefone, a campainha etc., ou até mesmo o rugido do leão. Sendo assim, uma “presença acusmática” é um objeto ou personagem que não vemos, mas podemos ouvir.

ninguém a havia empregado dessa forma. Em primeiro lugar, *O homem atlântico* não é negro de uma ponta a outra, a tela clareia por instantes com uma visão: a beira do oceano vista a partir de uma janela e, num hotel, um homem mudo. (Chion, 1982/1993, p. 112, tradução nossa)

Ainda:

O que há de especial aqui é que se trata de uma voz sem corpo, sem a imagem daquele/a que fala – uma voz acusmática. [...] Foi Marguerite Duras quem encontrou esta fórmula: o cinema atual, disse ela, pretende a qualquer custo que as vozes sejam “parafusadas” nos corpos; foi com esse enroscado, que para ela constitui um equívoco, que desejou romper com *India Song*, desparafusando as vozes e deixando-as vagar. [...] Num filme como *India Song* [...], Marguerite Duras suprime quase completamente o som de dentro do quadro utilizando amplamente o som de fora do campo: escutamos os personagens falarem apenas uma vez que os tenhamos visto sair do quadro. Mas é esse “quase” que aqui faz toda a força. Aparentemente, de fato, o filme só deixa ouvir o som de fora do campo (as vozes dos protagonistas que saíram do quadro, a orquestra invisível do baile da recepção à qual assistimos) – ou o som *off* (as outras vozes que falam no passado dos personagens que vemos ou uma música de piano de Beethoven). Todavia existe, no coração do filme, uma ilusão de som de dentro [do quadro] quando vemos o casal Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul que dançam lentamente... e que se falam. Quase se poderia acreditar ver agitar os lábios, mas não é nada: as bocas de Delphine Deyrig e Michel Lonsdale, os atores, permanecem fechadas. Não sabemos se escutamos uma conversa imaginária ou telepática, ou se disseram aquelas coisas noutro lugar ou noutro tempo. Fora este momento, a regra do jogo é que os personagens podem falar se saírem do campo, mas se calar ao retornar. Ao mesmo tempo, voz e músicas circulam como almas penadas entre o espaço *off* e fora do campo: para algumas dessas vozes e músicas, na verdade, não sabemos nunca exatamente se estão no presente do fora de campo ou num outro tempo, *off*; se as vozes estão presentes na recepção ou se já estão em outro local, como na “varanda”, noutro momento. Os pontos de referência do presente e do passado, em geral fortemente definidos nos filmes narrativos clássicos, são aqui muito vagos. [...] O povoamento sonoro do espaço *off* acende, aí, o fogo do desejo e devolve ao espectador a questão. (Chion, 1982/1993, pp. 121-149, grifos do autor, tradução nossa)

Embora Duras (Duras & Porte, 1977/2012) tenha admitido que *Hiroshima, meu amor* (Resnais & Duras, 1959) – sua estreia como roteirista de cinema – é um filme “tagarela” quando comparado ao seu cinema posterior, já em entrevistas anteriores à realização do seu primeiro

filme dirigido, *La musica* (Duras, 1966), a cineasta afirmava frequentemente que o cinema ainda não havia feito a transição do mudo para o falado³⁰ e que, até então, ninguém havia ousado fazer um filme verdadeiramente falado.

Por um lado, foi-se tímido com a fala; eu acho que ainda não houve um filme falado que falasse propriamente. E... é disso que eu falava agora há pouco, é um pouco diferente; quando eu falo de divórcio entre o rosto e a fala que sai da boca desse rosto, eu falo literalmente, não é? Nesse momento, é sempre decepcionante. O herói cinematográfico que fala, e que nós vemos antes que ele fale, sempre possui uma fala inferior a esta que esperamos. Ou mostra-se demais o rosto do ator, do herói, ou então não se utiliza sua voz suficientemente. Esta passagem da imagem muda à fala é ainda decepcionante, penosa, em vários aspectos. (Duras como citado em Senra, 2009, p. 19)

Da fala à voz, segundo Gottesman (2014), na obra de Marguerite Duras a voz é ao mesmo tempo estilística, estética, ética e política, construída progressivamente ao longo do seu percurso (de vida e arte). Falada e ouvida, além de escrita, diferentes autores apontam diferentes critérios para uma certa classificação da voz em sua obra. Ela pode ser agrupada, por exemplo: inicialmente como os “romances de casal”, a partir de *Uma barragem contra o Pacífico* (Duras, 1950/2003), seguidos de um período de “emergência da voz”, a partir de *Le Square* (Duras, 1955); finalmente, há a “invasão da narrativa pela palavra”. Também há classificações que periodizam a língua: inicialmente, a língua francesa é “sentida como estrangeira por parte da escritora”; em seguida, há um período da língua oriental, “refazendo uma camada”; chegando, no final, “a uma mestiçagem assumida”. Outra classificação possível leva em consideração os romances do início, que, a partir de *Le Square* (Duras, 1955), darão cada vez mais lugar à palavra; estes são seguidos de um período de florescimento do teatro na década de 1960; na continuação, há um florescimento do cinema na década de 1970; finalizando com uma volta à escrita literária na década de 1980 (Gottesman, 2014).

A voz em seus primeiros romances é descrita, mas não diretamente ligada à memória. Marca identitária do personagem ou índice de seu estado de alma, ela é ainda tratada de maneira semelhante à do romance tradicional. São notações muito breves qualificando as vozes: mais frequentemente um adjetivo ou um participio. Ela é percebida e

³⁰ A transição do cinema mudo para o falado aconteceu entre o final dos anos 1920 e o começo da década de 1930. Foi um período de mudanças gradativas, principalmente por causa das reestruturações que a indústria cinematográfica enfrentou para se adequar ao novo formato. A partir daí, sons sincronizados e o *playback* não demoraram muito para se tornarem realidade em Hollywood. Na época, dois gêneros se destacaram com as mudanças: os faroestes e os musicais. Enquanto o primeiro contava com barulhos de tiros e gritos, o segundo tinha canções audíveis. Em 6 de outubro de 1927, foi lançado, em Nova York, *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, considerado o primeiro filme falado da história mundial do cinema (Sousa, 2023).

interpretada no momento mesmo em que é ouvida. O jogo é essencialmente relacional, permitindo compreender e reagir à comunicação com o outro. [...] Bem diferente da riqueza e originalidade de *L'Amant*, quando ela percebe as vozes na rua: “As vozes são estridentes, o chinês é uma língua gritada como sempre imaginei serem as línguas dos desertos, é uma língua incrivelmente estranha. [...] Percebemos alguma coisa das suas vidas, o total de suas vozes, dos seus movimentos, como uma sirene que lançasse entrecostado, triste, sem eco”. (Duras, 1986, pp. 46-47 como citado em Gottesman, 2014, p. 45)

Gottesman (2014) indica que parece evidente que a tendência para textos mais e mais próximos da palavra na obra de Duras se deva a dois fatores: 1) a experiência do trabalho com os atores no teatro e no cinema, que lhe permitiu uma avaliação do poder evocador da voz, bem como a experiência com os entrevistadores. Foram inúmeras as entrevistas concedidas por Duras ao longo de toda a sua vida e obra. 2) A chegada de Yann em sua vida: ele se torna um irmão, amante, fonte de inspiração, o leitor/ouvinte ideal, e permite a Marguerite reencontrar suas emoções da infância.

Em *O amante* (1984/2012), as “vozes perdidas”, asiáticas, inclusive a do primeiro amante chinês, é por Gottesman aproximada, pela sua semelhança, à voz de Yann:

Ela reconheceu sua voz. Ele disse: queria apenas ouvir sua voz. Ela disse: bom dia. Ele estava intimidado, com medo, como antes. Sua voz começou a tremer de repente. E com esse tremor, subitamente ela reencontrou o sotaque da China. (Duras, 1986, pp. 126-127 como citado em Gottesman, 2014, p. 45)

Ou também:

A voz estava ligeiramente alterada, rápida, incomodada, um pouco tremida. Eu a reconhecia. Era a voz que eu ouvia na leitura das suas cartas. Você tinha a voz das cartas que você escrevia. A mais doce que eu conheci. E às vezes mais violenta do que se poderia imaginar, uma voz desfigurada, terrível [...]. Sua voz ao telefone estava ligeiramente alterada como por medo, intimidada. Eu não a reconhecia mais. Era... não sei dizer, sim, é isso, era a voz das suas cartas que eu inventava justamente, eu mesma, quando você telefonava. [...] E depois, tinha a voz. A voz de incrível doçura. Distante, real. Era a voz da sua carta, a da minha vida. (Duras como citado em Gottesman, 2014, p. 47)

Ainda segundo Gottesman, no teatro e no cinema, dos anos 1960 aos anos 1980, a voz se faz ouvir pelo espectador. Marguerite Duras trabalha essencialmente sobre os diálogos, que ela reescreve sem parar. Frequentemente, ela escolhia os atores em função de sua voz. Depois

de descrever a voz de Delphine Seyrig (atriz de *India Song* que está no papel de Anne-Marie Stretter), a autora acrescenta que teria “podido contratar somente sua voz ao telefone, sem tê-la visto” (Duras, 1976b/2021, p. 216, tradução nossa). Na descrição da voz: “Diríamos que ela acaba de comer um fruto, que umedece toda sua boca e com esse frescor, doce, acre, verde, estival, que as palavras, as frases e o discurso se formam, e que eles acontecem em um rejuvenescimento único” (Duras, 1976b/2021, p. 216, tradução nossa). Nos filmes *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973) e *India Song* (Duras, 1974), “vozes desencarnadas” reconstituem a história dos amantes que os atores representam sem encenar. “A matéria sonora da voz é, dessa maneira, frequentemente evocada. Eis aí a importância da voz em ato, em cena” (Gottesman, 2014, p. 45).

2.3 Os elementos sonoros

Ao espectador o menos a ver possível, e o mais a ouvir. Filmando, às vezes eu me dava conta que o que meus atores estavam dizendo era menos importante que o timbre de suas vozes.

Marguerite Duras

Retomamos a entrevista de Foucault com Cixous (1975) e, com ela, aprofundamos aqui nossa investigação acerca da voz, bem como do sonoro, nos filmes de Duras. Cixous se questiona a respeito do que ficou para ela de *India Song* (Duras, 1974), um filme que a inquietou e que, nas palavras da também escritora e dramaturga, é um filme inteiramente singular, mesmo para Marguerite Duras.

India Song é como se ela se visse, como se dá, é como se ela “a” visse, enfim, aquela que sempre a fascinou. E é uma espécie de sol muito negro: no centro, há a famosa dama, a que drena todos os desejos em todos os livros. De texto em texto, tudo se precipita, há um abismo. É um corpo de mulher que não conhece a si mesmo, mas que sabe qualquer coisa do escuro, que sabe o escuro, que sabe a morte. Ela está lá, ela está encarnada [...]. Evidentemente, o filme desloca o impacto dos livros, pois, ali, há rostos. Não se pode deixar de vê-los. Enquanto nos livros eles são sempre indicados como não visíveis, dispersos. [...] E ele [Michael Lonsdale, ator que está no papel do vice-cônsul] tem a sua voz. É dotado de voz. É muito importante, é como se houvesse um deslocamento de entonação. O que no livro é olhar, olhar sempre cortado, um olhar que não chega, no filme é voz, já que, finalmente, *India Song* é *song*, é canto [...] está inteiramente envolvido em uma trama de voz permanente. Ela [Marguerite Duras]

trabalhou admiravelmente as vozes, e são essas as famosas vozes errantes, vozes sem corpo [...] que vêm do além, e esse além é, evidentemente, o tempo. [...] Ela [a voz] repercute agora, ela aparece como presente e, na realidade, ela é uma voz do passado, isto é: que relata, que traz de volta. As vozes pegam o que você vê e o remetem para um passado que permanece ele próprio o indeterminado. (Foucault & Cixous, 1975/2009, pp. 359-360, grifo da autora)

Figura 11 – *India Song* (Duras, 1974)



Fonte: Oliveira, 2015, online

Foucault (Foucault & Cixous, 1975/2009), também ao comparar as obras literária e cinematográfica de Duras, se questiona se ambas se dão da mesma maneira. Afirma que, nos livros, há uma perpétua anulação da presença, que esta se esconde por trás de seus próprios gestos, de seus próprios olhares, se dissolvendo, não restando mais que um mínimo apelo à lembrança. Ou, como dito anteriormente, trata-se de uma “memória sem lembrança” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 357). Nos filmes, pelo contrário, há aparecimentos, contudo, sem que jamais haja alguma presença. O autor conclui dizendo que os filmes se aparentam com Francis Bacon, ao passo que os romances, com Blanchot: “de um lado, a anulação; de outro, o aparecimento” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 359).

Foucault termina a entrevista mencionando os elementos exteriores na obra de Duras. Cita, como exemplo, os gritos da mendiga, “aquelas coisas que passam e que são fortemente demonstradas como vindas do exterior” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 364) e que têm um certo efeito sobre os personagens. Se, por um lado, segundo o autor, nunca se está no interior

dos personagens ou do que se passa entre eles, por outro, há sempre, em relação a eles, um outro exterior. Para Cixous, é ali que isso entra, e onde isso começa, naquilo que entra pela voz e, ainda, ali onde se escuta – “e ela [Marguerite Duras] tem bom ouvido” –, é por ali que as coisas voltam, “quer dizer que aquilo que está fora torna a entrar, a voz é justamente o que penetra” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 365).

Segundo Oliveira (2022b), em um interessante artigo sobre os arquivos de Marguerite Duras e a intermedialidade na obra da autora, as vozes femininas que ecoam das personagens e “que afrontam a busca do desejo e da própria identidade feminina no mundo” (Oliveira, 2022b, p. 6) condizem também com a voz da autora. Em relação à produção de *India Song* (Duras, 1974), que tem como subtítulo a indicação *texto teatro filme*, Oliveira ressalta, nesse complemento, a não hierarquização ou tensão entre o texto literário, o fílmico e o cênico, apontando que, para Duras, o que está em jogo não é o dispositivo técnico, mas sim o vocal, que, pelas vias do cinema, apresenta uma demasiada valorização com a predominância da voz *off*. Assim também o é com os aspectos sonoros presentes nos filmes, sobretudo nos anos 1970. Ademais, como nos lembra Oliveira (2022b), na preparação dos atores, a cineasta enfatizava a escuta da voz e a leitura do texto, dando importância à entonação e ao ritmo.

A escritora Michelle Royer optou por interpretar a obra cinematográfica de Duras a partir de uma perspectiva multidisciplinar que incluiu a semiótica, o feminismo, a psicanálise e os temas percorridos pela própria cineasta. Em seu livro *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity* (2019)³¹, pertencente à série *Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*, ela reforça o poder dos elementos sonoros presentes no cinema durassiano, sobretudo nos filmes do Ciclo Indiano: a voz humana que fala, canta, ri, grita, bem como a música, o silêncio e os efeitos sonoros. E, novamente, discorre sobre os monólogos e diálogos das vozes *off*, os quais são tratados como roteiros literários.

Os filmes de Duras, sejam eles sincronizados ou dessincronizados, dão ao som maior lugar e função do que no cinema convencional. Em seus filmes sincronizados (*Détruire dit-elle*, *Jaune le soleil*, *Nathalie Granger*), vozes, silêncios e música têm a primazia da narrativa sobre o visual, o que mostra, como mencionamos no capítulo anterior, o movimento vagaroso dos personagens, atores sem nenhuma expressão física e filmagens de espaços vazios. Esses filmes enfraquecem a hegemonia tradicional do visual e desafiam o poder assumido, a superioridade e a primazia das imagens. Essa subversão do aparato do filme é mais profundamente buscada com *La Femme du Gange*, o

³¹ Agradecemos a Luciene Guimarães de Oliveira a indicação deste livro na banca de qualificação da presente tese.

primeiro filme dessincronizado de Duras, seguido por *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* e muitos outros filmes, usando a mesma técnica. Quebrando a conexão entre a visão e a audição e subvertendo a sincronicidade, os filmes mostram o poder do som à audiência, independente das imagens, e espectadores acostumados a olhar para a tela para obter informação têm que trocar suas percepções do ocular para o auditivo em um esforço para a narrativa fazer sentido. *Qual é o efeito de tal ênfase na escuta quando nós sabemos que o som em muito afeta o corpo?* (Royer, 2019, p. 85, tradução e grifo nosso)

A pergunta final feita pela autora muito nos interessa, voltaremos ao tema ainda no presente capítulo, quando entrarmos na discussão psicanalítica da voz. Contudo, ainda em relação à voz humana no cinema durassiano, Royer (2019) nos chama a atenção para a entonação, que raramente segue o padrão normal do ponto final no fim da frase ou que sofre um pequeno aumento como se uma pergunta estivesse sendo feita. A incerteza nas afirmações, a entrega vagarosa e hesitante do texto, as pausas, os silêncios que interrompem o fluxo deixam o espectador incerto sobre o que está realmente acontecendo na história.

Essa lentidão, essa falta de disciplina em pontuar o texto é como se eu fosse despindo as palavras, uma após a outra, e eu descobrisse o que está por baixo, a palavra isolada, irreconhecível, despojada de qualquer parentesco, de qualquer identidade, abandonada (Duras, 1990³², p. 71 como citado em Royer, 2019, p. 98, tradução nossa)

Para Chion (1982/1993), ao focar na materialidade da palavra mais do que nos códigos semânticos da língua, “o valor emocional, físico e estético do sonoro está ligado não somente à explicação causal que atribuímos a ela [a história], mas também à própria qualidade do timbre e textura, na sua vibração pessoal própria” (Chion, 1982/1993, p. 31, tradução nossa). Nesse sentido, os aspectos sonoros vocais baseados na respiração, sua suspensão e variação, têm como excelente exemplo a presença da mendiga em *India Song* (Duras, 1974). Seguimos nesta direção.

O filme se inicia com a voz da mendiga cantando em uma língua oriental. A voz para, respira, começa a rir e volta a falar na mesma língua. A mendiga, andarilha, permanece com sua voz sem corpo, desencarnada, ao longo de todo o filme, e ela (a voz) reaparece repentinamente. Segundo Royer (2019), a estranha risada da mendiga, sua respiração, ouvida através das pausas e vocalizações, sua música cantada, ou seja, suas manifestações no filme paradoxalmente acentuam seu corpo invisível, bem como o corpo das outras vozes *off*, tornando

³² Duras, M. (1990). *Green Eyes* (C. Barko trad.). Columbia University Press.

a questão da (in)visibilidade ainda mais complexa. Ademais, os fatos de sua fala/língua não ser compreendida, e de sua origem ser desconhecida, levam o espectador a considerá-la como louca.

Ainda de acordo com a pesquisa de Royer (2019) e com o enredo do filme, a voz da mendiga fala em uma língua desconhecida, a hindustâni. Por conta do tema do filme e de dicas da narrativa, espectadores do Ocidente presumem que ela fala em uma língua indiana, ao passo que, de fato, ela fala na língua laosiana, língua ainda viva do sul de Laos, país do sudeste asiático cortado pelo Rio Mekong. Savannakhet, nome da terceira maior cidade de Laos, é a única palavra reconhecida na fala da mendiga. Além disso, a música cantada por ela em *India Song* era muito popular em Laos no início da década de 1940 e também uma música infantil, mas não uma canção de ninar, como sugerido por muitos pesquisadores. Trata-se de uma música nacionalista que expressa nostalgia e que anseia pelo retorno ao país natal, Laos, através de imagens da flor de lótus e o cheiro doce da flor de frangipani. “É uma música sobre memórias de aromas e lugares, a qual pode facilmente ser associada com a própria nostalgia de Duras pela sua infância na Indochina” (Royer, 2019, p. 92, tradução nossa).

Para Ianelli (2021), o canto de Savannakhet foi inscrito no universo da música por Marguerite Duras. Trata-se do canto de uma mulher que foi expulsa de sua casa e que, desde então, caminha. Durante dez anos ela caminha, pedindo esmola. Atravessa o Laos, o Camboja, a antiga Birmânia. Vai de Savannakhet a Calcutá e, quando lá chega, já está completamente louca. O canto é um misto de grito e riso, “a melodia da casa que falta para alguém se recompor, a melodia de alguém que se perdeu, que vendeu seus filhos pelo caminho, e pelo caminho foi enlouquecendo, assim, sem cura” (Ianelli, 2021, online).

Assim como o canto, a fala e o riso da mendiga em *India Song* (Duras, 1974), o grito do vice-cônsul tem também um importante papel no filme. Duras o relaciona ao primeiro choro do bebê ao nascer e diz: “O primeiro sinal de vida é um grito de dor... É mais que um choro, você sabe. É o choro de alguém que está sendo morto, cuja garganta está sendo cortada, o choro de alguém que não quer” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 23, tradução nossa).

O vice-cônsul, aquele que, em um ato de loucura, atira nos leprosos em Lahore e que, então, é banido da sociedade pelos seus colegas, é convidado por Anne-Marie Stretter para a recepção na Embaixada Francesa. Contudo, sua chegada é acompanhada de comentários depreciativos por parte dos demais. Durante uma dança, ele declara seu amor para ela, Anne-Marie Stretter, e diz:

Minha voz soa falsa.

Você a ouviu?

Ela os assusta.

Sim.

A quem pertence? (Duras, 1974, filme)

Durante uma longa sequência do filme, ouvimos o grito do vice-cônsul. A dissociação entre o visual e o sonoro acentuam, segundo Royer (2019), a intensidade de seus gritos. Na tela, o ator Michael Lonsdale, que é também a voz do vice-cônsul, permanece com sua boca fechada e o corpo imóvel, inexpressível. Em sua autobiografia, ele declara:

Eu gritei minha dor pessoal através desse personagem. Às vezes um ator pode curar-se através de um papel em um filme, pode ser libertador, e isso é o que aconteceu. Eu fui capaz de colocar toda a minha dor naquela tela e gritar (Lonsdale, 2016, p. 49³³ como citado em Royer, 2019, p. 93, tradução nossa)

Novamente de acordo com Chion, se os filmes de Duras envolvem a visão de corpos mudos e o som de vozes que poderíamos atribuir a eles, isso se daria sempre com um espaço intermediário, “um deslizamento” (Chion, 1982/1993, p. 100, tradução nossa) entre eles. Entretanto, para o autor, não importa se a voz pertence ao personagem e se ela está destacada, desconectada da imagem de Michael Lonsdale na tela pelo fato mesmo de que o grito do vice-cônsul é significativo por si só devido ao efeito corporal causado no espectador, que experiencia a dor psicológica da separação.

2.3.1 A música, meu amor

Acho que há na música uma completude, um tempo que não podemos conceber atualmente. Há uma espécie de anunciação na música de um tempo por vir em que se poderá ouvi-la. A música, ela... enfim, ela me atordoia e não posso escutá-la, embora eu pudesse quando era jovem, quando era ignorante, ainda, ingênua, eu podia escutar música. Agora, é muito difícil para mim ouvi-la sem ficar... enfim... mexida... Claro, não se pode falar da música, eu não posso falar da música. Ela deixará de provocar medo a partir de um momento. Por enquanto, ela dá medo, assim como o futuro dá medo.

Marguerite Duras

Duras frequentemente dizia que a música a aterrorizava, assim como também o disse sobre o mar, como vimos no capítulo anterior. Mas a música é outra peça (avulsa?) fundamental em seus filmes e dá o nome à sua primeira produção cinematográfica como diretora de cinema, feita em parceria com Paul Seban: *La musica* (1966), bem como *India Song* (1974), um filme em que a música já se encontra presente desde o título. A escritora igualmente repetia que

³³ Lonsdale, M. (2016). *Le Dictionnaire de ma vie*. Kero.

escrevia porque não tocava bem piano, porque não era compositora, porque não era musicista. Contudo, Anne-Marie Stretter tocava piano, assim como a mãe de Duras, Marie Donnadiou, embora não o tenha feito profissionalmente, mas no *Eden Cinéma*³⁴, à época do cinema mudo.

A cineasta chegou a declarar também que as pessoas diziam que sua obra é feita como a música é feita, e “se eu posso ter uma opinião, eu acho que é verdade. Pelo menos para *India Song* é verdade” (Duras, 1973a, p. 146, tradução nossa). Ademais, Dionys Mascolo, pai do filho de Duras que grava uma das vozes do filme, afirma:

Essa tragédia cinematográfica [*India Song*] é integralmente construída como uma composição musical [...]. Todo o filme, inclusive a imagem, é escrito como uma partitura. [...] a música, os sons (os pássaros, o ruído cósmico do mar) [...] as vozes por fim (como citado em Ayer, 2009, p. 53-54)

Segundo Ferreira (2014), tudo se passará, no cinema de Duras, como se, pela música – algo além da palavra –, as personagens femininas reconhecessem o impossível de ser dito, de acessar interiormente. Como se elas se fechassem em si mesmas “para irem ao encontro de algo absoluto, para além dos fatos” (Ferreira, 2014, p. 29). A autora irá se perguntar, então, o que os ouvidos despertam nas personagens durassianas, e afirmará que a música desencadeia nas heroínas lembranças dolorosas, “o reviver de um acontecimento vivido na juventude” (Ferreira, 2014, p. 29). Para ela, assim como o grito, a música é uma forma de memória, e “é então que o silêncio faz sentido, marcando nas frases a presença de um bloqueio, do que não pode ser dito, do que não pode ser confessado, notadamente o liame entre a paixão vivida e a morte” (Ferreira, 2014, p. 29.).

Ainda de acordo com a autora, a música nos filmes de Duras reanima a história de uma presença longínqua – a morte de um ser amado, por exemplo –, e está ligada, sim, à memória, mas também ao esquecimento e à perda. Assim, o fato de voltar incansavelmente às mesmas cenas, às mesmas situações e ao comportamento inquietante das heroínas, “desencadeia em sua escrita alguma coisa que pertence à sua vida secreta” (Ferreira, 2014, p. 31).

³⁴ Na peça teatral *L'Eden Cinéma* (Duras, 1977, p. 19), “Um bangalô colonial com mobília banal, muito gasto, muito pobre. Ao redor, a planície de Kam, no Alto Camboja. Cinco personagens. A mãe senta-se numa cadeira baixa, os outros juntam-se à sua volta. Eles falam sobre a mãe. De seu passado. De sua vida. Do amor que ela provocou. A mãe permanece imóvel, distante, como separada de sua própria história. Tudo o que poderia ser dito aqui é diretamente dito por seus filhos Joseph e Suzanne [mesmos personagens do livro ‘Uma barragem contra o Pacífico’ (Duras, 1950/2003), que narra a trágica experiência materna na compra de terras improdutivas para cultivar arroz], pelo Cabo e pelo Sr. Jo que a amava. A mãe – objeto da história – jamais terá a palavra sobre si mesma, nem sobre sua vida como professora na Indochina, como pianista no *Eden Cinéma* na época do cinema mudo, nem sobre sua existência árdua e ingrata após o *Eden Cinéma*. Ela era dura, a mãe, Terrível, Insuportável. Cheia de amor. Mãe de tudo. Mãe de tudo. Gritando. Uivando. Dura...”

Em sua elaboração sobre a música em *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986), Ferreira (2014) nos lembra que, desde o início do livro, o narrador evoca a presença de tal recurso ouvido (novamente) no rádio, em “*une émission-souvenir* (emissão-recordação)”³⁵, e que seria justamente este o termo que convém usar, porque remete ao passado e, ao mesmo tempo, à história de Lol V. Stein. “É graças a essa música, transformada simultaneamente em dança e baile, que serão indicados os caminhos a seguir para compreender o texto. [...] Tudo se passa como se, pelo viés da música, houvesse uma decifração” (Ferreira, 2014, p. 30). Vale lembrar também que Lol se casa com o músico Jean Bedford.

- Escute Jean. Às vezes ele toca até as quatro da madrugada. Esqueceu-nos completamente.
- Você o escuta sempre?
- Quase sempre. Principalmente quando eu...
- Tatiana espera. O restante da frase não virá. (Duras, 1964/1986, p. 70)

Podemos afirmar que a realização dos filmes durassianos é pautada por um ritmo musical (normalmente tocado no piano), como, por exemplo, as *Variações Diabelli*. Presente em *O caminhão* (Duras, 1977), o fundo musical se encontra também em *Moderato cantabile* (Duras, 1958/2022) – obra adaptada para o cinema por Peter Brook em 1960, que teve como título, no Brasil, *Dois almas em suplício* –, bem como em *India Song* (Duras, 1974). Outro exemplo seria o de *Nathalie Granger* (Duras, 1972). O filme, mais uma vez gravado na casa de Duras em Neauphle-le-Château, tem como fundo musical sete notas de um exercício básico de piano e que marcam, também, os passos dos atores. Para Isabelle Granger (sempre vestida de preto ou de cor escura), a vida de sua filha Nathalie só poderia ser salva pela música. A situação se repete em *Moderato ccantabile* (Duras, 1958/2022). Nas aulas, a criança permanece sentada, sem se mexer, em frente ao piano:

O ruído do mar no silêncio de sua obstinação se fez ouvir de novo. Num último sobressalto, o rosa do céu aumentou.

– Não quero aprender piano – disse o menino.

Na rua, diante do edifício, retiniu um grito de mulher. Um lamento prolongado, contínuo, se elevou, e tão alto que o barulho do mar foi interrompido. Depois parou, de súbito.

[...]

Anne Desbaresdes pegou seu filho pelos ombros, abraçou-o até doer, quase gritou.

³⁵ Na edição brasileira do livro: “Um rádio em um prédio vizinho tocava músicas fora de moda – um programa saudosista – com as quais elas [Lol e Tatiana] se compraziam” (Duras, 1964/1986, p. 7).

– É preciso aprender piano, é preciso.

[...]

– Por quê? – perguntou o menino.

– *A música, meu amor...* (Duras, 1958/2022, pp. 23-24, grifo nosso)

2.3.2 ... e o silêncio

Eu queria entregar o silêncio. Um silêncio vivo, rico. Como alguma coisa que teríamos podido ouvir.

Marguerite Duras

Conhecemos o silêncio na obra de Marguerite Duras. A autora declara a Michelle Porte: Há duas vezes o silêncio, da mulher e o silêncio que vem de sua própria vida, de sua pessoa. E essa dupla, a conjugação desses dois silêncios [...] essa fascinação dura para sempre, não conseguimos nos livrar dela, é uma verdadeira história de amor (Duras & Porte, 1977/2012, p. 69, tradução nossa).

Ainda, sabemos que, na grande maioria dos textos durassianos, as personagens femininas são consideravelmente silenciosas. A autora definirá as mulheres como habitantes do silêncio, em oposição aos homens, que enlouquecem quando não podem falar e/ou nomear as coisas. Além disso, ao contrário dos homens, as mulheres habitam os lugares. Enfim, enquanto os homens falam as mulheres se calam, e os lugares também estão em silêncio. (Duras & Porte, 1977/2012, p. 12, tradução nossa)

E mais:

Todas as mulheres que eu vejo aqui [na casa] se calam de início; depois, não sei o que vai acontecer, mas elas começam por se calar, longamente. Elas estão incrustadas no cômodo, como que inseridas nas paredes, nas coisas do cômodo. Quando estou neste cômodo, tenho o sentimento de não incomodar em nada uma certa ordem, como se o próprio cômodo, enfim, o lugar, não percebesse que eu estou lá, que uma mulher está ali. Ela já tinha seu lugar ali. Sem dúvida eu falo do silêncio dos lugares. (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 20-21, tradução nossa)

É verdade que vários filmes de Duras são intitulados com nomes de lugares: *Hiroshima, meu amor, A mulher do Ganges, Índia Song, Seu nome de Veneza em Calcutá deserta, Diálogo de Roma...* E também com nomes de mulheres: *Nathalie Granger, Cesárea, Aurélia Steiner*

(*Melbourne e Vancouver*), *Agatha e as leituras ilimitadas*, *Baxter*, *Véra Baxter*³⁶. Seguimos, então, com essa triangulação: mulher – silêncio – casa/lugar.

É bastante ampla a associação feita pelos estudiosos de Duras entre o silêncio das mulheres em sua obra e a resistência, o ato político. Royer (2019) diz que a abordagem multissensorial do cinema da autora – não apenas o silêncio, como também as pausas, a voz, a música, o grito e os efeitos sonoros – abre novos espaços para a expressão da experiência feminina. Desta maneira, o uso excessivo do silêncio em Duras sugere a opressão das mulheres pelo patriarcado, bem como a expressão da subjetividade feminina. Assim, “longos silêncios podem ser ouvidos, e o silêncio da opressão não é mais silenciado, o que é claramente o caso de *Nathalie Granger*” (Royer, 2019, p. 96, tradução nossa)

A professora, escritora e diretora americana Ann Kaplan (1995), uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica nos anos 1970, fez uma análise de *Nathalie Granger* (Duras, 1972). No filme, a câmera de Duras passeia por várias partituras espalhadas pelo chão, como a composição de Bach. Ouvimos as sete notas da música tocada no piano, a voz que vem do rádio e os ruídos da rua, mas não ouvimos os sons das atividades no interior da casa. Para a pesquisadora, o silêncio do filme atinge o clímax com a visita do vendedor de máquinas de lavar. Em função do silêncio das duas mulheres que se encontram na casa, o homem vai se tornando cada vez mais incapaz de articular um discurso para apresentar as características do produto.

Segundo Ayer, Gérard Depardieu, que se apresenta como o atrapalhado caixeiro viajante que visita as mulheres, intervém nesse episódio do filme de maneira cômica, interrompendo aquela tarde tensa vivenciada na casa com a oportunidade única de compra. Com o silêncio, “elas acabam sendo para ele o espelho que mostra o ridículo de sua ‘profissão’, entrar na casa alheia para oferecer produtos que os donos nunca imaginaram precisar” (Ayer, 2009, p. 46: grifo do autor). O filme, então, mergulha na casa habitada por essas duas mulheres, a mãe de Nathalie e sua amiga, e acompanhamos, segundo Ayer (2009), o tempo feminino em sua relação com a casa enquanto a notícia dos garotos procurados pela polícia se desenrola pelo rádio e se articulam aos trâmites sobre o futuro de Nathalie, uma menina ainda pequena, mas que já demonstra sinais de violência.

³⁶ As referências de todos esses filmes encontram-se no final da tese.

Figura 12 – *Nathalie Granger* (Duras, 1972)



Fonte: Oliveira, 2015, online

Como dissemos acima, *Nathalie Granger* (Duras, 1972) também foi filmado na casa da autora em Neauphle-le-Château. Sendo a própria casa um de seus temas de escrita, para Duras, só a mulher pode, de fato, habitar a casa,

aderir a ela completamente, sem se entediar. Um homem volta para a casa à noite, ali ele come, dorme, se aquece, etc. Com a mulher é outra coisa, há uma espécie de olhar extático, de olhar em si sobre a casa, sobre seu espaço e suas coisas, que são evidentemente o continente de sua vida, sua razão de ser, para a maior parte delas, que o homem não pode compartilhar. (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 20-21, tradução nossa)
Ainda:

Todas as mulheres de meus livros habitaram esta casa, todas. Só as mulheres habitam os lugares, os homens não. Esta casa [de Neauphle-le-Château] foi habitada por Lol V. Stein, por Anne-Marie Stretter, por Isabelle Granger, por Nathalie Granger, mas também por todo tipo de mulheres; às vezes, quando eu entro nela tenho o sentimento, assim... de uma fusão de mulheres. Ela também foi habitada por mim, completamente. Eu acho que é o lugar do mundo que eu mais habitei. (Duras & Porte, 1977/2012, p. 12, tradução nossa)

Ou também, em mais uma das contradições da autora: “Numa casa, está também inscrito o horror da família, a necessidade de fugir, todos os humores suicidas” (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 21, tradução nossa). Assim, de um lado, Ayer (2009) aponta que Duras procura capturar esse sentido de adesão à casa que mulheres comum têm, e que, em 1972, quando o

filme foi gravado, ainda representava a realidade de uma enorme maioria delas ao redor do mundo. De outro lado, nesse “tempo-espaço” da mulher, Duras procura também “a indizível violência que a assombra, e que está presente nas histórias tanto da menina [Nathalie] quanto dos adolescentes delinquentes. [...] Talvez seja este o conteúdo do silêncio de Nathalie Granger, que se transforma numa angustiante *paisagem interna vazia*” (Ayer, 2009, p. 46, grifo nosso).

Retomando Kaplan (1995), a pesquisadora também se mostra adepta à relação entre o silêncio das mulheres durassianas e uma manifestação de cunho político. Ela destaca a utilização do poder do silêncio como uma política de resistência à dominação machista. Segundo a autora, partindo do princípio de que o território do simbólico só é capaz de expressar as preocupações e o modo de vida masculinos, a mulher teria que buscar meios de comunicar-se com aquilo que se encontra fora ou além da esfera masculina.

Em meados da década de 1960, numa entrevista a Jacques Rivette e Jean Narboni, Duras antecipou a posição das escritoras francesas utilizando os hippies como exemplo. Ora, eles estavam fora do circuito da produção. Neste caso, “estar ‘fora’” é útil, ao permitir uma ação de mudança (Kaplan, 1995, p. 149, grifo da autora).

Kaplan acredita que o debate levantado em *Nathalie Granger* é um questionamento quanto à possibilidade ou não de a mulher utilizar positivamente seu conhecimento da natureza opressora da linguagem, escolhendo o silêncio como arma contra o uso da linguagem “masculina”. Ao insistir na utilização do silêncio durante todo *Nathalie Granger*, a pesquisadora mostra como Duras aposta na capacidade de o espectador ultrapassar o padrão da arte convencional para sentir-se à vontade com toda a interação não verbal. Ademais, Kaplan ressalta que, para Duras, a política do silêncio não deixa as mulheres numa posição de negatividade, porque ela (Duras) vê o silêncio como uma postura positiva e libertadora, como sugerido na citação acima.

Em sua análise, Kaplan ressalta ainda que grande parte de *Nathalie Granger* foi realizado em um contexto de atividades revolucionárias empreendidas pelas feministas francesas entre os anos de 1970 e 1972, e que o filme antecede grande parte dos trabalhos de teorização a respeito da mulher³⁷, desenvolvendo, precisamente, o tipo de política feminista

³⁷ Aqui antecipamos uma passagem teórica que será abordada no próximo capítulo: a teoria de Kaplan e de feministas do início da década de 1970 sobre a linguagem ser, por definição, “masculina”. O fato segundo o qual “as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas” (Kaplan, 1995, p. 136), bem como o silêncio das mulheres na obra de Duras, nos remete à afirmação de Lacan proferida no mesmo ano da realização de *Nathalie Granger*, a saber, “não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras” (1972-1973/2008, p. 79). Aqui o autor estava às voltas com o tema do gozo da mulher, fora do sentido e experimentado no corpo, em contraponto ao gozo do homem, gozo fálico, como exemplificado na “tábua da sexuação” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 84). O autor continua: “Nem por isso deixa de acontecer que se ela está excluída pela natureza das

mais tarde articulada pelas teóricas francesas. Além disso, ela situa o filme de Duras no contexto do trabalho de mulheres como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig, cujas teorias influenciaram a crítica feminista do cinema em muitos países.

Ainda sobre o silêncio, o indizível, o que não quer calar e que retorna povoando os filmes de Duras, encarnado nas vozes em *off*, Borgomano, em seu texto *Duras : les voix du silence* (2001), traz uma importante consideração acerca da voz e do silêncio em Marguerite Duras. Ela aponta, nesse par de opostos, “uma voz enxertada, a voz de outro” (Duras, 1966, p. 131 como citado em Borgomano, 2001, p. 231, tradução nossa) e nos lembra que, em Duras, “escrever é também não falar. É se calar. É gritar sem barulho” (Duras, 1993, p. 34 como citado em Borgomano, 2001, p. 231, tradução nossa). No entanto, por trás dessa escrita “do silêncio”, há o “farfalhar” das vozes. “Primeiro, no cinema. Porque as ‘vozes’ durassianas escritas devem ao cinema muito de sua estranheza” (Borgomano, 2001, p. 231, grifo da autora, tradução nossa).

Segundo Borgomano (2001), o cinema torna audível a polifonia complexa de Duras, silenciosamente presente por todos os lugares em seus livros desde *Uma barragem contra o Pacífico* (Duras, 1950/2003), e que será amplificada ao longo do tempo, sobretudo nos anos de 1970. Se, de um lado, as histórias contadas pela escritora são, muitas vezes, consideradas banais (um amor, um amante), por outro, os jogos das múltiplas vozes – contrapontos, superposições, entrelaçamentos – “colocadas em causa e em crise, as deslocam e as metamorfoseiam, abrindo vertiginosamente os abismos do sentido” (Borgomano, 2001, p. 232, tradução nossa).

Nos anos de 1970, ao privilegiar o cinema, mas sem jamais parar de escrever e publicar, sobretudo os “roteiros” de seus filmes, Duras usa a linguagem cinematográfica para “destruir o que está escrito” (Duras, 1973a, p. 13 como citado em Borgomano, 2001, p. 236, tradução nossa). De acordo com Borgomano (2001), a escritora retirará daí uma escrita subordinada, que circulará do livro ao filme e do filme ao livro, em todos os sentidos. A voz narrativa será, então, profundamente transformada e se encontrará, ao mesmo tempo, “visivelmente encarnada”, contudo, extraída da sua referência evidente.

Quem fala?, se perguntará a estudiosa de Duras.

[Em *O caminhão*] A voz de Marguerite Duras se multiplica: voz *off*, abrindo o filme [...] da escritora, mas também “vozes do invisível” que falam no filme, vindas de não se sabe onde. Depois, voz de Duras diretora, falando com seu ator, Depardieu [...], ela usa de sua autoridade para desrealizar o filme, e sua própria voz, pelo uso do condicional irreal do passado [Teria sido um filme]. Depois ela se torna voz da leitora, reproduzindo a voz

coisas, é justamente pelo fato de que, por ser não-toda [submetida ao gozo fálico] ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 79).

da personagem da velha senhora caroneira [...]. A voz narrativa, no centro do filme, se encontra às vezes simplificada (não se ouve mais do que duas vozes) e reencarnada, mas, ao mesmo tempo, não estruturada. Em *O homem atlântico*, a simplificação continua, o desmembramento também. Não se ouve mais que uma única voz, a de Duras, mais desencarnada, decididamente “*off*”. [...] A voz assume seu status de mestre do filme [Você não olhará a câmera]. (Borgomano, 2001, p. 237, grifos da autora, tradução nossa)

Borgomano (2001) ressalta, com esse trecho, que a voz no cinema de Duras desliza do condicional ao imperativo e ao optativo (que indica intenção ou desejo) para tentar dizer de um filme comovente sobre a ausência, a morte e o desejo. Em *O homem atlântico* (Duras, 1981b), a voz prescritiva, mas negativa, a voz em *off* de Duras, ordena os (não) deslocamentos de Yann – sua marionete, nas palavras de Borgomano. E, com sua saída do enquadramento da câmera, a voz se coloca a contar sua própria história de separação. “Você ficou no estado de ter partido. E eu fiz um filme de sua ausência” (Duras, 1981b, filme). Então, os comandos recomeçam: “Você vai passar de novo diante da câmera. [...] Não se mexa. [...] Sim, isso vai recomeçar” (Duras, 1981b, filme).

Ainda de acordo com Borgomano (2001), a voz de Duras adquiriu, nos filmes, um status fantástico de voz *off*. Em suas contradições, próprias mesmo da autora, sejam de fora, de dentro, ao mesmo tempo impessoal e bastante pessoal, distante e, contudo, muito próxima, ausente e tão fortemente presente, estas vozes não apresentarão mais nada do narrador clássico. Encarnadas, desencarnadas, reencarnadas, sussurram, sempre, a mesma história das mulheres que povoam o universo durassiano. A mulher *declassée* do caminhão, a mendiga andarilha que perdeu o filho, a dama da noite Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein sem olhar algum: “definitivamente perdidas, absolutamente, nelas mesmas” (Duras, 1981, p. 40 como citado em Borgomano, 2001, p. 241: tradução nossa).

2.4 O filme das vozes, por Marguerite Duras

Em algum lugar, em minhas primeiras anotações de trabalho, antes de começar a filmar, escrevi: *India Song* será construído, primeiramente pelo som, e depois pela luz. Portanto, eu já estava a caminho do despovoamento final, e isso desde o primeiro momento.

Marguerite Duras

Na entrevista concedida a Michelle Porte presente na última parte do livro *O caminhão* (1977/1977), Duras menciona as histórias que ouvia da mãe quando criança na Indochina. “Quase esqueci todas as minhas leituras. Nunca esqueci as histórias que minha mãe contava

sobre sua infância. Jamais. [...] Esqueci muita coisa, [...] mas não esqueci as histórias de minha mãe. *Eram histórias orais*” (Duras, 1977, p. 80, grifo nosso). Ainda na mesma entrevista, Duras afirma que alguma coisa termina para ela com esse filme, uma certa narrativa, e que depois ela não sabe aonde vai. Porte sugere que essa narrativa, bem como a destruição da representação no cinema durassiano, já haviam começado no filme *India Song* (Duras, 1974) e, depois, em *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a), ao que Duras acrescenta:

Antes de chegar ao filme, o cineasta passa por um livro cujo texto não existirá, mas que tem o valor deste na sequência criadora. Ele passa sobre esse livro e se encontra no lugar de sua leitura, justamente a do espectador. Isso viria ilustrar inteiramente *O caminhão*. O que eu li em *O caminhão* teria sido alguma coisa feita para ser escrita ou para ser filmada? (Duras, 1977/1977, p. 88)

Como já mencionado, Oliveira (2022b) destaca, entre outras coisas, o processo criativo intermediário na gênese de alguns filmes de Duras e o aspecto híbrido de sua obra, composta por traços do texto literário, cinematográfico e cênico. Nesse sentido, o chamado Ciclo Indiano durassiano, que compreende os livros *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986), *O vice-cônsul* (Duras, 1965/1982), *L'Amour* (Duras, 1971) e *India Song* (Duras, 1973a), além dos filmes *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), *India Song: texto teatro filme* (Duras, 1974) e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a), ilustra bem essa ideia. Ainda em sua pesquisa, Oliveira dirá que

os arquivos apontam, na gênese de alguns filmes, o seu processo criativo intermedial. Nesse sentido, os arquivos testemunham que na gênese do filme *La Femme du Gange* está o título de um blues, que daria nome à primeira versão do filme, *Blue Moon*, canção imortalizada na voz de Billie Holiday e Frank Sinatra. Seria uma canção do baile do Casino de S. Thala, uma cena de *O deslumbramento de Lol V. Stein?* (Oliveira, 2022b, p. 13)

Segundo Duras (1972a/2021), *A mulher do Ganges* (1972-1973) se passa provavelmente em um futuro, próximo ou distante, e se situa em um lugar indefinido chamado S. Thala, à beira-mar, em um perímetro de areia vazio, inabitado. “Tudo está fechado”. Na história, há quatro personagens, denominados “os loucos”, dois homens e duas mulheres, “provavelmente os últimos dissidentes de um mundo morto. Eles habitam as areias [...]. São espécies de guardiões de S. Thala que perderam a memória. Ou melhor, a memória deles está fora. A memória deles é S. Thala” (Duras, 1972a/2021, p. 165, tradução nossa). Além deles, há um viajante que retorna ao local para se matar que havia deixado a cidade há muito tempo, “sob o golpe de um acontecimento fulminante: o amor”, na ocasião de um baile no qual uma mulher

“vinda da Índia, do delta do Ganges, das Embaixadas do Além-mar”³⁸ (Duras, 1972a/2021, p. 166, tradução nossa) surgiu ao acaso. Por esta mulher o viajante deixou sua jovem noiva de S. Thala,

e é provavelmente ela também que nós vemos com os loucos das areias. Ela é sem olhar algum. Ela jamais se curou – não do abandono no qual ela foi deixada – mas de não ter seguido os amantes, de não ter se incorporado a esse amor fulminante. Essa enfermidade do sentimento, nessa jovem mulher, lembra aquela de Lol V. Stein. É Lol V. Stein? Talvez sim, uma vez, ela tenha sido. (Duras, 1972a/2021, p. 166, tradução nossa)

No filme, duas vozes contam uma história durante todo o tempo. De acordo com a autora, essas vozes tentam se lembrar do passado. Nomes voltam à superfície da memória, algumas informações sobre as diversas existências vividas em S. Thala igualmente. As vozes falam ainda do presente, de um cachorro morto que o mar leva, da chuva sobre o mar.

Elas evocam também o amor dos amantes de S. Thala. De todos os amantes, tanto daqueles cujo amor começava quanto daqueles cujo amor terminava. Essa mistura forma um todo, torna-se o passado de todos e aquele de cada um ao mesmo tempo: o passado mesmo (Duras, 1972a/2021, p. 167, tradução nossa)

Como nos lembra Ayer (2009), a principal inovação de *A mulher do Ganges*, que se tornará depois uma marca no cinema de Duras, sobretudo em *India Song*, são as vozes *off*. O filme estava praticamente pronto quando Duras decidiu acrescentar as vozes “nos vazios” (Ayer, 2009, p. 49). Além do mais, a autora afirmaria posteriormente, nas “Notas Gerais” do livro *India Song* (1973a), que a razão pela qual a obra foi escrita é justamente a descoberta do desvelamento e da exploração feita em *A mulher do Ganges*, a partir e através das vozes exteriores à narrativa. “Esta descoberta permitiu fazer a narrativa passar pelo esquecimento para

³⁸ De acordo com Ayer (2009), essa personagem, que dá título ao filme *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), é uma das mais importantes criadas por Marguerite Duras e está presente em muito dos seus livros e filmes, sobretudo os do Ciclo Indiano. A primeira vez que aparece é em *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986). Ela é a mulher que chega tarde ao baile e que arrebatou o noivo da jovem Lol V. Stein, sendo que esse acontecimento pode ser considerado a causa de sua loucura (uma espécie de ressonância da história da perda amorosa vivenciada em *Hiroshima, meu amor*). Em outras obras, ela terá um nome: Anne-Marie Stretter, e será a esposa do embaixador da França na Índia. Em *India Song* (Duras, 1974), ela é a amante de Michael Richardson e também aquela por quem o Vice-Cônsul grita seu amor loucamente. Ainda de acordo com Ayer (2009), essa personagem tem origem na biografia de Duras. Em sua infância na Indochina, Anne-Marie era a esposa do governador da colônia, que passeava com as filhas pelo centro de Saigon. Em uma viagem de navio para a França, soube que um homem havia se jogado ao mar, matando-se por ela. “Duras aprende, com espanto, que é possível matar-se por amor. E Anne-Marie Stretter – cujo verdadeiro nome ela viria a saber muito tempo depois ser Elizabeth Striedter – ganhou para ela o *status*, que lhe provoca absoluto fascínio, de uma mulher capaz de conceder a morte” (Ayer, 2009, p. 48). Contudo, acrescentamos que Jean Lagrolet, amante de Duras por vários anos, caiu em depressão e tentou se matar quando a escritora se separou dele devido à atração sentida por Robert Antelme, seu futuro marido (Rykner, 2018).

deixá-la à disposição de outras memórias que não as da autora [...]. Memórias deformantes, criativas” (Ayer, 2009, p. 10, tradução nossa).

Citamos, no capítulo anterior, que Duras (Duras e Porte, 1977/2012) declara ser *A mulher do Ganges* (1972-1973) um filme que contou tremendamente para ela – “acredito que não existisse nada anteriormente; enfim, em mim, você entende” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 91, tradução nossa). Ademais, retomamos aqui a afirmação da cineasta (Duras, 1973b) de que as Vozes (com V maiúsculo) não são vozes *off* no sentido habitual da palavra e de que elas não pertencem em absoluto aos personagens que aparecem na imagem, além do fato de que eles ignoram totalmente a existência delas, as duas Vozes das mulheres (Duras, 1972-1973). Vejamos o que isso quer dizer, também a partir do filme *India Song* (Duras, 1974).

Figura 13 – *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973)



Fonte: Oliveira, 2015, online

No ano seguinte ao filme *A mulher do Ganges*, acontecem as filmagens de *India Song* (Duras, 1974). Considerada a obra central na cinematografia da escritora, no filme são evocados dois dias de uma história de amor vivida nas Índias, nos anos de 1930, em uma cidade superpovoada às margens do Ganges. A estação é a da monção de verão.

Uma recepção na Embaixada da França terá lugar – durante a qual o vice-cônsul maldito gritará seu amor por Anne-Marie Stretter. Isto diante dos olhos da Índia branca. Depois da recepção, ela irá às ilhas da foz do Ganges pelas estradas do Delta (Duras, 1973a, pp. 147-148, tradução nossa)

Esta sinopse foi apresentada por Duras em seu livro *India Song* (1973a) como sendo “a única possível” (Duras, 1973a, p.12, tradução nossa).

Na descrição da autora, *Vozes sem rosto*, no total de quatro – vozes de duas jovens de um lado e vozes de dois homens de outro lado –, contam a história. Elas não se endereçam ao espectador ou ao leitor e são de uma total autonomia. Falam entre elas e não sabem ser escutadas. “A história desse amor, as *Vozes* a souberam, ou leram, há muito tempo. Algumas se lembram mais que outras. Mas nenhuma se lembra totalmente, também não a esqueceram absolutamente” (Duras, 1974a/2021, p. 173, tradução nossa). Não se sabe em nenhum momento quem são essas *Vozes*, entretanto, “apenas pela forma que cada uma tem, de ter esquecido ou de se lembrar, elas se fazem conhecer mais além do que pela sua identidade” (Duras, 1974a/2021, p. 173).

Ademais, Anne-Marie Stretter – agora morta e enterrada no cemitério inglês de Calcutá – se mantém como que nascida do horror da fome e da lepra. “Ela se mantém no meio dele [desse horror] com uma graça na qual tudo se abisma, em um inesgotável silêncio. Graça que as *Vozes* tentam precisamente rever, porosa, perigosa, e perigosa também para algumas das vozes” (Duras, 1974a/2021, p. 174, tradução nossa). Segundo a cineasta, as *Vozes* que ouvimos na recepção do baile são de cinco tipos e, na montagem do filme, foram nomeadas da seguinte maneira:

a) As *Vozes* ditas *privilegiadas*: “de uma intensidade exorbitante” (Duras, 1979b/2021, p. 203: tradução nossa), aquelas das conversas entre os personagens presentes: Anne-Marie Stretter, o vice-cônsul, o jovem adido ou nomeados (embaixador, G. Crown);

b) As *Vozes* ditas *muito claras*: aquelas do comentário, no passado, dos planos secundários, faladas por Viviane Forrester:

a pele da imagem é a voz de Viviane Forrester, ela recupera as fachadas de Rothschild com textos lentos, tipos de crônicas da recepção que se acaba de deixar e da Calcutá dessa mulher. [...] agora pode-se dizer algo sobre isso (Duras, 1975a/2021, p. 185, tradução nossa);

c) As *Vozes* ditas *claras*: aquelas dos convidados, cujas observações estão relacionadas com a narrativa em andamento;

d) As *Vozes* ditas *enterradas, escondidas (enfouies)*: igualmente dos convidados, cujas observações não estão diretamente relacionadas com a narrativa em andamento, mas que, de alguma maneira, formam o “pano de fundo”. “Essas vozes se confundem com o rumor da recepção, e muitas vezes *algumas palavras apenas estão flutuando*” (Duras, 1979b/2021, p. 203, tradução e grifo nosso);

e) As *Vozes ditas do ambiente*: ainda dos convidados, formam os chamados “blocos”, que são vozes das conversas gerais e muitas vezes concomitantes com um dado tema (o calor, a mendiga, as férias na Europa, a guerra etc.), “e que eram impossíveis de fragmentar, de dividir, e cujos *fragmentos de frases apenas flutuam*” (Duras, 1979b/2021, p. 204, tradução e grifo nosso).

Pode-se dizer, ainda, *Vozes fouiller*: procuradas, escavadas, revistadas, remexidas, investigadas, revisitadas no esquecimento ou na memória. Um “cenário oral”, como disse Duras (1975a/2021, p. 178, tradução nossa), assim como as histórias orais contadas pela mãe? Vozes que retornam como peças avulsas, destacadas do todo. Para a escritora, as vozes eram suficientes, e, na imagem, não tinha restado senão o indispensável: ela, Anne-Marie Stretter, ele, o vice-cônsul de Lahore, o outro amante, Michael Richardson e os dois jovens: o adido e o convidado, “quer dizer, as testemunhas” (Duras, 1975a/2021, p. 186, tradução nossa). Duras acrescenta que o lugar devia ser aquele, o do esquecimento, daquela memória falhada, por sua vez, diríamos, enfraquecida.

Lugar onde nós entramos pelo intermédio da memória e do esquecimento das mulheres, das Vozes. Lhes mostramos o lugar, o espetáculo e elas aí penetram. Lhes abrimos o teatro *et voilà*, essas vozes entram e olham. Reconhecendo ou não reconhecendo. Nos ignoram. E falam. Seu papel [das Vozes] termina com o dia nascendo. Com o dia, elas se enfraquecem. (Duras, 1979a/2021, p. 190, tradução nossa)

Figura 14 – *India Song* (Duras, 1974)



Fonte: Oliveira, 2015, online

As vozes da noite, que se enfraquecem com o dia. O filme depois da noite... e a memória. Para Duras, a memória está lá, em todo lugar, a todo instante, “uma enorme hiância que nos contorna” (1976a/2021, p. 193, tradução nossa). A palavra hiância tem como significado algo que mostra uma grande abertura, algo fendido (Bueno, 1980) ou, ainda, aquilo que está entre a causa de algo e o efeito de outra coisa, o intervalo entre o que não existe e o que está prestes a existir, ou seja, algo por vir. A palavra inexistente em Duras? O livro por vir? O filme “vivo, preocupado unicamente com as coisas essenciais” (Duras, 1975a/2021, p. 186: tradução nossa)? E as testemunhas: o Ganges, o amor, novamente, e ainda. Algo novo e de novo. De fato, a própria escritora disse que *India Song* entrou em sua vida aos oitos anos de idade e que é uma idiotice fazer da memória uma faculdade pura e formalmente registradora.

[...] é preciso duvidar: é frequente que sua memória se apodere tão violentamente da coisa que ela a integre, que ela a faça sua e que a repetição da coisa em uma forma apreendida esteja já ultrapassada; [...]. A criança que sabe de cor, em geral, não reteve da coisa a ser apreendida senão o fato escolar, então ela não a conhece, ela se mantém no limite da memória, no abrigo dela. Reter um texto é o reter, sim, mas dentro de si, então o fundir com o resto, então o fazer se submeter ao esquecimento de sua entrada particular em nós [...]. (Duras, 1976a/2021, p. 194, tradução nossa)

India Song: texto, filme, teatro, passado, presente, esquecimento, memória. E as Vozes. Em uma “Note pour rien” (Duras, 1976c/2021, pp. 197-198), ao ser interrogada sobre como o fez, a cineasta responde não saber, mas que o fez. No dia a dia. Com consciência. No desespero. De o fazer. De nutrir esse caminho de música. *India Song*. Era preciso. Fixar Vozes de cada lado. MARgeá-lo. De vozes. Havia grandes quantidades. Foi preciso escolher entre as Vozes. As devolver. As pegar. Todas juntas. Era impossível. E depois o número diminuiu. Falou-se menos. “E quando se falou menos, o parque foi melhor desenhado” (Duras, 1976c/2021, p. 197, tradução nossa). As alamedas se fizeram. Obscuras. Sempre. Em direção à quadra de tênis. À embaixada da França. Um barco inundado. Do outro lado o Ganges. Carregava. Arrancava. A terra do arrozal. Amarelo. “Eu vou conseguir falar desse filme. Não percam a paciência, deixe-me livrar de meu incômodo, deixe-me limpar de uma fala por nada [...]. Esses acontecimentos devem se encadear uns aos outros, sem cessar” (Duras, 1976c/2021, p. 198, tradução nossa).

2.4.1 ... e o segundo *India Song*

Seu nome de Veneza em Calcutá deserta representa para mim o que fiz de mais importante no cinema.

Marguerite Duras

Talvez a particularidade mais importante do filme *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a) seja a utilização, em sua totalidade, da mesma trilha sonora, e na mesma sequência (músicas, vozes, diálogos, gritos, silêncio, pausas, etc.) de seu predecessor *India Song* (Duras, 1974). A cineasta retoma integralmente a trilha sonora e lhe sobrepõe novas imagens. O filme nos leva ao mesmo lugar de *India Song*: o palácio da Embaixada da França em Calcutá, ou seja, o Palácio Rothschild de Saint-Cloud, em Paris. Contudo, agora, a câmera não explora mais a fachada e o parque do palácio, mas o seu interior vazio e em ruínas, com seus pisos destruídos, restos dos mosaicos, janelas e vidros quebrados, gavetas vazias. O set de *India Song* aqui está totalmente destruído (Ayer, 2009).

O Palácio de Rothschild fora usado pelos nazistas durante a ocupação de Paris e estava abandonado desde a Liberação. Após as filmagens de *India Song*, sua demolição foi anunciada. “Duras decide filmá-lo, investigar a luz de cripta de seu interior, a textura da pele das velhas estátuas, a geometria complexa das janelas quebradas, o lago seco, o jardim selvagem que aos poucos se apodera das construções” (Ayer, 2009, p. 56). O título *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* refere-se ao nome de solteira da senhora Stretter – Anna Maria Guardi –, e este desdobra lugares e sentidos também exploradas no primeiro filme. Ainda com Ayer (2009), se *India Song* é uma história lembrada por vozes, *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* é a história esquecida que insiste em ressoar no lugar onde foi vivida.

De acordo com Duras (1976d/2021), uma impossibilidade de filmar e de escrever começou depois de *India Song*. O desejo ligado às duas atividades se esvaiu. Após adiar *Baxter*, *Véra Baxter* (Duras, 1976b) por um ano, a descoberta desse incômodo e “uma confissão de impotência” (Duras, 1976d/2021, p. 243, tradução nossa). A autora relata ter descoberto que o incômodo, que sua dificuldade em seguir filmando e/ou escrevendo tinha um traço em *India Song*. “Eu tinha começado alguma coisa com *India Song*” (Duras, 1976d/2021, p. 243, tradução nossa). Duras acrescenta ainda que ficou durante meses às voltas com as interrogações dessa dificuldade. Então, afirma que era preciso filmar um novo *India Song*.

Eu não posso ainda saber claramente o que me aconteceu, mas eu descobri isso: que eu tinha alguma coisa para continuar com *India Song*. Que eu tinha começado alguma coisa com esse filme, mas que eu não tinha terminado. Que eu tinha abordado alguma parte,

mas não continuei a avançar. Que eu tinha começado a fazer uma brecha em alguma coisa, mas que eu não aprofundei o suficiente, etc. [...] me pareceu que o que tinha sido abordado em *India Song* era o avesso de uma narração *India Song* e que esta não tinha sido completada. Eu falo de uma narração ao avesso. Eu me disse então que tinha encontrado a razão de minhas dificuldades [...]. (Duras, 1976e/2021, p. 236, tradução nossa)

Apesar dessa possibilidade, dessa perspectiva de um novo *India Song* aterrorizar a autora, ela declarou que aquilo que ela havia começado no primeiro filme estava no meio do caminho de alguma coisa que ela havia sempre desejado. Em *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a), ou no segundo *India Song*, é diferente: “É um lugar diferente. É *um quarto de eco diferente*” (Duras, 1976e/2021, p. 238, tradução nossa, grifo nosso). Isto é, a relação entre a imagem e o som é diferente na medida em que a primeira não prejudica o segundo, ou seja, na medida em que a imagem não obstrui o som. Dessa maneira, se em *India Song* Duras diz ter apagado a voz direta, em *Calcutá deserta* ela diz ter aberto a via novamente. Além disso, a cineasta irá assegurar que, se quisermos realmente ouvir/entender (*entendre*) o alcance, a amplitude exata de *India Song*, é *Calcutá deserta* que o exprime.

Eu tenho o sentimento de ouvir (*entendre*) esse texto pela primeira vez e as pessoas dizendo o que se passa, você modificou o som? Ouve-se muito melhor e é rigorosamente o mesmo [som]. O que se dá a ver em *Seu nome de Veneza...* não incomoda, não faz mais obstrução ao som. Em *India Song* ou em *A mulher do Ganges* há alguma coisa na imagem que impede o som de ir até o final dele mesmo, de ocupar todo seu espaço. Aqui [*em Seu nome de Veneza em Calcutá deserta*] acabou, o som reina completamente. (Duras, 1976d/2021, p. 243, tradução nossa)

Figura 15 – Seu nome de Veneza em Calcutá deserta (Duras, 1976a)



Fonte: Oliveira, 2015, online

Guiada pelo som de *India Song*, o qual a autora enviava à equipe através de um toca-fitas, Duras garante que tanto ela quanto os demais envolvidos na produção cresceram com o segundo filme. Conclui que gosta dos dois filmes igualmente, mas que vê em *India Song* uma certa timidez por não ter ousado ir até o fim, isto é, até o desejo de mostrar o impossível, de fazer um cinema completamente impraticável. A cineasta diz ter testemunhado que “acontecia alguma coisa no cinema, era o sentimento que eu tinha e que era eu que estava encarregada, que estava encarregada de concluir uma destruição da qual o sentido me escapava” (Duras, 1976e/2021, p. 239, tradução nossa). Assim, *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* se torna a confissão de impotência... também quanto à narrativa clássica, o que, para a autora, é algo completamente positivo. “Eu cito isso. A narração fílmica é um engano completo” (Duras, 1976e/2021, p. 244, tradução nossa). Contudo, se Duras repetia que estava em uma relação de morte com o cinema, de assassinato, restam, ainda, as *Voices*; o sonoro, enfim...

2.5 A voz, objeto *a*

As vozes, isso me fala em toda parte, e eu tento dar conta um pouquinho desse transbordamento, e por muito tempo eu acreditei que eram vozes exteriores, mas agora eu não acredito mais.

Marguerite Duras

2.5.1 O cinema como tratamento da voz

Um ano após a realização de *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a) e, se podemos questionar, com a “finalização?” (entre aspas e de forma interrogativa) do chamado Ciclo Indiano na obra durassiana, a cineasta declara, como já citado, ter estado louca de angústia quando montou o filme *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973). Em suas palavras: “Quando achei as vozes de *A mulher do Ganges*, eu estava louca de angústia. Mas este é um lugar de angústia; talvez seja o meu lugar” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 90, tradução nossa).

Vimos que, nos filmes do referido ciclo, as vozes entram de forma definitiva na cinematografia de Duras: como presença, como personagem (principal), em *off*, destacadas/desconectadas da imagem, desparafusadas da boca do atores, surdas, desencarnadas, penetradas, devolvidas, reanimadas, evocadas, ecoadas, multiplicadas, simplificadas, isoladas, reduzidas, enfim, a voz de Duras. O processo de depuração/redução da voz no cinema de Duras, se assim podemos nomear, terá seu lugar após, mas não sem o período Indiano, resultando na presença de uma única voz, a saber, a da própria escritora. Voltaremos a esse ponto mais adiante neste capítulo.

Seguindo a investigação do uso da voz feita por Duras em seu cinema, podemos inferir que essa (a voz) terá como função o tratamento da angústia? Se, por um lado, a voz não cessa de ocupar sua escrita, seria ela (a escrita) aí suficiente? Adler (1998/2013) sugere que, se Duras se coloca a fazer cinema, é porque ela encontraria na sétima arte um refúgio face a essas vozes que se colocam a falar muito.

Duras abandona a escritura [de romance], foge dessa loucura que a espreita. Ela parte para o cinema como alguém que se protege em um refúgio em plena montanha no momento em que o céu se torna ameaçador. Ela tem a necessidade dos outros para se acalmar, se tranquilizar. O cinema não é então para ela de início uma escolha estética, mas uma necessidade biológica. Isso fala demais nela, isso transborda em toda parte, suas vozes, seus personagens. (Adler, 1998/2013, p. 146-147, tradução nossa)

A passagem para o cinema viria, então, em resposta ao excesso de voz? Como vimos, em seus roteiros e filmes as vozes são verdadeiramente onipresentes. Ao passar para a “escrita cinematográfica”, Duras estaria fugindo dessas vozes tão presentes, que falam muito, ou, pelo contrário, estaria a escritora tentando aí cerni-las melhor? O psicanalista Corpelet, em seu texto *Le cinéma, chambre d'écho des voix* (2020), realiza uma pesquisa sobre a voz nos filmes do Ciclo Indiano da escritora e se interroga acerca do que Duras buscaria com o cinema. O autor

propõe considerar que a escritora encontraria aí a possibilidade de tratar o real da voz que lhe atormenta o corpo.

Além disso, Corpelet se questiona como o cinema permitiria à escritora tratar esse “pedaço de real” de uma maneira diferente da escrita e levanta a hipótese de que Duras tenta alojar as vozes em uma forma própria, a fim de contê-las, tecendo um enodamento entre o texto, a palavra, a voz e a imagem. “Com o cinema, Duras passa da escrita à voz e da palavra ao texto” (Corpelet, 2020, p. 173, tradução nossa) e faz do cinema um lugar de ressonância da voz. Ao dissociá-la dos corpos dos atores e da imagem, a cineasta faz valer as vozes mais além de uma presença visível, fazendo delas uma existência extracorpo.

O achado, a invenção (*trouvaille*) autêntica, como localiza Corpelet (2020, p. 180, tradução nossa), amparado pelas declarações de Duras, ou, se podemos acrescentar, o trabalho com/no furo³⁹ causado pelo objeto voz tomado como objeto pequeno *a* (veremos a seguir) se revela e ganha forma em *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973). Em relação ao des(e)nodamento imagem-voz produzido no filme, cuja fórmula será retomada posteriormente, a cineasta dirá que há um lugar onde o filme das vozes toca o filme das imagens: “Sim, há um choque. Eles se tocam, e é mortal. É mortal, as vozes desaparecem (Duras & Porte, 1977/2012, p. 95, tradução nossa).

Como instruído pela autora no início do filme, *A mulher do Ganges* são dois filmes autônomos, o da imagem e o “puramente vocal, não acompanhado das imagens”, um “bi-filme” (Duras, 1972-1973, filme). Contudo, Duras aponta que essa concomitância era algo perigoso a manejar, visto que “a morte de um e de outro filme era constantemente..., era um risco constante, e esse perigo, eu o senti” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 95, tradução nossa). Esta foi a razão pela qual isso “aumenta ainda a fragilidade [...] a escassez do filme da imagem, seu aspecto desértico e *mínimo*, como se fala agora” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 95, grifo da autora). Dessa maneira, imagem e voz seguem (dis)juntas até um pouco antes do final do filme, quando, então, elas “se tocam”.

O desejo expresso pela Voz queimada (n.1) é o único momento de junção entre o filme da imagem e o filme das Vozes. O filme da imagem toca o filme das Vozes. Isso dura o tempo de uma frase. Mas esse contato provoca a morte. O filme das Vozes está igualmente morto. [...] Então, a imagem se apagou ao mesmo tempo que cessa a voz: [...] O filme terminou? Sim. (Duras, 1973b, pp. 182-189, tradução nossa)

³⁹ Aqui estamos fazendo um jogo com a palavra *trouvaille*, que em francês significa achado, descoberta, invenção, ao tomá-la pela semelhança com *travail*, que em francês significa trabalho, e associá-la a um trabalho com/no furo (*trou*, em francês).

Na leitura feita por Corpelet (2020), a imagem é marcada por uma falta (fundamental) e é exatamente essa falta que permite a “chegada” das vozes, pois, segundo a própria autora, as vozes não teriam chegado até o filme se este tivesse sido preenchido de imagens, “se o filme não tivesse tido fendas..., isso que eu chamo de furos, se ele não tivesse sido pobre” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 94, tradução nossa). Dessa maneira,

no roteiro e na tela, os protagonistas se reduzem a suas silhuetas. Seus corpos são fugidios, evanescentes e inconsistentes. Eles são como duplos, brancos, sombras. Suas vozes estão presentes lá onde suas imagens fazem falta. A voz recobre uma imagem vazia e desabitada; ela vem no lugar da falta especular dos personagens. [...] A voz deve então ficar desnudada do especular para que o filme seja possível. (Corpelet, 2020, pp. 179-180, tradução nossa)

Todavia, a voz não chega jamais sem angústia. Duras estava louca de angústia quando achou as vozes de *A mulher do Ganges*. Ou, ainda, se a imagem é apenas um suporte, as vozes correspondem a uma crise tão angustiante quanto a que a autora tinha descoberto escrevendo (Duras & Porte, 1977/2012). Com o filme, aponta Corpelet, o desafio está em manter o des(e)nodamento entre imagem e voz, pois aí não deve haver relação: “É até mesmo o que parece permitir a criação” (Corpelet, 2020, p. 182, tradução nossa). Assim, se as vozes foram enxertadas⁴⁰ em um segundo momento, isso faz valer a existência da voz fora da imagem “como um corpo estranho em uma região desconhecida. *A mulher do Ganges* é uma tentativa de tratamento da voz, a qual se opera sobre o fundo de dessincronização imagem-voz” (Corpelet, 2020, p. 182, tradução nossa).

Em seguida, na produção de *India Song* (Duras, 1974), a cineasta dirá (1973a), primeiramente, que o filme não é uma adaptação cinematográfica do romance e que ele é consequência de seu predecessor: se o primeiro não tivesse sido escrito, o segundo não existiria. Acrescenta, ainda, que algumas vozes de *A mulher do Ganges* foram deslocadas para *India Song* e, da mesma maneira, deslocadas de seus corpos. Retomando a ideia das vozes exteriores à imagem, agora as bocas dos atores permanecem fechadas e, assim, “A imagem ou a cena, do ponto de vista sonoro, representará o papel de um quarto de eco. [...] Lembremos que, em cena, rigorosamente, nenhuma palavra será pronunciada” (Duras, 1973a, pp. 56-57, tradução nossa), e que as pessoas vistas não são, jamais, as pessoas que falam.

Na sequência, mas não antes de um período de impotência, o segundo *India Song*. Em *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (Duras, 1976a), as vozes são conservadas,

⁴⁰ *Voix greffée*: expressão utilizada frequentemente por Duras, especialmente na obra *O vice-cônsul* (1965/1982).

integralmente, como ouvidas no filme anterior, porém aplicadas sobre outras imagens, desta vez desprovidas (praticamente) de presença humana. Perduram as vozes. Ou, como sugere Cixous, “a voz é a única coisa que sobrevive no universo criado por Marguerite Duras” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 361).

Segundo Corpelet (2020), Duras faz do espaço fílmico um lugar de ressonância da voz: um quarto de eco, ou também uma concha, através da qual ela nos ensina que a voz tem a sua dimensão de real. Em um duplo movimento paradoxal, continua o autor, o filme é um lugar onde se restitui a voz “em seu peso de real” (Corpelet, 2020, p. 191, tradução nossa) e onde se localiza a voz, o que permite à escritora, por outro lado, esvaziar, um pouco, o real que transborda em toda parte. E, “De versão em versão, o sentido se perde” (Corpelet, 2020, p. 186, tradução nossa).

No cinema durassiano, o menos a ver possível e o mais a ouvir ressalta a autora. “Filmando, às vezes eu me dava conta de que tudo isso que meus atores estavam dizendo era menos importante que o timbre de suas vozes” (Duras, 1973a, p. 101, tradução nossa). Duras se orienta, assim, pelo real da voz, uma vez que não se guia pelo sentido da palavra que buscaria contar uma história, mas pela redução da palavra ao seu vazio, ao objeto indizível. Desse modo, “a voz conduz Duras ao filme. Trata-se de isolar a voz a fim de restituir um timbre e, isolando-a, tornar sua presença real solta de toda construção simbólica e imaginária, fora do sentido e fora da imagem, então” (Corpelet, 2020, p. 189, tradução nossa). Vejamos o que isso quer dizer.

2.5.2 Do que se trata (n)a angústia ou do *a* como objeto

A fala de meus personagens – como aquelas de todos, talvez – contém mais do que demonstra sua essência. Tudo isso que eles tentam dizer, pensar, é apenas a tentativa de ensurdecer suas próprias vozes.

Marguerite Duras

Em seu *Seminário, livro 10. A angústia* (1962-1963/2005), Lacan propõe aprofundar a função do objeto na experiência analítica por meio do fenômeno da angústia e do lugar designado como sendo o dela, uma vez que “a angústia [...] deve ser definida como o que não engana, precisamente na medida em que todo e qualquer objeto lhe escapa” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 240). E, ao nomear o objeto por “peça avulsa”, o autor nos diz que este teria sua subsistência fora de seu emprego eventual em relação a um certo modelo, isto é,

Tomemos por exemplo, esse módulo de objeto que chamamos de peça avulsa [...]. Não será isso uma coisa que merece que nos detenhamos nela, algo que traz uma dimensão

nova a toda interrogação noética a respeito de nossa relação com o objeto? Por que, afinal, é uma peça avulsa? Qual é a sua subsistência fora de seu emprego eventual em relação a um certo modelo? Hoje este se encontra em funcionamento, mas amanhã poderá igualmente tornar-se obsoleto, não mais ser renovado, como se costuma dizer – e, depois disso o que acontece com a peça avulsa? Que sentido ela tem? Por que esse perfil de uma certa relação enigmática com o objeto não nos serviria hoje de introdução, [...]? (Lacan, 1962-1963/2005, p. 54)

Ainda no mesmo seminário, no capítulo intitulado “Além da angústia de castração”, Lacan nos diz que a imagem especular – que se caracteriza por uma falta – orienta e polariza o desejo, ou seja, tem para ele uma função de captação. Ao mesmo tempo, na imagem especular, o desejo está não apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência. Contudo, a ausência em questão seria também a possibilidade de uma aparição, orientada por uma presença que se encontra, todavia, em outro lugar. Tal presença, como indicada pelo autor, é a do objeto *a*.

Sabemos, como já mencionado no capítulo anterior, que um dos escritos iniciais de Lacan sobre a função da imagem (e do imaginário) em psicanálise está no seu texto sobre o estádio do espelho (Lacan, 1949/1998. No texto, Lacan enfatiza a imagem corporal como capaz de um efeito formador, uma vez que o reconhecimento da criança, primeiro de sua “totalidade”, e a antecipação imaginária de um corpo unificado por meio de uma identificação primordial do sujeito com a imagem possibilitam à criança “ultrapassar” o momento pré-especular, momento este marcado pela vivência do corpo como fragmentado. Desta maneira, a imagem especular desempenha um papel fundamental para o ser falante.

Contudo, ao elaborar o seu complexo objeto *a* no seminário dedicado à angústia, Lacan (1962-1963/2005) nos apresenta uma questão que vai além (ou que fica aquém) da imagem especular. Se, para Freud (1926[1925]/1976), a angústia se apresenta como função de sinal, para Lacan (1962-1963/2005), essa função se apresenta onde há a perturbação entre a imagem do corpo próprio em relação aos objetos parciais da pulsão, ou seja, na relação com o objeto *a*. Assim, não desconsiderando o papel que a imagem especular desempenha para o ser falante, mas indo além (ou ficando aquém) dela, neste momento do ensino de Lacan, estamos em um registro no qual o corpo não é somente tomado pelo modelo da boa forma, da completude corporal unitária do estádio do espelho, mas também pelo registro das zonas erógenas, zonas de borda que Freud colocou em primeiro plano nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1972), e que Lacan (1962-1963/2005) articulou ao seu famoso objeto *a*.

Dessa maneira, o estatuto do corpo ganha um acréscimo a partir do momento em que o autor atribui ao objeto *a* a função de ser um objeto cedível, ou seja, objeto escolhido por sua qualidade de ser originalmente um objeto solto, um pedaço separável do corpo “porque já tem, anatomicamente, um certo caráter artificial, por estar agarrado ali” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 184). A partir daí e de seu retorno a Freud, Lacan concebe quatro objetos (seio, fezes, olhar e voz) como desligados, destacáveis do corpo, caracterizados por serem objetos que se regulam pelos orifícios e que trazem consigo uma condição inédita do corpo como órgão, restituído às suas particularidades anatômicas, “se atribuirmos ao termo ‘anatomia’ seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a *ana-tomia*, a função de corte” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 259, grifo do autor).

Figura 16 – Santa Lúcia (1930)



Fonte: Lacan, 1962-1963/2005, p. 202

Figura 17 – Santa Ágata (1630-1635)⁴¹



Fonte: Lacan, 1962-1963/2005, p. 203

Segundo Miller (1994/2013), é uma função, essa particularidade anatômica, a saber, a do estatuto de objeto distinto do significante ou do significado – não à toa grafado somente pela letra (*a*)⁴² –, que permite a Lacan acrescentar o escópico e o vocal à sua lista de “objetos

⁴¹ As figuras 16 e 17, ambas do pintor do barroco espanhol Francisco de Zurbarán, foram retiradas do *Seminário, livro 10. A Angústia* (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 202-203) para ilustrar o caráter do objeto *a* (olhar e seio, respectivamente) como cedível, solto, separado do corpo anatômico através do corte.

⁴² Ver páginas 147 e 148.

separáveis” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 184) do corpo – o objeto olhar e o objeto voz também como formas do objeto *a* –, dado que não são determinados a nível da interdição, mas sim pelo corte, pela separação. E nesta separação corporal, algo é sacrificado, “que é a libra de carne” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 242), como o que resta da divisão do sujeito no campo do Outro.

Assim, a função essencial do objeto *a*, nos diz Lacan, é ser o resto do sujeito – resto como real –, o que denuncia sua ligação com a angústia. Isso significa dizer que a esse objeto cedível como pedaço destacado e destacável do corpo o psicanalista vai associar a angústia, o real e a função do resto: resto do gozo inicialmente perdido, o que coloca em jogo também a questão da repetição. Na medida em que *a* é a sobra, por assim dizer, da operação subjetiva no campo do Outro, nas palavras do autor,

reconhecemos estruturalmente nesse resto, por analogia de cálculo, o objeto perdido. É com isso que lidamos, por um lado, no desejo, por outro, na angústia. Lidamos com isso na angústia, num momento logicamente anterior ao momento em que lidamos com isso no desejo. (Lacan, 1962-1963/2005, p.179)⁴³

Aqui nos interessa a dimensão da angústia. Sabemos que Freud (1926[1925]/1976) toma a angústia como um fenômeno de borda, um sinal que se produz no limite do eu quando este se encontra ameaçado por alguma coisa que, contudo, não deve aparecer. Para Lacan (1962-1963/2005, p. 133), essa coisa é o objeto *a*, “o resto, abominado pelo Outro”, que levou Freud (1926[1925]/1976) a encontrar a origem da angústia no nível anterior ao especular e ao autoerotismo, ou seja, no nível anterior à constituição do eu.

Eis a prova definitiva de que, se de fato é possível definir a angústia como sinal, fenômeno de borda no eu, quando o eu é constituído, certamente isso não é exaustivo. [...] Em outras palavras [...] o que constitui seu perigo para o eu? É a própria estrutura desses objetos, que os torna impróprios para a “egoização”. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 133-134, grifo do autor)

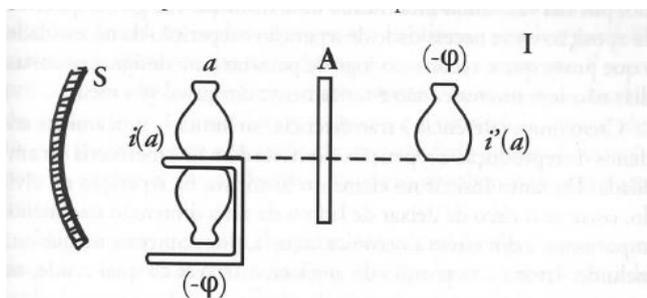
No seminário sobre a angústia, Lacan reapresenta a teoria do objeto – já trabalhada anteriormente, sobretudo no *Seminário, livro 4. A relação de objeto* (1956-1957/1995) – como uma nova teoria da angústia: “a angústia não é sem objeto” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 101), afirmação esta que permite um outro modo de abordagem do objeto. Contudo, não seria, a rigor, o mesmo que dizer diretamente que a angústia tem um objeto e que este objeto seria o objeto *a*, na medida em que ele (objeto *a*) subverte o próprio conceito psicanalítico de objeto. Sim, um

⁴³ No seminário em questão, Lacan vai relacionar o objeto *a* tanto ao desejo do Outro, ao “*Che vuoi?, Que quieres?* [...] *Que quer ele de mim? [Que me veut-il?]*” (1962-1963/2005, p. 14, grifos do autor), como objeto causa de desejo, quanto à angústia, ao resto não significantizado, isto é, ao real em jogo.

objeto topológico, que incide de forma diferencial no Imaginário, no Simbólico e no Real⁴⁴, não especularizável, não identitário, isto é, não idêntico a si, sem representações no mundo (diferentemente da fobia e do medo) e que, portanto, se apresenta no corpo como a libido desligada de representações e que aparece fenomenologicamente como angústia, um afeto que não engana. Como esclarece Lacan:

Sucedeu-nos deixar claro, em nosso percurso da angústia, o status do que designei inicialmente pela letra a . Aqui vocês a veem em destaque, acima do perfil do vaso que simboliza, para nós, o continente narcísico da libido. Este pode ser relacionado com a imagem do corpo próprio, $i'(a)$, por intermédio do espelho do Outro, A. Entre os dois se dá a oscilação comunicante que Freud designa como a reversibilidade da libido do corpo próprio para a do objeto. À oscilação econômica dessa libido reversível de $i(a)$ para $i'(a)$ há algo que escapa, ou melhor, não é que escape, mas intervém com uma incidência cujo modo de perturbação é justamente o que estudamos este ano. A manifestação mais flagrante desse objeto a , o sinal de sua intervenção, é a angústia. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 98, grifos do autor)

Figura 18 – A escolha de objeto



Fonte: Lacan, 1962-1963/2005, p. 105

Ainda de acordo com o psicanalista:

Esse objeto, nós o designamos por uma letra. Tal notação algébrica tem sua função. Ela é como um fio destinado a nos permitir reconhecer a identidade do objeto nas diversas incidências em que ele nos aparece. A notação algébrica tem por fim, justamente, dar-nos um posicionamento puro da identidade, já tendo sido afirmado por nós que o

⁴⁴ Se podemos afirmar que um dos ângulos sob o qual o *Seminário 10* pode ser apresentado é como uma crítica do imaginário – “À medida que o objeto a é construído, constrói-se, secretamente, se posso dizer, uma nova concepção do especular” (Miller, 2004/2005, p. 13) –, com Lacan, “é justamente ao *status* do objeto que se trata de recorrer, a fim de devolver ao simbólico o lugar exato que lhe cabe na constituição e na tradução da experiência, sem fazer uma extrapolação arriscada do imaginário no simbólico” (1962-1963/2005, p. 99). Ademais, a é configurado sobretudo como um resto de Real, o que coloca em jogo e em relação as vertentes do Imaginário, do Simbólico e do Real.

posicionamento através de uma palavra é sempre metafórico, ou seja, só pode deixar a função do próprio significante fora da significação induzida por sua introdução. Se a palavra bom gera a significação de bom, ela não é boa em si, longe disso, pois ao mesmo tempo gera o mau. Do mesmo modo, designar esse pequeno *a* pelo termo “objeto” é fazer um uso metafórico dessa palavra, uma vez que ela é tomada de empréstimo da relação sujeito-objeto, a partir da qual se constitui o termo “objeto”. Ele é certamente apropriado para designar a função geral da objetividade, mas aquilo de que temos que falar mediante o termo *a* é, justamente, um objeto externo a qualquer definição possível da objetividade. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 98-99, grifos do autor)

Ademais,

Como se dá essa transformação do objeto que, de um objeto situável, reconhecível e intercambiável, cria essa espécie de objeto privado e incomunicável, mas dominante [...]. Onde se situa, exatamente, o momento dessa muda, dessa transformação, dessa revelação? [...] *ela* [a angústia] *não é sem objeto*. É exatamente essa formulação em que deve ficar suspensa a relação da angústia com um objeto. Esse objeto não é o objeto da angústia propriamente dito. [...] Essa relação do não ser sem ter não significa que saibamos de que objeto se trata. Quando digo *Ele não é sem recursos, Ele não é sem astúcia*, isso quer dizer que, pelo menos para mim, seus recursos são obscuros, sua astúcia não é comum. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 100-101, grifos do autor)

Ao longo do *Seminário 10*, Lacan apresenta formas múltiplas da angústia e das ocasiões de seu aparecimento: como inibição, emoção, efusão (atordimento/perturbação) – na vertente do imaginário –; como impedimento, sintoma, *acting out* – na vertente do simbólico –; e como embaraço, passagem ao ato e angústia propriamente dita – na vertente do real. Todas elas são associadas ao eixo da dificuldade e do movimento, como mostram os quadros abaixo. Ou, ainda, são ora articuladas ao desejo, ora ao gozo, mais além da angústia de castração, como sinal do real, presença do *Unheimlichkeit*⁴⁵. Aqui nos interessa entender por que Lacan utiliza o termo freudiano no seminário dedicado à angústia. O psicanalista francês irá propor que o texto de Freud “O ‘Estranho’” (1919/1976) (conferir a nota de rodapé de número 45) constitui o eixo

⁴⁵ Termo empregado por Freud no texto “*O Estranho*” (1919/1976) e relacionado, no ano seguinte, à pulsão de morte e à compulsão à repetição (Freud, 1920/1976). De uma forma geral, *Unheimlichkeit*, palavra de difícil tradução (traduzida como “estranho” na edição da Imago, como “infamiliar” na edição da Autêntica e como “inquietante estranheza” na língua francesa), se refere a um tipo de estranhamento sentido pelo sujeito, não somente ligado ao retorno do recalcado, como apontado por Freud no texto de 1919, mas também a um tipo de repetição que ultrapassa a lógica desse retorno e que está conectada à pulsão de morte, localizada além do princípio do prazer.

indispensável para abordar, de maneira mais precisa, a questão da angústia. Em suas palavras: “Assim como abordei o inconsciente mediante o *witz*, abordarei este ano a angústia mediante o *Unheimlichkeit*” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 51).

Como aponta Miller (2004/2005), no seminário em questão, a angústia não é abordada a partir da castração, mas sim a partir da “Inquietante estranheza”. É nesse texto de Freud que Lacan localiza

que o que a experiência do infamiliar ensina é que se trata da perturbação do campo do imaginário pela brusca aparição no seu seio de algo justamente não especularizável. O importante do Seminário é marcar que, quando a angústia surge, o objeto da angústia como objeto ansiogênico, não especularizável, paradoxalmente se especulariza (Miller, 2004/2005, p. 62)

Contudo, isso se dá como algo fora do corpo, extracorpo.

Figura 19 – Quadro da angústia 1

Inibição	Impedimento	Embaraço
Emoção	Sintoma	Passagem ao ato
Efusão	<i>Acting out</i>	Angústia

Fonte: Lacan, 1962-1963/2005, p. 89

Figura 20 – Quadro da angústia 2

	← dificuldade →		
(Estado[?])	Inibição	Impedimento	Embaraço
Movimento	Emoção	Sintoma	X
	Efusão	X	Impedimento

Fonte: Lacan: 1962-1963/2005, p. 22

Ainda de acordo com Miller (2004/2005), encontramos, no *Seminário 10* de Lacan, muito mais um enclave preparatório do que desenvolvimentos centrais. Se entendemos por enclave um território (ou parte dele) que se encontra completamente cercado por um Estado, ou uma cidade que fica dentro de outro país, esclarecemos que não é objeto da nossa pesquisa desenvolver todas as qualificações para a angústia acima citadas, mas apenas sinalizar que a angústia se encontra cercada por elementos outros. Entretanto, ressaltamos o ponto que nos concerne, a saber, que a angústia é uma via de acesso ao objeto *a*, ou seja, uma via de acesso ao que não é significante, a um resto que não é significação, sendo, portanto, uma via de acesso ao real. A angústia é uma via e ela denuncia um afeto que não engana.

Reforçamos, então, que, segundo Lacan (1962-1963/2005), não somente a angústia não é sem objeto como, pelo contrário, ela tem um tipo de objeto diferente. Sua verdadeira substância é aquilo que não engana, ou seja, o que está fora de dúvida. O autor irá tomar a angústia por um “corte a se abrir”, deixando aparecer um pressentimento – “o inesperado, a visita, a notícia” – que deve ser entendido como o “*pré-sentimento*” de algo, na medida em que “o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88, grifo do autor). Tal afirmação permitiu ao autor introduzir a relação direta entre a angústia e a certeza ou, de modo geral, dizer que o referencial da angústia é essencialmente a ação dado que “agir é arrancar da angústia a própria certeza. Agir é efetuar uma transferência de angústia” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88).

Na leitura realizada por Miller (2004/2005, pp.13-14), “Nesse Seminário, desloca-se num campo onde a adequação dos nomes às coisas não é evidente [...]. O apelo desse Seminário é: não se deixe sugerir pela imagem nem adormecer pelo significante empregado na fala”. Isso significa dizer, para o autor, que a angústia não se deixa pegar na rede dos significantes, tampouco na dimensão especular, dimensão criticada e decomposta no *Seminário 10*. Na apresentação lacaniana, resalta Miller, há uma pontuação do resto levado ao absoluto, ou seja, absoluto como o que “faz obstáculos à dialética e à lógica significante, no sentido em que esse resto permanece insolúvel, não se pode nem resolvê-lo nem dissolvê-lo”, o que daria a “possibilidade verdadeira de exercer uma ação sobre o real” (Miller, 2004/2005, p. 16).

Entendemos que exercer uma ação sobre o real não significa curar ou eliminar a angústia, mas sim poder fazer algo (inédito?) com isso do qual o sujeito padece. Ou, em Duras, com isso que transborda e lhe fala por toda parte, ali onde está ausente a orientação enquanto significante e especular. Diferentemente da abordagem trabalhada no *Seminário 4* (Lacan, 1956-1957/1995), seis anos depois, não interessa a Lacan interpelar a angústia pela via do objeto fóbico, não lhe interessa desangustiar a angústia, se assim podemos dizer, mas tomá-la, entre outras coisas, em sua relação ao objeto *a*: objeto que não é passível de simbolização, significantização ou imaginarização (no sentido especular do termo) e que apresenta função de corte, pois separa do corpo (nesse momento tomado como o corpo da anatomia e não o do estádio do espelho; o corpo pelo viés do órgão e não do significante) um resto de real.

Ora, não seria isso o que estaria em jogo também no cinema de Duras? Primeiramente, sabemos da extensão de sua obra como um todo. Estaria ela aí agindo, arrancando da angústia sua certeza, melhor dizendo, efetuando uma transferência de angústia a partir de atos incessantes? Na escrita, na literatura, no romance, no cinema, no teatro, na rádio, as (mesmas) histórias. Seguidamente, se, como vimos com Corpelet (2020), a voz conduz Duras ao filme,

ao isolá-la (da boca, do corpo, da cena, da imagem, do sentido), a cineasta realiza com esse des(e)nodamento a restituição da voz ao seu lugar de real, fazendo surgir-la “em estado de objeto puro” (Lacan, 1965/2003, p. 202), em estado de objeto *a*, “quando [Duras] celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível” (Lacan, 1965/2003, p. 205). Dessa maneira, o sentido e a imagem não podem velar, atrapalhar, apagar – e Duras afirma isto frequentemente – o estatuto de real da voz.

Com o cinema, a escritora não se cura da angústia: “antes [...] era para evitar a angústia, o medo, que eu acredito também que eu fazia o cinema.... Mas agora isso recomeça com os filmes, é a mesma coisa. Mas reconheçam que é um desprezível estado, um mesmo estado” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 93, tradução nossa). Entretanto, os filmes permitem à autora dar às Vozes um novo lugar, alojá-las em um lugar outro, sobretudo após, mas não sem, a experiência com as obras do Ciclo Indiano. Essa presença que lhe atormenta. Esse objeto solto, pedaço separável do corpo. Como vimos com Lacan, ao tomar o objeto por uma “peça avulsa” (1962-1963/2005, p. 54), uma dimensão nova se faz possível, na medida em que sua subsistência se daria exatamente aí, fora de seu emprego eventual em relação a um certo modelo. Assim, os filmes permitem à autora dar às Vozes um novo/outro uso/lugar tanto em relação ao cinema convencional, ao qual a autora tanto tecia críticas, quanto *a-voz* enquanto objeto da pulsão, objeto real, como veremos adiante.

“Isso dura o tempo de uma frase” (Duras, 1973b, p. 182, tradução nossa). Também como vimos com Lacan, se, em um momento, este modelo funciona – tomar o objeto por uma peça avulsa –, em outro, poderá cair em desuso e não mais ser renovado. “[...] e, depois disso o que acontece com a peça avulsa?” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 54). Sabemos que, após uma produção intensa que durou 18 anos e lhe rendeu 20 filmes (incluindo aí o roteiro de *Hiroshima, meu amor*), Duras “abandona” o cinema. Mas e o cinema, este a abandona? É do consenso de vários estudiosos que a escrita da autora se modifica com sua vivência cinematográfica, fato já localizado na sua estreia como roteirista.

Com o roteiro de *Hiroshima, meu amor* (Resnais & Duras, 1959), a escritora passa a incluir os brancos em sua escrita, bem como começa a “fugir” do didatismo presente na atividade (Bosi, 2022, comunicação pessoal). Em “*O caminhão*” (Duras, 1997/1977), como vimos, a escrita no condicional reafirma a declaração da autora de que para ver é preciso imaginar. Ao convocar um espectador ativo, a ação no filme se dá de forma imaginária e não real. Com *O navio Night* (Duras, 1979a) e os seis textos subsequentes, a escrita se torna extremamente radical e os personagens cada vez mais fragmentados (Bosi, 2022, comunicação pessoal). No filme, a única forma de contato dos personagens é através da voz. *O amante da*

China do Norte (Duras, 1991/1992) retoma o caráter roteirístico de escrita e o livro serve para mostrar, como mencionado no primeiro capítulo da nossa tese, como o filme *O amante* (Annaud, 1992) deveria ter sido realizado. Aliás, os textos do período do cinema apresentam caráter imperativo e a cineasta guia os atores de forma rígida em suas orientações. Um bom exemplo é *Agatha e suas leituras ilimitadas* (Duras, 1981a). No filme, a voz em *off* de Duras dá estritas instruções a Yann Andréa.

De acordo com Bosi (2022, comunicação pessoal), durante o cinema Duras radicaliza sua forma de escrever, uma vez que não quer explicar nada a ninguém e, após os filmes, encontra outra forma de escrita (escritura). Algo aí cessou e se escreveu?⁴⁶ É interessante ressaltar também que, se ela “encerra” sua atividade no cinema no ano de 1984 com o filme *As crianças* – no qual o recurso da voz em *off* não é (mais) utilizado –, é no mesmo ano que a cineasta ganha o prêmio literário Goncourt com a escrita de *O amante*, considerado seu livro de maior reconhecimento. Retomamos a fala da autora à época do prêmio: “o público mudou” (como citado em Oliveira, 2022a, comunicação pessoal). Declarou, ainda, ter tido com o livro certa felicidade e uma forma de voltar a ela mesma (Oliveira, 2022a, comunicação pessoal).

Ademais, salientamos, de acordo com Oliveira (2022b), que, no período da atividade cinematográfica, uma mudança de estilo “se anuncia” no texto, bem como no trabalho da escritora. “Sendo o cinema uma atividade que se realiza em equipe, com reuniões e discussões para as tomadas de decisão relacionadas à filmagem, montagem e estética, abrangendo desde a pré até a pós-produção, tal dinâmica influencia a criação da autora” (Oliveira, 2022b, p. 12). Uma forma também de haver-se com a angústia pela via do trabalho coletivo?

Contudo, não faz parte da nossa pesquisa nos enveredarmos por este caminho, ou seja, investigar as transformações ocorridas na escrita da autora a partir e com sua atividade no cinema, embora levantemos a hipótese de que o trabalho realizado com as Vozes tenha permitido à autora operar uma volta, se podemos dizer assim, e retomar a voz – agora, sua própria voz, *a-voz* de Duras – menos em seu estado fantasmagórico e mais em sua vertente de leitura e escrita, como vimos em *O caminhão* (Duras, 1977), um filme-texto/texto-filme. Ou, nas palavras de Gottesman (2014, p. 45, grifo da autora): “Marguerite Duras com esse ‘*tournant*

⁴⁶ Em *O saber do psicanalista* (1971-1972), Lacan remonta à lógica modal aristotélica para formular as modalidades de gozo, trabalho que se estenderá também ao seminário proferido no mesmo ano ... *ou pior* (1971-1972/2012), e no seguinte, *Mais, ainda* (1972-1973/2008). No entanto, ele adverte que sua lógica de oposições é distinta da originária, posto que “a alternância da necessidade, do contingente, do possível e do impossível não está na ordem que Aristóteles dá; pois, aqui, é do impossível que se trata, isto é, no final das contas, do real” (Lacan, 1971-1972, p. 131). O autor formulará, então, as quatro categorias modais da seguinte forma: o possível como o que “cessa de se escrever”; o necessário como o que “não cessa de se escrever”; o contingente como o que “cessa de não se escrever”; e o impossível como o que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 1972-1973, pp. 100-101). Voltaremos a essa formulação no próximo capítulo.

vocal atinge uma escrita que tem a preocupação de reencontrar o ritmo da palavra e de dar a ilusão de ouvir uma voz”. Exploraremos tal possibilidade no final deste capítulo.

2.5.3 A voz, pulsão invocante

India Song é um filme 80% surdo e cego. Não se enxerga... ou muito mal. Não se ouve, ou muito mal. Há vozes que surgem dessa desordem, dessa noite, dessa surdez, mas são muito raras. Aí então, quando as ouvem, o que fazem?
Marguerite Duras

Sabemos que Lacan inclui a voz na lista dos objetos *a* a partir do supereu (na sua dimensão feroz e obscena) e das alucinações auditivas (vozes alucinadas) que invadem o sujeito psicótico. Nessa experiência clínica, a voz, bem como o olhar, apresenta um caráter marcante de exterioridade em relação ao sujeito. Em *O seminário, livro 3. As psicoses* (Lacan, 1955-1956/1977) e nos textos contemporâneos, o psicanalista se volta para o tema das alucinações verbais e nos diz:

Falamos de alucinações. Será que verdadeiramente temos o direito? Elas não nos são apresentadas como tais quando escutamos a narração. Segundo a noção geralmente acolhida, que a considera como uma percepção falsa, trata-se de alguma coisa que surge no mundo exterior, e se impõe como percepção, um distúrbio, uma ruptura no texto do real. Em outros termos, a alucinação está situada no real. A questão prévia é a de saber se uma alucinação verbal não exige uma certa análise de princípio que interroga a própria legitimidade dessa definição? [...] Nada é mais ambíguo do que a alucinação verbal [...] *Se esse problema merece ser abordado, é a partir da relação boca e orelha* [...] há um vínculo entre o ouvir e o falar que não é externo, no sentido em que nos ouvimos falar, mas que se situa no próprio nível da linguagem. É no nível em que o significante acarreta a significação, e não no nível sensorial do fenômeno, que o ouvir e o falar são como o direito e o avesso. Escutar as palavras, acomodar o seu ouvir a elas, é já ser mais ou menos obediente a elas. Obedecer não é outra coisa, é ir ao encontro, numa audição. (Lacan, 1955-1956/1977, pp. 157-159, grifo nosso)

Para exemplificar a passagem acima citada, Lacan nos remete ao Presidente Schreber⁴⁷.

Na semiologia das alucinações auditivas, as vozes manifestam formam verbais do pensamento

⁴⁷ Daniel Paul Schreber (1942-1911), jurista alemão, foi internado três vezes em clínica/hospital psiquiátrico. Nos anos finais da segunda internação, redige suas *Memórias de um doente dos nervos* (1903/2021), nas quais apresenta seu organizado sistema de pensamento e suas concepções religiosas, chegando, por fim, à elaboração de que seria, ele mesmo, “a mulher de Deus”. Embora houvesse sido debatido em círculos psicanalíticos anteriormente, o livro

e, portanto, se relacionam à estrutura da linguagem. Ao afirmar que o sentido vai sempre em direção a alguma coisa, em direção a uma outra significação, “em direção ao encerramento da significação” (Lacan, 1955-1956/1977, p. 159), o psicanalista nos esclarece que o sentido sempre remete a alguma coisa que está adiante ou que volta sobre si mesmo, todavia, com uma direção a seguir. A questão levantada pelo autor é a de saber se haveria um ponto no qual isso cessa, “um ponto de parada” (Lacan, 1955-1956/1977, p. 159), uma vez que ele insiste na afirmação de que a significação remete sempre à significação, e isso infinitamente. Contudo, com Schreber, Lacan irá se perguntar: o que acontece uma vez que a continuidade desse processo perpétuo se interrompe? Em outras palavras, o que acontece quando

ele se sente de repente atormentado por uma ruptura com a única presença no mundo que existe ainda na ocasião de seu delírio, aquele desse Outro absoluto, desse interlocutor que esvaziou o universo de toda presença autêntica. A que está ligada a volúpia inefável, tonalidade fundamental da vida do sujeito, que se prende a esse discurso? [...] o que se passa quando esse discurso, ao qual ele [Schreber] está dolorosamente suspenso, para? (Lacan, 1955-1956/1977, p. 162)

Segundo Lacan, quando isso para, ocorrem fenômenos que diferem daqueles do discurso contínuo quando do recuo de Deus – Outro absoluto, ambíguo e duplo – que são acompanhados de sensações dolorosas e conotações que pertencem à ordem da linguagem, classificadas como:

- 1) O milagre do uivo: Schreber não pode impedir-se de deixar escapar um grito prolongado que o atinge com uma brutalidade. Lacan localiza aí a combinação da palavra falada a uma função vocal “absolutamente a-significante (Lacan, 1955-1956/1977, p. 162)”;
- 2) O apelo de socorro: ouvidos pelos nervos divinos que se separam de Schreber, mas que deixam uma espécie de cauda de cometa atrás dele, acompanhados de fenômenos angustiantes quando as entidades no meio das quais ele vive são deixadas para trás “e soltam o grito de socorro” na retirada de Deus (Lacan, 1955-1956/1977, p. 162);
- 3) Os ruídos de exterior: um latido, um relincho, um ruído externo ou alguma coisa que se passa no corredor da casa de saúde e que são miraculosos e feitos de propósito para ele;
- 4) O apelo de um certo número de seres vivos: pássaros cantores, pássaros falantes, insetos, criados expressamente para Schreber pela onipotência da palavra divina (Lacan, 1955-1956/1977).

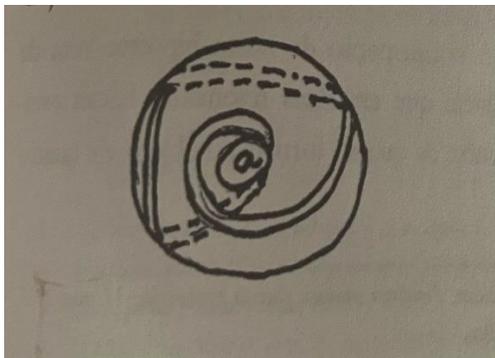
atraiu a atenção de Freud somente em 1910, resultando no trabalho intitulado *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (1911/1969). Não só Lacan (1955-1956/1977), mas também vários outros psicanalistas se debruçaram (e ainda o fazem) tanto sobre as *Memórias* de Schreber quanto sobre o escrito de Freud.

Lacan argumenta que, cada vez que Schreber sai do campo enigmático ligado à atividade de Deus que lhe fala em sua língua fundamental, independentemente do caráter desta (absurdo, de humilhação, de insulto), isso produz nele um efeito vindo do mundo exterior que o percorre com todos os elementos componentes da linguagem, como dissociados. Por um lado, a atividade vocal em sua forma mais elementar, mesmo que acompanhada de sentimento de confusão e vergonha para Schreber, por outro, “uma significação que se conota como sendo a de um grito de socorro, correlativo ao abandono do qual ele é nesse momento o objeto” (Lacan, 1955-1956/1977, pp. 163-164).

Sendo assim, continua o autor, se trata em Schreber de alguma coisa que está sempre pronta a surpreendê-lo, que nunca se revela, mas que se situa na ordem das relações com a linguagem. Em resposta, o presidente uiva, grita, apela por socorro, escuta sons: relinchos, latidos, pássaros cantores, pássaros falantes etc., ou seja, responde com fenômenos de invocação no momento mesmo em que é retirado do campo das invocações do Outro, isto é, quando Deus recua de seus apelos obscenos e ferozes, vozes vindas do supereu.

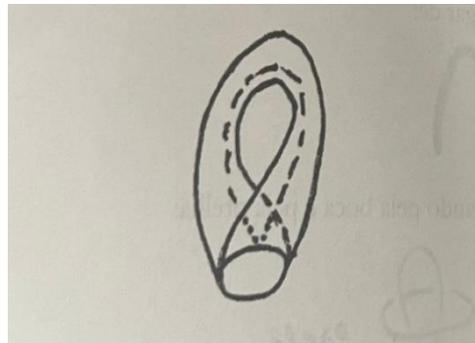
Invocante foi a denominação dada por Lacan (1964/2008, p. 195) – “será preciso quase chamar pulsão invocante, que tem [...] esse privilégio de não poder se fechar” – à pulsão que liga o sujeito ao Outro pelo circuito pulsional da voz. Lacan reforça o fato de que o ouvido não pode se fechar por si só, como os olhos. Como nos esclarece Porge em sua pesquisa acerca da “voz promovida a objeto *a*” (Porge, 2012/2014, p. 48), o ouvir e o falar são como o direito e o avesso, na medida em que a dualidade das fontes, no caso da pulsão invocante (boca e orelha), fornece um tecido topológico moebiano entre os orifícios bucal e auricular. “O orifício da orelha pode se projetar sobre o da boca (ou inversamente), e se obtém então a superfície de um toro, o que permite simplificar o trajeto em torno dos dois orifícios” (Porge, 2012/2014, p. 91), como ilustrado nas figuras abaixo:

Figura 22 – Correspondência do trajeto em duplo laço à dualidade das fontes da pulsão invocante (orelha e boca)



Fonte: Porge, 2012/2014, p. 91

Figura 23 – O toro como o rebatimento de uma superfície de Klein: o trajeto é a projeção de um corte da garrafa de Klein, corte que separa as duas bandas de Moebius



Fonte: Porge, 2012/2014, p. 92

De acordo com Porge (2012/2014), o trajeto da pulsão invocante é então um trajeto em duplo laço, em oito interior, correspondendo à borda moebiana entre o ouvir e o falar, à qual Lacan (1955-1956/1977) faz referência. Ele se fecha sobre um vazio, o do espaço cercado pela garrafa de Klein, no qual o objeto *a* ocupa esse lugar.

Levando em conta o trajeto em torno de dois orifícios, podemos examinar como se formulam os três tempos da pulsão invocante, uma vez que eles devem combinar, conectar duas séries: a série saída da boca, do falar ou do chamar (falar ou chamar; ser falado ou ser chamado; fazer-se falar ou fazer-se ouvir); e a série que sai da orelha, o escutar e o ouvir (ouvir ou escutar; ser ouvido ou ser escutado; fazer-se ouvir, fazer-se escutar). (Porge, 2012/2014, p. 93)

No capítulo do *Seminário 10* intitulado “O que entra pelo ouvido”, Lacan nos diz que uma relação (mais que acidental) liga a linguagem a uma sonoridade e, mais ainda, ele qualifica essa sonoridade de instrumental e a associa à fisiologia corporal. Ao tomar a cóclea dos nossos ouvidos por uma caixa de ressonância (complexa ou composta), o autor ressalta que essa

caixa de ressonância que não é qualquer uma, é um ressonador do tipo tubo. O retorno feito pela vibração, sempre trazida da janela redonda e passando da rampa timpânica para a rampa vestibular, parece estar nitidamente ligado à extensão do espaço percorrido num conduto fechado, que funciona, portanto, à maneira de um tubo, seja ele qual for, uma flauta ou um órgão. É evidente que a coisa é complicada, pois esse aparelho não se assemelha a nenhum outro instrumento musical. É um tubo que seria, por assim dizer, um tubo com teclas, no sentido de que, segundo parece, é a célula colocada na posição de corda, mas sem funcionar como uma corda, que é implicada no ponto de retorno da

onda e se encarrega de conotar a ressonância em questão. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 299)

Seguimos com Lacan. O autor chama a atenção para o fato de que alguma coisa na forma orgânica do nosso aparelho auditivo se dá de maneira topológica, criando um vazio espacial por onde a voz ressoa.

Se a voz, no sentido que entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. [...] ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo* propriamente dito. A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que é dito. É por isso mesmo, e não por outra coisa, que, separada de nós, nossa voz nos soa com um som estranho. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 300)

Como sabemos, de acordo com a psicanálise lacaniana, é próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio – o vazio de sua falta de garantia (em relação ao enigma de seu desejo e de seu gozo) –, e é nesse vazio que a voz ressoa “como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 300). Dessa maneira, acrescenta Lacan, a voz deve ser incorporada⁴⁸ (na medida em que ela não é assimilada), e “é isso que pode conferir-lhe uma função que serve de modelo para o nosso vazio” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 301).

Dolar, no livro *Una voz y nada más* (2006/2007), nos esclarece que há uma assimetria constitutiva no que se apresenta entre a voz do Outro e a própria voz. Incorporar a voz do Outro é essencial no momento em que se está aprendendo a falar, posto que “a aquisição da linguagem não depende somente de imitar os sons, mas consiste de maneira crucial em incorporar a voz” (Dolar, 2006/2007, p. 97, tradução nossa). Entretanto, a voz como invocação – pulsão invocante –, uma vez que “A voz de que se trata é a voz como imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 300),

apresenta com maior clareza o mecanismo do objeto da pulsão, sua topologia, seu paradoxo topológico. Todos os objetos da pulsão funcionam precisamente através do mecanismo da – excessiva – incorporação e expulsão (daí a oposição entre o seio e as fezes), e são assim, em primeiro lugar, extracorpóreos, “suplementos” não corpóreos do

⁴⁸ Em relação à incorporação da voz também como um processo diferenciado da identificação, uma vez que, de acordo com Lacan, a voz não é assimilada, mas incorporada, o autor nos remete ao exemplo fornecido por Isakower, a saber, o do bichinho chamado dáfnia (ou pulga-d’água), que se assemelha ao camarão e que vive em águas salinas. Ele tem o hábito, em um momento de suas metamorfoses, de fechar sua carapaça com minúsculos grãos de areia introduzidos no seu utrículo (aparelho acústico reduzido). “Uma vez introduzidas de fora essas partículas de areia, pois o camarão não as produz sozinho, de modo algum, o utrículo volta a se fechar, e eis que o animal passa a ter em seu interior os pequenos guizos necessários a seu equilíbrio, e os quais ele precisou trazer de fora” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 301).

corpo (daí o mito lacaniano da lamela) e, em segundo lugar, são os operadores mesmos da divisão entre um interior e um exterior, enquanto em si mesmos não pertencem nem a um nem a outro, estão localizados na zona de sobreposição, de cruzamento. (Dolar, 2006/2007, p. 98, grifo do autor, tradução nossa)

Ainda em relação à pulsão invocante e ao espaço divisor que ela causa entre um interior e um exterior, o que poderíamos dizer sobre grito e o silêncio?, fenômenos também relacionados à voz como objeto *a* e, como visto acima, tão presentes no cinema de Duras. Afinal, se a voz se relaciona a um vazio – um vazio espacial através do qual ela ressoa o vazio do Outro –, Lacan (1964-1965/inédito) o assimila também ao grito e ao silêncio, parceiros da voz. No *Seminário, livro 12. Problemas cruciais para a psicanálise* (1964-1965), o autor, aludindo ao quadro *O Grito*, do pintor norueguês Edvard Munch (1893), se pergunta:

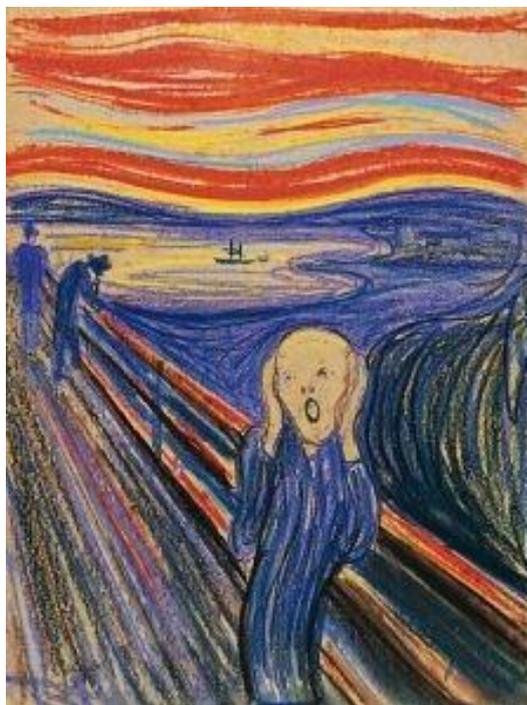
O que é esse grito? Quem ouviria este grito que não ouvimos? Se não justamente que ele impõe esse reinado do silêncio que parece subir e descer neste espaço ao mesmo tempo centrado e aberto? Parece que este silêncio seja de certa forma o correlativo que distingue em sua presença este grito de toda outra modulação imaginável. E contudo, o que é sensível é que o silêncio não é o fundo do grito; não há aí, relação de *Gestalt*. Literalmente, o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir, ele lhe permite manter a nota. É o grito o que o sustenta, e não o silêncio ao grito. O grito faz de alguma forma o silêncio se enovelar, no próprio impasse de onde brota, para que o silêncio daí escape. Mas já está feito quando vemos a imagem de Munch: o grito é atravessado pelo espaço do silêncio, sem que ele o habite; eles não estão ligados nem por estarem juntos nem por se sucederem: o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja. (Lacan, 1964-1965, p. 217)

O psicanalista complementa que o silêncio é o lugar onde aparece o tecido sobre o qual se desenrola a mensagem do sujeito, é aí onde o nada impresso deixa aparecer o que é esta palavra. E o que é dela é precisamente, neste nível, sua equivalência com uma certa função do objeto *a*. (Lacan, 1964-1965, p. 218)

Assim, o silêncio, indiscernível da própria função da verbalização, não se constitui em alguma defesa do eu. Ao contrário, sua presença momentânea na linguagem é indistinguível da pulsão. Ademais, seria o silêncio a suspensão da palavra? “O calar-se não é o silêncio [...]. A presença do silêncio não implica de forma alguma que não haja um que fale” (Lacan, 1964-1965, p. 218), pois é exatamente aí que ele apresenta sua qualidade mais eminente, a saber, a de formar “um laço, um nó fechado entre algo que é um entendimento e algo que, falando ou

não, é o Outro, é este nó fechado que pode repercutir quando o atravessa, e talvez mesmo o cava, o grito” (Lacan, 1964-1965, p. 218).

Figura 24 – O Grito (Edvard Munch, 1893)



Fonte: Academia Brasileira de Arte, n.d., online

Dessa maneira, silêncio e grito aparecem como dois elementos intrinsecamente ligados, que contribuem para singularizar a pulsão invocante. O entrelaçamento do silêncio e da voz, esta última tomada como objeto *a*, o que significa dizer tomada como objeto separado ou objeto separável do corpo – uma “peça avulsa” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 54) –, mais a hiância entre os dois orifícios da fonte da pulsão invocante (orelha e boca), acentuam as “modalidades” da voz, incluindo aí também, como vimos com Lacan (1964-1965/inédito, p. 217), o grito: o que “se faz abismo onde o silêncio se precipita” e, ainda, o que parece provocar o silêncio.

Como em Duras, o grito, que retorna dos buracos, dos furos (*des trous*), dos poros, dos orifícios, do corpo, e que cava o silêncio das mulheres, habitantes do silêncio, num ato político; nesse vai-e-vem, como uma onda do mar, areia-mar, um laço, um nó, o enodamento gritosilêncio, silenciosamente ruidoso, ruidosamente silencioso, uma trama de voz permanente. Antes de finalizarmos esta seção, reproduzimos uma bela citação de Porge que nos pareceu cair como uma luva para descrever a relação criada por Duras entre o cinema, a voz e o silêncio: “O silêncio pode ser aquele que suscita a voz do outro: como ninguém o interroga, ela [a voz] se põe a contar histórias no vazio, aos pedacinhos” (Porge, 2012/2014, p. 112). Parafraçando o

autor: Duras, aquela que, com o silêncio, tal como com o grito, se põe a contar histórias no vazio, aos pedacinhos.

2.5.4 A voz: objeto insubstancial e objeto indizível

E eu encontrei as bocas fechadas: enquanto eles falam, suas bocas se calam. Uma vez tomada essa decisão, [...] foi impossível retroceder. Eles escutam suas próprias vozes, mas a pronúncia, a proliferação das palavras não acontece mais.

Marguerite Duras

Em seu livro acerca da voz como objeto, Dolar (2006/2007) alega tentar sustentar que, para além dos usos mais “divulgados” da voz – a voz como veículo do significado e a voz como fonte de admiração estética (e até objeto fetiche) –, existe um outro nível da voz, o objeto voz, que excede o discurso e o sentido: “a voz como um excesso, e esse é o ponto cego”. A voz como aquilo que não contribui para o significado, “uma dicotomia da voz e do significante” Dolar, 2006/2007, p. 88, tradução nossa). Como podemos, então, relacionar a topologia corporal da voz? – se perguntará o autor.

É como se, em um único e mesmo lugar, tivéssemos dois mecanismos: um que se esforça em alcançar o significado e a compreensão e no caminho não deixa captar a voz [...], e por outro lado um mecanismo que não tem nada a ver com o significado, mas sim com o gozo. Significado *versus* gozo. (Dolar, 2006/2007, p. 88, tradução nossa)

Segundo Dolar, é na divisão psicanalítica clássica entre o desejo e a pulsão que devemos nos apoiar, pois, se em todo enunciado existe, por um lado, a dimensão da significação, esta, em última instância, converge com a dimensão do desejo.

É verdade, claro, que o desejo excede o significado, é como uma força negativa que não se pode estabilizar em nenhum significado fixo. É aqui que Freud, em *A Interpretação dos sonhos*, apontou o sonho como realização de desejos, *Wunscherfüllung*, por antonomásia, encontrando a satisfação do desejo precisamente naquilo que aparentemente corre na contramão da significação, mas que na realidade preenche seu curso, onde o “sem sentido” dos sonhos torna manifesto o mecanismo significante. A solução para o enigma dos sonhos é a satisfação do desejo ligada ao significante. (Dolar, 2006/2007, p. 88, grifo do autor, tradução nossa)⁴⁹

⁴⁹ Aqui remetemos o leitor à primeira seção do Capítulo 1 da presente tese, intitulada “O destino da imagem”, na qual trabalhamos a questão das imagens dos sonhos e suas interpretações.

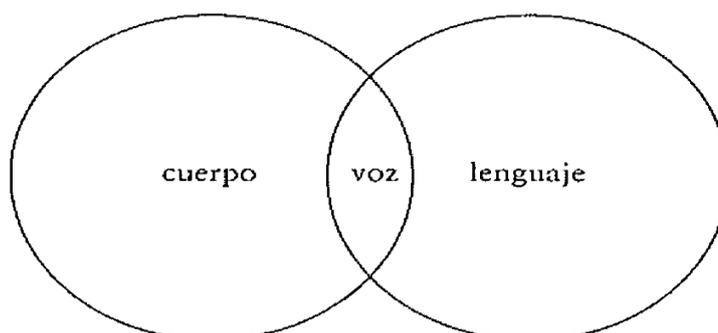
Contudo, por outro lado, existe a dimensão da pulsão, que não segue a lógica significante, mas que rodeia o objeto, o objeto voz, “como algo que é evasivo e que não conduz à significação” (Dolar, 2006/2007, p. 88, tradução nossa). Do lado do desejo, Lacan, em seu retorno a Freud, pôde formular sua famosa construção de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Todavia, já em Freud (1920/1976) a pulsão é silenciosa. Aqui estamos nos referindo à vertente da compulsão à repetição da pulsão, ou seja, o seu mais-de-gozar que se encontra além do princípio do prazer e do desejo.

Sabemos que, para a psicanálise, o desejo é o que leva o grito do bebê a articular-se ao Outro, em sua função de chamado ao outro e interpretação do outro, uma das formas de nomear a dialética entre o sujeito e o Outro. Mas, como aponta Dolar, é a negatividade do desejo o que serve de alavanca para a transformação da voz em significante. O que significa dizer que, se o desejo “é o princípio propulsor do significado, que está, por definição, dirigido ao outro, o desejo mesmo, sendo a força impulsora, não pode esgotar jamais em significado algum” (Dolar, 2006/2007, p. 89, tradução nossa). Seguindo nesta via, o objeto voz se torna aí o “subproduto desta operação, seu resultado colateral do qual a pulsão se faz, circundando-o, voltando ao mesmo lugar em um movimento de repetição” (Dolar, 2006/2007, p. 89, tradução nossa). Neste lugar,

a voz enlaça a linguagem ao corpo, mas a natureza deste laço é paradoxal: a voz não pertence a nenhum dos dois. Não é parte da linguística, o que se segue do meu argumento inicial (depois de tudo, o próprio Saussure falava da natureza não fonética do significante; Derrida insistirá extensamente nisso em sua *Gramatologia*), mas tampouco é parte do corpo: não só se descola do corpo, deixando-o para trás, como também não se encaixa no corpo, não pode situar-se nele, a não ser de maneira “acusmática”. Flutua, e a voz flutuante é um fenômeno muito mais impactante que o significante que flutua, *le signifiant flottant*, pelo qual se derramou tanta tinta. É um míssil corporal que se desprende de sua fonte, se emancipou, e segue sendo, não obstante, corporal. Esta é a propriedade que compartilha com todos os objetos da pulsão: se encontram todos situados em um âmbito que excede o corpo, prolongam o corpo com uma excrecência, mas tampouco estão fora do corpo. A voz se encontra então localizada em um lugar topológico paradoxal e ambíguo, na interseção da linguagem e do corpo, sem que essa interseção pertença a nenhum dos dois. *O que a linguagem e o corpo têm em comum é a voz, mas a voz não é parte da linguagem nem do corpo.* A voz surge do corpo, mas não é parte dele, e detém a linguagem sem pertencer a ela; porém, nesta topologia paradoxal, este é o único ponto que compartilham: e esta é a topologia do

objeto *a*. É aqui que poderíamos dar ao esquema amado de Lacan da interseção de dois círculos uma nova aplicação: o círculo da linguagem e o círculo do corpo, sendo sua interseção êxtima a ambos. (Dolar, 2006/2007, pp. 89-90, grifos do autor, tradução nossa)

Figura 25 – Círculo da linguagem e círculo do corpo, sendo sua interseção êxtima a ambos



Fonte: Dolar, 2006/2007, p. 90

Seguimos com Lacan: êxtimo/a foi o neologismo criado pelo autor para indicar algo do sujeito (como falta-a-ser e falasser) que lhe é mais íntimo, interior, mas que está fora, no exterior: uma formulação paradoxal. A primeira vez que o psicanalista parece ter usado este termo foi em 1960, no *Seminário, livro 7. A ética da psicanálise* (1959-1960/2008). Ao mencionar a arte da pré-história, Lacan diz que é de se admirar que uma cavidade subterrânea com tão pouca iluminação e com tantos obstáculos à visualização como a caverna fosse escolhida como o lugar das primeiras produções artísticas. Ressalta, então, que espera que aquilo com o que ele vinha trabalhando ao longo desse seminário, aquilo que descrevemos

como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa, esclareça para nós o que resta ainda como questão, ou até mesmo como mistério, para aqueles que se interessam pela arte pré-histórica – ou seja, precisamente, seu sítio. (Lacan, 1959-1960/2008, p. 169)

Uma década depois, em 1969, no *Seminário, livro 16. De um Outro ao outro* (1968-1969/2008), o psicanalista retoma o neologismo ao falar da obra de arte e da sublimação e diz: A ênfase a depositar aí é que esse preço, ela [a obra de arte] o recebe de uma relação privilegiada de valor com o que isolo e distingo em meu discurso como o gozo – sendo gozo o termo que só se institui por sua evacuação do campo do Outro e, por isso mesmo, da deposição do campo do Outro como lugar de fala. Com certeza, a função do objeto *a*

nos interessa no nível da sublimação. Se o objeto *a* pode funcionar como equivalente do gozo, é em razão de uma estrutura topológica. [...] Aqui ele está num lugar que podemos designar pelo termo *êxtimo*, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] a função concreta que o objeto *a* desempenha [...] fica na posição de funcionar como lugar de captura do gozo. (Lacan, 1968-1969/2008, pp. 240-241)

Ainda em relação ao objeto *a*, cinco anos mais tarde, Lacan (1974/2022) acrescentará em sua teoria que sua lógica do objeto *a* o torna operante no real e que ele só se escreve ao fazê-lo sem nenhum efeito de sentido. Ainda no mesmo texto, o autor afirmará que o que lhe permite colocar a voz sob a rubrica dos quatro objetos por ele chamados de *a* (seio, fezes, olhar e voz) é o fato de poder tornar a esvaziá-la

da substância que poderia haver no ruído que ela faz, ou seja, recolocá-la na conta da operação significante, aquela que especifiquei pelos chamados efeitos da metonímia. De tal modo que, a partir disso, a voz está livre, como se diz, livre de ser outra coisa além de substância. (Lacan, 1974/2022, p. 12)

Como nos esclarece Miller em seu texto *Jacques Lacan e a voz* (1994/2013), por se tratar de uma das formas do objeto *a*, a voz só se relaciona com o sujeito do significante na medida em que perde sua substancialidade e que se encontra centrada por um vazio, como visto acima em Lacan (1962-1963/2005). Todavia, o importante a salientar aqui é o fato de que, por um lado, o vocal, assim como o oral, o anal e o escópico, situa-se em torno de um vazio, por outro, eles também o encarnam (Miller, 1994/2013). Ou seja, “cada um desses objetos é sem dúvida especificado por certa matéria, mas é especificado por essa matéria na medida em que a esvazia” (Miller, 1994/2013, p. 5). O autor acrescenta ainda que, na antinomia orelha e voz, “isso já basta para, de relance, deixar claro que a voz como objeto *a* não pertence de maneira alguma ao registro sonoro” (Miller, 1994/2013, p. 4), o que não impede que as considerações feitas sobre a voz sejam feitas a partir do som (como distinto do sentido) ou a partir das modalidades de entonação, “se forem ordenadas a partir da função da voz, se assim posso dizê-lo, como *a-fônica*” (Miller, 1994/2013, p. 4, grifo do autor).

O vazio encarnado pelo objeto *a* levará Miller a afirmar que não nos servimos da voz, mas somos assombrados por ela, na medida em que ela aparece como uma ameaça do indizível, esvaziada de significação, em sua presença real. Nesse sentido, “quando falamos (e como!), conversamos, cantamos, ouvimos e fazemos música, a tese de Lacan comporta que é para calarmos aquilo que merece ser chamado de voz como objeto *a*” (Miller, 1994/2013, p. 13). Dessa maneira, o objeto *a* para Lacan se torna uma função lógica, “uma consistência lógica” (Miller, 1994/2013, p. 5) que consegue se encarnar naquilo que cai do corpo, não sendo, no

caso do *a-voz*, a materialidade sonora o que está em primeiro plano. Ainda segundo Miller, se a voz se inscreve como um terceiro elemento entre a fala e a linguagem, constituindo-se, dessa maneira, como resto da subtração da significação e do significante, “como tudo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (Miller, 1994/2013, p. 6), ela (a voz), enquanto objeto pulsional, não seria a fala, o barulho, a música, nem mesmo a entonação, uma vez que se situa fora do sentido.

Quanto a isto, a voz entra no lugar daquilo que, do sujeito, é propriamente indizível e que Lacan chamou de seu “mais-de-gozar”. A castração, da qual falei rapidamente um pouco, significa que não ouvimos voz alguma no real, que ali somos surdos. Onde então se encontra a instância da voz quando falo? Não é o tom no qual falo, mesmo se posso variá-lo segundo os efeitos de sentido que quero produzir. Não é simplesmente que minha voz gravada me parecerá como sendo de outro. A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significante, na medida em que esta cadeia se mantém sempre relacionada ao objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer. [...] Há voz pelo fato do significante girar em torno do objeto indizível. E a voz, como tal, emerge toda vez que o significante se quebra, e vai se reunir a esse objeto no horror. (Miller, 1994/2013, p. 11-12, grifo do autor)

Destacamos aqui a voz reunida ao objeto indizível no horror e, com ela, retomamos a voz no cinema de Duras. Vimos, nos filmes do Ciclo Indiano – *A mulher do Ganges* (1972-1973), *India Song* (1974) e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* (1976a) –, que Duras está transbordada pelas Vozes, angustiada pelas Vozes, que lhe falam por toda parte e que partem de diferentes modalidades: voz em *off*, voz de empréstimo, de mulheres, bem como o riso, o canto, a música, a voz no rádio, o grito, o silêncio, as pausas, as lacunas, as reticências... Também como já mencionado, o horror ligado ao objeto voz, à angústia, ao transbordamento e ao excesso por ele provocado já lhe assombravam antes mesmo da atividade/escrita cinematográfica, principalmente nos dois romances do referido ciclo, *O deslumbramento* (1964/1986) e *O vice-cônsul* (1965/1982). Nas obras deste período como um todo, a dimensão das Vozes é ensurdecadora. Isso se dá pela ameaça do indizível e a tentativa de aí fazer calar esse objeto? Essa é a nossa hipótese. O horror. O impossível de dizer e, ao mesmo tempo, o que não quer calar e que retorna também no cinema, uma vez que isso não cessa de não se escrever.⁵⁰

⁵⁰ Ver a nota de rodapé de número 46.

Todavia, se Duras recorre ao cinema para tratar a angústia/loucura presente na solidão da escrita, uma vez que “isso fala demais nela [suas vozes, seus personagens]” (Adler, 1998/2013, p. 147, tradução nossa); se a voz conduz Duras ao cinema para tratar esse pedaço de real que lhe invade os buracos/furos do corpo (Corpelet, 2020); e se, sem dúvida, sua escrita se modifica, se radicaliza com tal atividade, como apontam seus estudiosos, levantamos também a hipótese de que, com o trabalho realizado com as Vozes no Ciclo Indiano, estas irão deixar de flutuar por águas tão violentas e se ancorarão em águas mais calmas, isto é, no mar liso e na areia amarelada da praia vazia do Ciclo Atlântico, a partir do momento em que a escritora coloca sua própria voz em cena em suas locuções fílmicas, ou seja, a partir do momento em que ela realiza o trabalho de depuração/redução das Vozes à sua voz. A presença da voz de Duras em seu cinema permitirá à autora encontrar seu timbre, seu tom, próprios e constantes e, ainda, a substância/matéria sonora da palavra, uma vez que o texto estará preservado, intacto. Ou, em termos psicanalíticos, do objeto *a* voz à *lalíngua* e o que nela faz o corpo vibrar. Seguimos nesta direção.

2.6 A voz, afetos de *lalíngua*

Eu li *O caminhão* como eu ouço a escrita acontecer. Antes de sua projeção na página, ela é ouvida. Antes de uma frase emergir, ela é ouvida. A voz da leitura interior é o que eu ouço quando eu escrevo.

Marguerite Duras

Podemos concluir, a partir do exposto na última sessão, que, se a voz pôde ser localizada/nomeada como insubstancial, isso é possível na medida em que, na estrutura da linguagem, o significante como construção linguística é o que produz a anulação, isto é, o esvaziamento da substância/matéria sonora da voz, da palavra. Essa substância sonora, capaz de produzir assonâncias e homofonias (tão presentes na voz e na escrita de Lacan ao longo do seu ensino), será elevada pelo psicanalista à dignidade de *lalíngua*, se assim podemos dizer. O termo (do francês, a junção das palavras *la* + *langue* ou, como traduzido para o português, *lalíngua*) foi explorado pelo psicanalista também em sua intervenção nomeada *A terceira*⁵¹ (Lacan, 1974/2022). Ali o autor explicita sua teoria acerca do inconsciente como um saber que se articula a partir de *lalíngua*, na medida em que a interpretação analítica passa a ser praticada

⁵¹ O nome dado à intervenção de Lacan no VII Congresso da Escola de Paris, no dia 1º de novembro de 1974, foi escolhido devido ao fato de ser a terceira vez que o psicanalista tomava a palavra em Roma. A primeira vez foi em 1953, com o texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (Lacan, 1953/1998); a segunda, em 1967, com *A psicanálise. Razão de um fracasso* (Lacan, 1967/2003).

em relação ao equívoco, e não somente ao sentido. “Disso resulta, acrescentei depois, sem mais efeitos, que é em lalíngua que a interpretação opera – o que não impede que o inconsciente seja estruturado como uma linguagem [...]” (Lacan, 1974/2022, p. 33).

De acordo com Lacan, trata-se, em lalíngua, da morte do signo que ela veicula (em uma crítica endereçada aos linguistas), uma vez que a linguagem constitui sua rejeição e que o gozo constitui sedimento, como formulado pelo autor, mas não sem mortificá-la, “não sem que ela se apresente como madeira morta” (Lacan, 1974/2022, p. 39). Trata-se, portanto, de tomar o inconsciente como um saber que se articula a partir de lalíngua, como mencionado acima, e que “o corpo que aí fala só está enlaçado a ele [inconsciente] pelo real do qual ‘se goza’” (Lacan, 1974/2022, p. 34, grifo do autor). Dessa maneira, a interpretação analítica deve visar o essencial no jogo de palavras para que ela não alimente infinitamente o sintoma de sentido, e para que a linguagem possa, com o sintoma, produzir equívocos, dado que, com a psicanálise de orientação lacaniana, a língua não é primeiramente feita para dizer, mas para gozar.

Mas o que teriam a ver, para nós, a interpretação analítica tomada a partir de lalíngua e o uso da voz no cinema de Duras, especialmente após, mas não sem o Ciclo Indiano? Como aponta Miller (1974/2022), no último ensino de Lacan, ou seja, na década de 1970 – o mesmo período de efervescência do cinema de Duras – é a vez (voz) de lalíngua, do gozo, do nó borromeano. O trato com o real, e aqui nos interessa especificamente o trato com o real da linguagem, levará Lacan a uma modalidade asemântica da interpretação na qual estão em jogo a opacidade do gozo e o vazio da interpretação no lugar do deciframento do sentido (Maranhão & Rocha, 2022). Um trabalho analítico que visa “o equívoco, a homofonia, a escanção e o corte, de modo a afetar o ser falante em sua ‘substância gozosa’” (Maranhão & Rocha, 2022, p. 76, grifo dos autores). Um “saber-fazer com lalíngua”, como afirmou Lacan (1972-1973/2008, p. 149).

Se eu disse que a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função de lalíngua. [...] A linguagem, sem dúvida, é feita de lalíngua. É uma elucubração de saber sobre lalíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua. E o que se sabe fazer com lalíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. Lalíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de lalíngua, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo o que o ser que fala é suscetível de enunciar. É nisto que o inconsciente, no que aqui eu o suporto com sua cifragem, só pode estruturar-se como

uma linguagem, uma linguagem hipotética com relação ao que a sustenta, isto é, lalíngua. Lalíngua é o que me permitiu, há pouco, fazer de meu S₂ uma questão, e perguntar: será mesmo *dos*, deles, *dois*, que se trata na linguagem? Dito de outro modo, que a linguagem não é somente comunicação, este fato se impõe pelo discurso analítico. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 149, grifos do autor)

Entendemos que, ao se referir ao S₂ desta maneira, interrogando sua função no campo da linguagem, o psicanalista está argumentando acerca do deslizamento infinito do significante pelo seu viés de sentido. Ele acrescenta, ainda, que a linguagem não se reduz à comunicação, o que significa dizer que a linguagem não é somente comunicação. Aqui nos interessa, especialmente, a passagem em que o autor ressalta que há um saber-fazer com lalíngua e que isto ultrapassa (de muito) a linguagem, vai (bem) além do enunciado. Como nos esclarece Laurent, em um texto intitulado *A interpretação: da escuta ao escrito* (2022), é preciso não reduzir a linguagem à concepção que a linguística tem dela, a saber, de uma ligação entre o significante e o significado. Ademais, se Lacan (1972-1973/2008) relaciona lalíngua a afetos, aos seus efeitos que são afetos, é na medida em que “lalíngua revela que a linguagem não é [somente] significação, mas ressonância, e evidencia a matéria que, no som, excede o sentido” (Laurent, 2022, online).

Tal como nos explicam Maranhão & Rocha (2022), se, por um lado, o recurso para se pensar a palavra (a linguagem) simultaneamente como significante e como objeto sonoro é o conceito lacaniano de lalíngua, por outro, estamos em um momento em que a palavra esvaziada de sentido está entregue à voz, isto é, no momento em que a voz toma a frente em relação ao significante e

faz falar as palavras. Sobre a trama do som e do sentido, o encontro de pura vibração [...] na palavra sem resolução semântica, que repercute sobre o corpo do ser falante [...] em ressonância com as modulações da matéria fônica do significante. (Maranhão & Rocha, 2022, p. 83)

É nesse sentido que Lacan (1975/2009) lança mão do seu neologismo “*motérialité*” (junção de *mot*, que em francês significa palavra, + *matérialité*: materialidade) para se referir à materialidade, à substância sonora contida na palavra, “de modo a fazer ressoar outra coisa, outra coisa que o sentido” (Lacan, 1976-1977, p. 128).

Em seu texto *O escrito na fala* (Miller, 1996/2012), título que por si só já se apresenta bastante indicativo do que queremos desenvolver, o autor está às voltas com a defasagem existente entre o escutar e o dizer, o que significa dizer também que há, no que se diz, dois lugares: “o que alcança o ouvido e o que nele é compreendido. Mais do que dois, isso é

sobretudo defasado, não concorde” (Miller, 1996/2012, p. 1). Mais ainda, haveria outra defasagem, continua Miller, entre o que se escreve e o que se lê e que “a própria defasagem entre escutar e dizer, entre escrever e ler organiza para nós o lugar da interpretação analítica” (Miller, 1996/2012, p. 3). Vejamos o que aí há de escrito.

Seguindo a via aberta por lalíngua, existe uma dimensão da fala e da linguagem que, segundo Lacan (1972-1973/2008), não somente não serve para a comunicação, mas rompe também com o diálogo. Nas palavras do autor: “Mas lalíngua, será que ela serve primeiro para o diálogo? [...] nada é menos garantido do que isto” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 148). Segundo Laurent (2022), ao introduzir essa modalidade que rompe com a associação livre da fala, ao estabelecer “um certo *isto não quer dizer nada*”, (Laurent, 2022, online, grifo do autor), a interpretação que passa pela fala passa para o lado da escrita, “a interpretação está mais do lado do escrito do que do lado da fala” (Laurent, 2022, online). Desta maneira, o reenvio da fala à escrita fará com que Lacan (1975-1976/2007), no seminário dedicado ao escritor irlandês James Joyce, desenvolva a escrita como apoio da fala e afirme: “uma interpretação sempre quer dizer ‘você leu mal o que estava escrito’” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 140).

A disciplina da leitura aponta para a materialidade da escritura, afirma Miller (1996/2012), e o autor acrescenta que o uso da palavra apenas se efetiva com a condição de ser uma leitura. Sendo assim, é necessário saber ler ou, ainda, ler com os ouvidos (Laurent, 2022). No entrelaçamento da escrita e da leitura, lê-se além do que foi falado, e lalíngua é o que fará a linguagem através da escrita. “Nesse sentido, a interpretação [analítica] é uma retificação da leitura do suposto saber. A interpretação supõe que a própria fala seja uma leitura, que ela reconduza a fala ao ‘texto original’” (Laurent, 2022, online, grifo do autor).

Lacan, em “A Função do Escrito”⁵² (1972-1973/2008), nos fala do significante, do significado, da escrita e da leitura. Ele delimita:

Trata-se de saber o que, num discurso, se produz por efeito da escrita. Como vocês bem sabem talvez – vocês sabem disso de algum modo se leram o que escrevo – o significante e o significado, não é apenas que a linguística os tenha distinguido. Talvez a coisa lhes pareça ser espontânea. Mas justamente é por considerar que as coisas são espontâneas que não vemos nada do que no entanto temos diante dos olhos, diante dos olhos no que concerne à escrita. A linguística não só distinguiu um do outro, o significante e o significado. Se há alguma coisa que possa nos introduzir a dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas

⁵² Título dado ao capítulo III do *Seminário, livro 20. Mais, ainda* (Lacan, 1972-1973/2008).

somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante. Distingue-se aí algo que não passa de efeito do discurso, do discurso enquanto tal, quer dizer, de algo que já funciona como liame. Tomemos as coisas no nível de um escrito que é, ele próprio, efeito do discurso [...]. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 39)

Tomemos, então, as coisas no nível de um escrito por meio de uma escuta que lê o escrito na fala. E, para isso, recorremos a Duras. A sobreposição que há entre o legível e o dizível, graças às modulações da tonalidade que a cineasta trará para seus filmes, sobretudo a partir da introdução da sua própria voz em *off* nos últimos anos do seu cinema, fará diluir cada vez mais as fronteiras entre a voz que interpreta/representa o texto e a voz que o fala/lê. Uma fala cada vez mais próxima à leitura, na qual as frases serão ditas com naturalidade, sem entonação, exclamação, ou até mesmo ponto final, dando lugar às reticências. Ou seja, uma pronúncia comum à fala e à leitura. Nesse modelo de concisão, exatidão e precisão há, de um lado, a eliminação de excessos, de outro, a própria economia de recursos do cinema durassiano sustentada também na depuração ou redução da voz. Como afirmou Duras (Duras & Porte, 1977/2012), se a intenção é retomar o cinema do zero, recomeçar tudo, numa gramática bem primitiva, primária, simples, acrescentamos que isso se passa não somente em relação ao visível, mas, particularmente, na voz que neutraliza os excessos do audível.

Duras encaixa, ou melhor, ancora (como veremos a seguir) sua voz – em uma decantação das Vozes à sua voz – na palavra dita, sem desvios ou afastamentos, em ressonância com as modulações da materialidade da palavra, por meio de uma determinada inflexão da voz através da qual o texto, a palavra lida (não com fins dramáticos) se autossustenta sem a necessidade de apoios externos (Maranhão & Rocha, 2022). Fusão da voz, da fala, do dito, do escrito e da leitura, em uma expressão rítmica de emoção, efeitos e feitos de afetos que são lalíngua, em uma pulsação que busca mais a pausa do que o acento (Maranhão & Rocha, 2022). Um “saber-fazer” e, se podemos acrescentar, um “saber-dizer” com e a partir de lalíngua. Se Cixous (Foucault & Cixous, 1975/2009) ressaltou que Duras tem bons ouvidos, adicionamos que a escritora/cineasta/atriz tem bons ouvidos e sabe ler. Ou, como observou Miller em *Ler um sintoma* (2016), se a prática da psicanálise não é apenas questão de escuta (*listening*), mas também questão de leitura (*reading*), é com Duras também que conseguimos alcançar tal afirmação.

Figura 26 – Primeira página do manuscrito de *India Song*, de Marguerite Duras



Fonte: Adler, 1998/2013, p. 184

Dessa maneira, “não há mais oposição entre o leitor e o texto, os dois se interpenetram. “Mais de mim (*moi*) para encarregar-me da leitura. Isso se lê” (Laurent, 2022, online). Em Duras, o recurso à oralidade, à vocalidade permite que o escrito, o texto, seja preservado, restituindo à fala o pleno valor de evocação. Da memória. Do retorno do mesmo acontecimento. Permanente. Que se reitera sem cessar. Evocando, diferentemente de informando, a escritora enfatiza a função poética da linguagem.

Por que a natureza da interpretação se torna difícil de especificar quando se trata do nível de língua? É pelo desaparecimento dessa finalidade de comunicação. [...] os efeitos que ultrapassam a comunicação como informação de uma referência, a comunicação como informação unívoca [...] e assim fazer escutar o que ela [fala] não diz. É uma propriedade metonímica da fala. A poética é o metonímico. A interpretação não diz, faz escutar, e aí é barulhenta. Ela é barulhenta indiretamente quanto mais for silenciosa. É nesse ponto que Lacan anuncia o dizer de viés, ou meio dizer desenvolvido na sequência como próprio modo de dizer da interpretação. (Miller, 1996/2012, pp. 17-18)

Embora a citação acima esteja se referindo à interpretação da prática analítica, sabemos, tanto a partir de Freud quanto a partir de Lacan, que, ao tomarmos a arte como objeto de nossas elucubrações, tomamos o cuidado para que não se trate de uma aplicação da psicanálise à arte, mas do seu inverso. Afinal, se, de acordo com Freud (1907[1906]/1976), o artista precede o psicanalista, e se, de acordo com Lacan (1965/2003) – exatamente em sua homenagem a Marguerite Duras –, não devemos bancar o psicólogo quando o artista nos desbrava o caminho: com Duras, a leitura do texto, dos diálogos dos filmes, especialmente a partir de *O caminhão* (1977), nos permite um contato mais próximo com a sua escrita e a sua voz. Trata-se de um estado mais arcaico do processo da escrita, porque ainda está ligado ao corpo (Royer, 2019). Com Duras, com a sua própria voz no cinema, o que a escritora quer não é dialogar, ela não quer que escutemos o significado dos diálogos, “mas o farfalhar do corpo, a presença da carne, o chacoalhar do ar contra as cordas vocais” (Royer, 2019, p. 98: tradução nossa). A voz como um todo nos filmes de Duras “aponta para a corporeidade da escrita e para o erótico desnudar do significado [...] por conta de sua ênfase nos elementos não semânticos no cinema, incluindo a materialidade da voz (Royer, 2019, pp. 98-99, tradução nossa).

2.7 A voz, uma âncora

Talvez, justamente em contrapartida a essa escapada contínua rumo a um alhures, um outrora ou um mais tarde, este aqui e agora da voz funciona como uma âncora.

Marguerite Duras

Podemos depreender, a partir do percurso exposto neste capítulo, que, do silêncio de *Nathalie Granger* (1972), do silêncio que habita as mulheres e a casa e do qual se faz um ato político, Duras se lançará em um turbulento mar de Vozes em seu Ciclo Indiano para, então, estas serem ancoradas em águas mais calmas. Afinal, se, especialmente em *India Song* (1974), as vozes flutuavam como um fantasma – fugidias, perdidas, mais ou menos claras, surdas, vagando à deriva nas águas do Oceano Índico, banhadas pelas águas do rio do amor, amorrio Ganges –, e se, com o filme *O caminhão* (Duras, 1977), alguma coisa aí termina, como afirmou a escritora (1977/1977), acrescentamos que alguma coisa aí também se inicia. A partir do filme, Duras introduz, ou melhor, ancora sua própria voz nas locuções dos seus filmes posteriores, seja em companhia de uma voz masculina, seja sozinha – a voz sozinha –, uma única voz, a-voz da escritora.

Em ritmo e tonalidade constantes, como o vaivém das ondas, ancoradas no mar liso e na areia amarelada da praia vazia de Trouville como em *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras,

1981a), ou mesmo na tela negra de *O homem atlântico* (Duras, 1981b), ambos analisados no primeiro capítulo da tese, além de nos quatro curtas-metragens realizados com as “sobras”, os “restos” das filmagens de *Agatha* e de *O navio Night* (Duras, 1979a), nos quais a voz de Duras navega, calmamente, por diferentes localidades de Paris ou na região de Honfleur, na Normandia, o “aqui e agora da voz funciona como uma âncora” (Duras, 1980a/2021, p. 396, tradução nossa). Aqui estamos nos guiando pela própria afirmação da cineasta presente na epígrafe acima (Duras, 1980a/2021, p. 396, tradução nossa). Em contrapartida à escapada contínua para alhures, para outrora, para mais tarde, as *Vozes do Ciclo Indiano* deixam de deslizar infinitamente no sem fim, deixam de flutuar e se ancoram. Em sua própria voz? Em seu próprio corpo? Uma travessia da voz pelas águas durassianas! Um tratamento da voz tomada como objeto *a* que desemboca na voz que agora *a*-ncora em lalíngua. Âncora. Do *a* à âncora, um peso, um lugar para ancorar. Para ver (pela janela, o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia). Para ouvir. O escrito.

Entendemos que a dimensão de lalíngua já se fazia presente desde sempre na escrita e no cinema de Duras, infiltrada no barulho do mar, no canto dos pássaros, nos gritos, risos, músicas, rádio, silêncios, pausas, reticências tão característicos de sua obra. Na disposição dos afetos. Contudo, se as *Vozes* lhe falavam em toda parte, trasbordavam, angustiavam, a nossa hipótese é a de que, com a sua depuração, ou seja, com a redução das *Vozes* à sua própria voz, Duras consegue acomodar o seu ouvir a elas, lhes dar um lugar diferente daquilo que era assombro. Assombração. E lhes restituir um “saber-fazer” pela via de um “saber-dizer”, “saber-ler”. Filmadas como uma peça avulsa – característica própria do objeto *a* – e tomadas como uma pulsão invocante que tem como percurso o trajeto em torno dos orifícios da boca e da orelha, na medida em que o vínculo entre o falar e o ouvir não é externo, mas, se podemos dizer, êxtimo, Duras passa do lugar de passividade, de ser assombrada pelas *Vozes*, para a atividade de se fazer falar em um filme-texto e se fazer ouvir a partir de lalíngua. Um se fazer ler na voz de sua escrita.

Lembremos que a cineasta se torna atriz com a sua própria voz, praticamente a única a ser escutada em suas filmagens finais. É importante ressaltar também que as pessoas diziam que Duras fala da mesma maneira que lê. E é essa voz, sem ensaio, inconfundível, que passará a preencher o vazio das imagens nos filmes da escritora, guiadas pela voz de sua escrita, a voz de lalíngua. Como uma impressão digital. Individual. Única. Depois, o retorno definitivo à escrita literária. Seria esta a função da voz no cinema de Duras? Realizar a depuração, a redução das *Vozes* à sua própria voz? Incorporá-la, dar-lhe um corpo que é o seu. Se (re)encontrar com a sua voz, perdida, há muito, desde sempre, para então poder ouvi-la, ela mesma, a partir da

leitura de sua escrita? Dar à voz a sua voz e, com ela, o ritmo, o tom do que se lê no texto, na palavra, na escrita, em lalíngua. Lembremos, ainda, que a escritora ditou seus últimos escritos para Yann Andréa, quando impossibilitada de escrever devido às complicações causadas pelo álcool. Decididamente, uma obra de voz permanente!

De fato, não é nosso interesse encerrar o uso da voz no cinema da autora em um objetivo, classificação, lugar específicos. No decorrer do capítulo, navegamos em direção a uma resposta que pudesse nos fazer entender a função da voz em sua cinematografia. O efeito da experiência: ouvimos a voz de Duras pela leitura da sua escrita. Do entender ao ouvir, a voz *entendue*, a voz de Duras. Escrita na ponta de lalíngua⁵³. Contudo, não estávamos sozinhos. E não fizemos um percurso cronológico, mas, quem sabe, topológico. Definitivamente, como a obra de Duras. E assim ouvimos a leitura da voz escrita, agora inscrita, de Duras:

Césarée.

Cesárea.

O lugar se chama assim:

Césarée.

Cesárea.

Dele não resta mais que a memória da história

e esta única palavra

para nomeá-la.

Césarée.

A totalidade.

Nada mais que o lugar

e a palavra.

[...]

A notícia da dor estala

e se expande pelo mundo.

A notícia corre o mar,

e se expande pelo mundo.

O lugar se chama Césarée.

Cesárea. (Duras, 1979b, filme)

⁵³ Aqui, fazemos uma referência à XXI Jornada Corpolingagem e ao XIII Encontro Outrarte, intitulados “O corpo na ponta de Lalíngua”, realizados no IEL/UNICAMP nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 2022.

3 HIROSHIMA, O AMOR

Do mesmo modo como no amor essa ilusão existe, essa ilusão de ser possível jamais esquecer, do mesmo modo tive diante de Hiroshima a ilusão de que jamais a esqueceria. Do mesmo modo como no amor.

Marguerite Duras

“As evidências noturnas” (Duras, 1960/2022, p. 149): o absurdo da guerra planando sobre seus corpos indistintos. Seria possível acreditar que ela, Nevers, está morrendo com a morte dele, um soldado alemão da Segunda Guerra Mundial. Não há nada a fazer contra o olhar. O amor, imperdoável, é supervisionado ali como em nenhum outro lugar. O absoluto da dor. A loucura dentro dela. Os gritos. A solidão encarcerada. Às vezes é a aurora aquilo que ela toma pelo mar. “Sem ordem cronológica. ‘Faça como se comentasse as imagens de um filme pronto’, me disse Resnais” (Duras, 1960/2022, p. 149).

Loucos circulam em seus subúrbios. Boêmios. Cachorros. E o amor. [...] Quando ela se perde, recomeça algo que reconheço. O medo volta. [...] As noites são mortais, [...]. O amor serve para morrer mais comodamente para a vida. [...] A dor tem seu caráter obscuro. [...] A dor de Riva. Sua loucura. A cave de Nevers. (Duras, 1960/2022, pp. 153-159)

Hiroshima meu amor. Primeiro roteiro cinematográfico de Marguerite Duras. O horror da guerra, a contingência do amor e a escrita. A ilusão de ser possível jamais esquecer. A solução de ser possível algo aí se escrever, num amor particular e deslumbrante. Arrebatador. De ser possível restaurar, na sua plenitude, os afetos ali experimentados. Rever e ver (viver) pela primeira vez. Não há nada fora do amor. Não há nada fora do amor.

A partir do roteiro de estreia da escritora no cinema, abordaremos o tema do amor em seu caráter contingencial, o olhar como (puro) objeto *a* e a escrita como suplência para a inexistência da relação sexual (Lacan, 1972-1973/2008). Para tal, recorreremos também a algumas das heroínas de Duras – Anne-Marie Stretter, Lola Valérie Stein, a caroneira do *Caminhão* (Duras, 1977), a mendiga de Savannakhet –, bem como ao texto oral-filme *Escrever*⁵⁴ (Duras, 1993a/2021). O amor, a dor, a loucura, a solidão, a guerra e a morte figuram como pano de fundo para escrever aquilo que não se pode escrever, aquilo que não se escreve, a não ser quando contingenciado por amores ocasionais. Essa é nossa hipótese.

⁵⁴ Ver a nota de rodapé de número 69.

Para a construção teórica da hipótese levantada, nos serviremos da elaboração de Lacan realizada sobretudo no *Seminário, livro 20. Mais, ainda* (1972-1973/2008) acerca das quatro categorias modais aristotélicas em suas relações com a contingência do encontro amoroso e com a escrita tomada como suplência em Duras. O mar escrito, como vimos no primeiro capítulo e, agora, o amor escrito. Escrever o amor a partir do que não cessa de não se escrever. Escrever o amor a partir do encontro ocasional.

Ainda, retomaremos a teoria lacaniana do objeto *a* como formulada no início da década de 1960, desta vez em sua dimensão do olhar, para analisarmos sua função também em relação ao amor e ao cinema durassiano. A partir do que Duras (1964/1986, p. 35) nomeia como “o cinema de Lol V. Stein”, localizaremos, em *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986), o que precederia o cinema da escritora, em um tempo-espço tomado por um futuro anterior, como aquele experienciado, vivenciado por suas personagens femininas e pela própria Duras. As mulheres Duras.

3.1 Hiroshima, o filme

E é esse um dos propósitos principais do filme, acabar com a descrição do horror pelo horror, pois isso foi feito pelos próprios japoneses, e fazer renascer esse horror das cinzas ao inscrevê-lo num amor que será necessariamente particular e “deslumbrante”. E no qual vamos acreditar ainda mais do que se ele acontecesse em qualquer outro lugar do mundo, um lugar que a morte não *preservou*.

Marguerite Duras

Hiroshima meu amor (Resnais & Duras, 1959). Dirigido por Alain Resnais e roteirizado por Marguerite Duras, que também escreveu os diálogos, o filme – uma ficção baseada em uma história de amor para falar de um evento histórico – teve seu projeto iniciado em 1958 quando o produtor Anatole Dauman sugeriu a Resnais que fizesse um documentário sobre Hiroshima e o perigo nuclear. Contudo, tal projeto não seguiu adiante e o produto final resultou, se podemos assim nomear, em uma ficção documental amorosa. Fatos históricos e uma história sentimental entrelaçaram como “dois pentes cruzados” (Resnais como citado em Laverdière, 2022, p. 11) as diversas temporalidades suscitadas no filme: o passado da atriz francesa em Nevers, o presente da vida do engenheiro/arquiteto japonês, a Segunda Guerra Mundial, o bombardeio da guerra no Japão, “o presente do encontro dos amantes provisórios, impregnados do passado dessa cidade renascida” (Laverdière, 2022, p. 11). E, ainda, o encontro entre Resnais e Duras.

Alain Resnais queria uma mulher roteirista, como nos informa Laverdière (2022), e Françoise Sagan e Simone de Beauvoir foram consideradas. Mas foi a Marguerite Duras que o

convite foi feito, pois o diretor “gostava particularmente das suas obras, incluindo *Moderato cantabile*⁵⁵, publicado no mesmo ano” (Laverdière, 2022, p. 10). A dificuldade em abordar o delicado tema do bombardeio e suas consequências teve como solução “tratar o perigo nuclear não como um elemento em primeiro plano, mas, nas suas palavras [de Alain Resnais], ‘como uma espécie de paisagem’, e propor uma história de amor” (Laverdière, 2022, p. 11). O diretor estimulou a escritora a não se prender às regras cinematográficas e ao roteiro típico dizendo-lhe: “Faça literatura. Esqueça a câmera” (Resnais como citado em Laverdière, 2022, p. 12). Dessa maneira, o aspecto literário do filme não se deu por uma coincidência.

Era o objetivo buscado por ambos os autores. Duras afirmará: “Para mim, *Hiroshima* é um romance escrito em filme”. Por sua vez, Resnais dirá: “Quando você lê um romance, você tem a impressão [...] de que o romancista lhe dá grande liberdade [...]. Eu gostaria de ter feito um filme no qual o espectador também se sentisse livre [...] e tentasse preencher o filme com sua imaginação. [...] *Hiroshima* é um tipo de filme que não se agarra a nada. Se o espectador não trouxe algo próprio, é certo que está muito vazio”. Em comparação à produção da época (o cinema da “Qualidade Francesa”), o filme de Resnais e Duras exigia do espectador um trabalho de atenção e interpretação fora de série. Se o espectador não fizesse isso, correria o risco de não encontrar muito sentido no filme, que talvez explique algumas das reações hostis que ele provocou. (Laverdière, 2022, pp. 13-14)

Ainda de acordo com Laverdière, o roteiro de *Hiroshima* se apresenta tanto como uma obra literária quanto como uma obra cinematográfica ou, ainda, “a manifestação de uma literatura cinematográfica” (Laverdière, 2022, p. 16). Ao misturar gêneros, Duras afirma que o filme foi um “romance escrito em película” (Laverdière, 2022, p. 16), ao que o autor do prefácio do livro acrescenta: “aqui é um *filme escrito em papel*” (Laverdière, 2022, p. 16, grifos do autor). Apesar de afirmar que tudo já havia sido dito sobre o tema ou, ainda, de declarar a impossibilidade de falar sobre Hiroshima e, ademais, de ter achado assustador escrever o texto, Duras finalizou o roteiro em duas semanas (Senra, 2009).

Segundo Senra (2009), *Hiroshima* pode ser tomado como o filme no qual começa a se definir o que virá a ser o cinema de Duras. Além dos temas do amor absoluto, da memória e do esquecimento, a primeira frase do filme – “Você não viu *nada* em Hiroshima. Nada” (Duras, 1960/2022, p. 36, grifo da autora) –, repetida pelo amante japonês e usada “à vontade”, como

⁵⁵ Ganador do Prix de Mai de 1958, o prêmio literário francês de curta duração (1958-1960) fundado por Allain Robbe-Grillet foi concedido a Marguerite Duras por um júri composto por Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Nadeau, Louis-René des Forêts e Nathalie Sarraute.

instruiu a escritora (Duras, 1960/2022, p. 36), se torna o verdadeiro *leitmotiv* da obra, ao se referir “à impossibilidade de amarrar ao ‘acontecimento-Hiroxima’, a essa ‘catástrofe fantástica’, qualquer fabulação” (Senra, 2009, p. 11, grifos da autora). Duras (1960/2022) também repetia a impossibilidade não apenas de ver, mas também de escrever diretamente sobre o horror da guerra, da “descrição do horror pelo horror” (Duras, 1960/2022, p. 21). A partir desse “Você não viu nada”, Senra (2009, p. 11) aponta em Duras “uma suspeita do ato de ver”. Seguimos nessa direção.

No filme, enquanto a mulher (interpretada por Emmanuelle Riva) cita, um a um, os restos da explosão oferecidas no Museu de Hiroshima para a contemplação dos visitantes, as imagens escolhidas – fotos, trechos de filmes e documentários que mostram o museu, o hospital, as vítimas, os ferimentos, os restos do bombardeiro, enfileiradas uma após a outra –, a voz (em *off*) do amante japonês questiona a possibilidade de ver um determinado acontecimento por meio delas. Tal modo de juntar som e imagem, segundo Senra (2009, pp. 11-14), “alude, com certeza, à impotência do olhar – e da imagem – para evocar o horror de Hiroxima”. No texto do roteiro:

[O filme se abre sobre o crescimento do famoso “cogumelo” do Atol de Bikini. Seria preciso que o espectador tivesse o sentimento de rever e ao mesmo tempo ver esse “cogumelo” pela primeira vez. [...] e que seu crescimento fosse acompanhado pelos primeiros compassos de G. Fusco. À medida que esse cogumelo cresce na tela, abaixo dele]⁵⁶ apareceriam, pouco a pouco, dois ombros nus. [...]
Os dois ombros abraçados são de cores diferentes, um é escuro e o outro é claro. [...]
Uma voz de homem, toldada e calma, recitativa, anuncia:

ELE

Você não viu *nada* em Hiroshima. Nada.

Usar isso à vontade.

Uma voz de mulher, muito velada, igualmente toldada, uma voz de leitura recitativa, sem pontuação, responde:

ELA

⁵⁶ Como informado na Nota de Rodapé 1 (Duras, 1960/2022, p. 35), o que está entre colchetes foi abandonado.

Eu vi *tudo. Tudo.* (Duras, 1960/2020, pp. 35-37, grifos da autora)

Contudo, como continua Senra (2009), quando o relato do amor infeliz começa – aquele da mulher de Nevers e do soldado alemão, vivido à época da Liberação da França –, o filme passa a contrapor a essa impotência (do olhar e da imagem) a força das palavras proferidas pela mulher ao evocar o horror de sua história. Dessa maneira, a partir dessa discrepância entre o olhar e o dizer, “entre a incapacidade do olhar e o poder das palavras”, estas últimas, por sua vez, “teriam o dom de rememorar o horror de Nevers, de restaurar, na sua plenitude, os afetos: o amor, a dor, a loucura ali experimentados” (Senra, 2009, p. 14). É assim que um filme que tem Hiroshima e o amor juntos no título⁵⁷ (Ayer, 2009) fará o cinema explorar o limite entre aquilo que não pode pertencer à imagem (as centenas de milhares de mortes em poucos segundos, a devastação instantânea, o envenenamento da vida por anos a fio) e a palavra que “afirma seu poder, o de provocar a imaginação, de tocar o horror [...] uma [única?] palavra, *um nome: Hiroxima*” (Ayer, 2009, p. 39, grifo nosso), um lugar.

Vimos, no capítulo anterior, os afetos que são efeitos de lalíngua ao abordarmos a voz no cinema de Duras. Laverdière (2022) nos inteira de que o diretor do filme pediu a Duras para gravar, na sua própria voz, os diálogos do roteiro para que os atores pudessem reproduzir “o seu *singular e incansável fluxo*. Resnais disse que queria “que as palavras tivessem *o tom de uma leitura*” (Laverdière, 2022, p. 12, grifos nossos). O texto, por vezes apresentado em frases muito curtas, em várias linhas sucessivas, se assemelha a um poema. Para Laverdière (2022), essa “utilização da superfície da escrita” e de certas repetições (nada, tudo), nas contradições próprias do estilo durassiano, sugerem

uma leitura que acentua o ritmo percussivo das palavras, que nos convida a ouvir a palavra, uma palavra escandida, uma espécie de melopeia. Os múltiplos travessões também fazem manifestar o espaço vazio da página, que circunda as palavras com silêncios. Em contraste, estes silêncios espaciais parecem encorajar o leitor a prestar mais atenção às palavras e [menos?] ao sentido. Talvez fosse nisto que a própria Duras estava a pensar quando escreveu: “Creio que os meus diálogos são silenciosos, ou seja, são feitos no silêncio que os rodeia. Eles caem no silêncio”. (Laverdière, 2022, p. 13)

No texto do roteiro, as orientações da futura cineasta: uma voz toldada, calma, de leitura recitativa, sem pontuação. E, ainda, “Hi-ro-shi-ma”. Assim escrito/lido por Duras (1960/2022, p. 144). A palavra, a leitura, a voz, o escrito, o texto, o roteiro, o filme, o amor, a História, a história: uma atriz francesa vai a Hiroshima gravar um filme sobre a paz e vive o amor

⁵⁷ Um título que, desde a juventude, era um enigma para mim, e que, somente agora, através da contingência do encontro com o cinema de Duras e do desejo de por aí me enveredar, se fez possível se fazer ler e escutar.

inesperado de um dia com um arquiteto japonês. “O calor será intenso. O céu será ameaçador” (Duras, 1960/2022, p. 25). Sendo ambos casados, esse encontro contingente, embora não saibamos como se deu, evoca na mulher memórias adormecidas de seu primeiro grande amor, vivido em Nevers (uma pequena cidade no interior da França), e que foi interrompido violentamente quando seu amante, um soldado alemão da Segunda Guerra Mundial, foi morto durante a Liberação. Em seguida a essa ruptura, ela enlouquece e passa meses em um porão, isolada, tendo tido a cabeça raspada.

No filme, o passado só retorna através da imagem oferecida pela memória e, sendo assim, a recordação apela à imaginação. Para Ayer (2009), a tragédia pessoal da mulher e a catástrofe da história da humanidade são a tal ponto inconciliáveis que provocam um inevitável questionamento sobre o sentido do filme. “Não seria justamente a hipótese de que as guerras íntimas (do amor e da loucura), e as guerras mundiais teriam algo a ensinar umas sobre as outras?”, se interroga o autor (Ayer, 2009, p. 39). Ayer acrescenta, ainda, que ambas as experiências “são porosas entre si, podem comunicar-se; a compreensão de uma passa através da outra, uma fala da outra” (Ayer, 2009, p. 39).

À época do lançamento, o filme alcançou números invejáveis para alguém que chegou a afirmar que não tinha a mínima intenção de fazer carreira como roteirista, desconhecendo tudo a respeito de como fazer cinema antes da encomenda de Resnais (Senra, 2009). *Hiroshima* destacou-se também pelo uso inovador de *flashbacks* em sua narrativa e foi considerado um dos filmes mais importantes da história do cinema e um dos mais famosos e influentes da *Nouvelle Vague*. Contudo, no Festival de Cannes de 1959, o presidente do júri o descreveu como sendo: “uma droga!” (Laverdière, 2022, p. 9).

Segundo Laverdière, as reações contraditórias refletem a recepção geral do filme, que suscitou tanto um profundo desprezo como uma admiração incontestável. Alguns viram algo desastroso e pretensioso na trama sentimental com o pano de fundo de uma guerra nuclear. O filme foi apresentado no festival de Cannes, mas fora da competição, não podendo concorrer ao prêmio Palma de Ouro, fato que deixou Duras enfurecida. Em 1960, concorreu ao British Academy Film Awards (BAFTA) com as indicações de melhor filme, melhor atriz e prêmio das Nações Unidas, vencendo este último. Em 1961, foi indicado ao Oscar de melhor roteiro original.

O célebre cineasta francês Claude Chabrol declarou ser o “filme mais bonito” que tinha visto “em quinhentos anos”. François Truffaut, por sua vez, afirmou: “uma vez que você viu *Hiroshima meu amor*, se torna impossível fazer filmes da mesma maneira que você

costumava fazer”. E, da parte de Jean-Luc Godard: “o primeiro filme sem nenhuma referência cinematográfica” (Senra, 2009, p. 10).

Figura 27 – *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959)



Fonte: Oliveira, 2015, online

3.2 Amor e dor, e a loucura de um tal amor

O que se passou em sua vida para que ela seja assim, tão livre e perseguida ao mesmo tempo, tão honesta e desonesta ao mesmo tempo, tão ambígua e tão clara? Tão desejosa de viver amores ocasionais? Tão negligente diante do amor?

Marguerite Duras

3.2.1 Mora na literatura / pra que rimar amor e dor?

A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida. A palavra “escrita” não seria apropriada.

Marguerite Duras

Sabemos que a obra de Marguerite Duras como um todo traduz vivências de amor e dor conjugadas, se podemos dizer, como uma única experiência. Assim, amor, dor, bem como ausência, morte, loucura e o absoluto são traços específicos de uma escrita que não se pode, mas se escreve sem cessar. Segundo Bessièrre (2014, p. 17), amor e dor em Duras se somam à loucura, e esta, quando observada, “não traduz nem uma violência, nem um despojamento, nem um movimento irracional do sujeito, mas sua plena identidade”. Ademais, a dor “oferece a

reconstituição de uma arqueologia [...]. Esta é corporal e mental [...] e há também a dor daquele que a percebe, sendo esta uma aproximação com a morte” (Bessièrre, 2014, p. 17).

Ainda de acordo com o autor, nas obras *Uma barragem contra o Pacífico* (Duras, 1950/2003), *O amante* (Duras, 1984/2012) e *O amante da China do Norte* (Duras, 1991/1992), essa arqueologia se faz presente na medida em que elas trazem a repetição de dados explicitamente pessoais, o que não significa dizer que sejam dados verídicos. Assim, as três obras implicam leituras cruzadas, não necessariamente concordantes, e Bessièrre (2014) aponta, ademais, uma leitura delas que tenha como pivô o livro *A dor* (Duras, 1985/2023).

De fato, talvez o maior paradigma desta conjugação entre amor e dor se encontre no livro de Duras escrito à flor (dor) da pele. Em meados de 1980, a autora encontra, nos armários de sua casa de campo, uma série de diários preenchidos na juventude. Nestas páginas, a escritora descreve a angústia vivida diante da França ocupada por soldados alemães, da espera pelo retorno de seu marido Robert Antelme Leford, preso e enviado para um campo de concentração na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. O testemunho dos acontecimentos vividos por Duras fazem do livro um dos mais importantes da autora, como ela mesma declara.

Encontrei este diário em dois cadernos nos armários azuis de Neauphle-le-Château.

Não tenho nenhuma lembrança de tê-lo escrito.

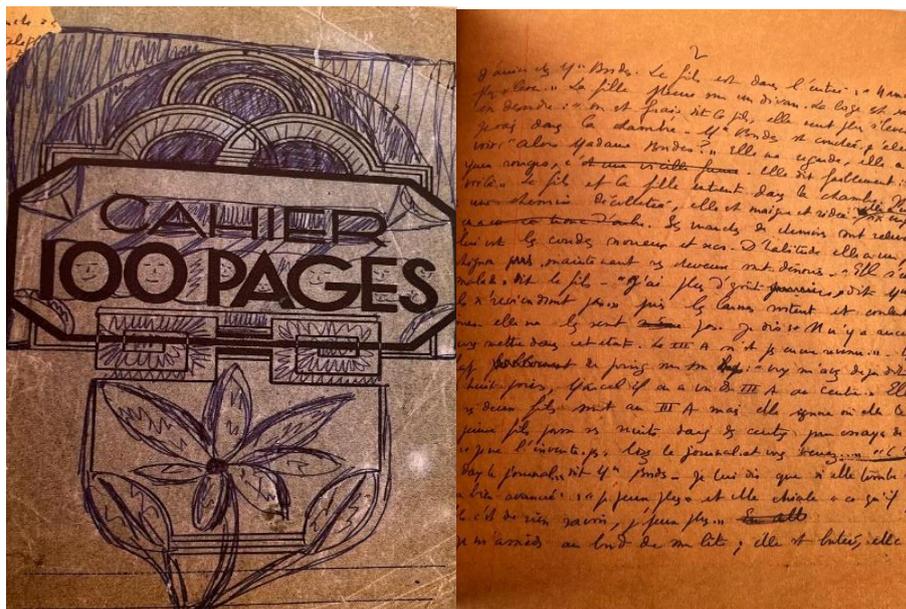
[...]

Como pude escrever esta coisa que não sei ainda nomear e que me assusta quando a releio? Como pude ter abandonado assim mesmo este texto por anos, nesta casa de campo frequentemente inundada no inverno?

[...]

Me encontrei frente a páginas regularmente preenchidas por uma pequena letra extraordinariamente regular e calma. Me encontrei face a uma desordem fenomenal do pensamento e do sentimento a qual eu não ousou abordar, e diante da qual a literatura me envergonha. (Duras, 1985/2023, p. 12, grifos da autora)

Figura 28 – Diário de Marguerite Duras que originou o livro *A dor* (Duras, 1985)



Fonte: *A dor* (Duras, 1985/2023, p. 201-203)

Por ocasião de uma entrevista na televisão concedida a Pierre Dumayet no ano de 1992, o jornalista, roteirista e produtor francês citou uma passagem do livro *L'Été 80* na qual Duras afirma que sempre escrevia “sobre o corpo morto do mundo e, do mesmo modo, sobre o corpo morto do amor. Será que isto esclarece bem a escritura?” (Duras, 1980 como citado em Bessière, 2014, p. 19). Para Bessière, essa passagem traz uma lição evidente: por um lado, diz precisamente a dor da escritora, por outro,

restaura sua figura por transferência da figura da dor sobre o universo, o oceano, as terras [...]. Isso supõe reconhecer a um texto tardiamente encontrado por Marguerite Duras, *A Dor*, um lugar essencial na obra: este leva à arqueologia de tudo o que é escrito a partir do final da guerra; é uma chave essencial para a interpretação (não é preciso compreender que se trata de uma interpretação biográfica) na medida em que ele permite identificar as condições [...] a que estão ligados os dados constitutivos da obra de Marguerite Duras e os elementos do código de leitura dessa obra – dados e códigos bem específicos [...]. (Bessière, 2014, p. 17)

No livro, na dor, no amor, a espera de Duras por um telefonema, por uma notícia, pela chegada, pela volta de Robert. “Não há nenhuma razão particular para ele não voltar. Não há razão para que ele volte. É possível que ele volte. [...] espero por Robert L. que dever voltar” (Duras, 1985/2023, p. 13). Em seu apartamento em Paris, no silêncio, na solidão, na companhia de Dionys Mascolo, não se deve fazer muitos movimentos, não se deve perder energia. É preciso guardar forças. “Não gritar para que me deixem em paz” (Duras, 1985/2023, p. 13). Os

campos de concentração sendo liberados, libertados, um a um. É preciso descer as escadas, comprar o jornal, ler a lista com os nomes – “Antes de mais nada, o sistema de listas, eu o estou experimentando há três semanas, não é o apropriado” (Duras, 1985/2023, p. 14). A impotência. Um aviso de morte. “Sua morte está em mim. [...] Nada no mundo me pertence mais do que esse cadáver em uma vala” (Duras, 1985/2023, pp. 14-16).

Em uma espécie de sobrevivência, Duras escreve o mar, a praia, a areia: “Se ele voltasse, nós iríamos para o mar [...]. Quando ele voltar, iremos para o mar, um mar quente” (Duras, 1985/2023, p. 34). Por outro lado, a morte de qualquer maneira: se Robert não voltar, se Robert voltar. Chances perdidas. Chances encontradas novamente. Sofrimento em toda parte. Sangramento. Gritos. A dor absoluta do pensamento: Robert está morrendo, ele já morreu, ele está morto há três semanas, ele está morto. “[na vala] Sua boca está entreaberta. É noite. Ele pensou em mim antes de morrer. A dor é tão grande, ela é sufocante, ela não tem mais ar. A dor precisa de espaço. [...] Ele morreu pronunciado meu nome” (Duras, 1985/2023, p. 15).

É importante enunciar que, quando Duras perdeu seu irmão mais novo e seu filho recém-nascido, a autora diz ter perdido também a dor. “[...] ela [a dor] ficou, por assim dizer, sem objeto, se apoiava sobre o passado” (Duras, 1985/2023, p. 65). Ambos mortos pela guerra, na guerra: o primeiro, quando os japoneses atacaram o Vietnã; o segundo, devido à falta de profissionais durante a Segunda Guerra Mundial, uma vez que os médicos raramente se deslocavam à noite, pois não tinham gasolina suficiente. Em um forte texto intitulado *O horror de um tal amor* (Duras, 1976/2023), lhe disseram que seu filho com Robert havia morrido uma hora após o parto.

Deitada sempre de costas, face às acácias. A pele do meu ventre colava em minhas costas de tanto que eu estava vazia. A criança tinha saído. Não estávamos mais juntos. Ele havia morrido de uma morte separada. [...] morto de uma vida que havíamos vivido nove meses juntos e da qual ele acabava de sair separadamente. [...] O dia o havia matado. [...] Foi terrível? Creio que sim. Precisamente, isso: essa coincidência entre sua vinda ao mundo e sua morte. Nada. Não me restava nada. Esse vazio era terrível. Eu não tinha tido um filho, sequer por uma hora. Obrigada a imaginar tudo. Imóvel, eu imaginava. [...] Mensuro todo o horror de um tal amor”. (Duras, 1976/2023, pp. 196-197)

De volta ao livro, e ainda na dor: faz calor em toda a Europa. O medo ao acordar. Duras (1985/2023, p. 39) espera. “Junto a essa espera não se pode mais existir”. Às vezes, (quase) se pode acreditar que se está melhor. “Um minuto de ar respirável” (Duras, 1985/2023, p. 17). As refeições. A vontade de vomitar. “Eu luto contra as imagens da vala escura. Há momentos em

que a imagem é mais forte, então eu grito ou saio e caminho por Paris” (Duras, 1985/2023, p. 29). Duras espera. As mulheres esperam. O mundo inteiro espera. Nos jornais: tudo estará acabado quando “O coração da Alemanha [...] tiver parado de bater” (Duras, 1985/2023, p. 29).

Sábado, 28 de abril:

“[...] Estou telefonando para avisar que é mais terrível do que qualquer coisa que imaginamos. Ele está feliz.”

Ouvi um vozerio nas escadas, um alvoroço, pisadelas. Depois o bater de portas e os gritos. Era isso. Eles estão voltando da Alemanha. [...] Eu não sei mais exatamente. Ele deve ter olhado para mim e me reconhecido com um sorriso. Eu gritei que não, que não queria ver. Saí, subi de novo as escadas. Eu gritava, disse me lembro. A guerra saía em gritos. Seis anos sem gritar. Acabei na casa de uns vizinhos. Eles me forçavam a beber rum, entornavam na minha boca. Nos gritos. [...] Em minha memória, em um dado momento, os ruídos desaparecem e eu o vejo. Imenso. Na minha frente. Eu não o reconheço. Ele olha para mim. Ele sorri. Ele se deixa ver. Um cansaço descomunal se mostra em seu sorriso, o cansaço de ter conseguido viver até este momento. É nesse sorriso que eu de repente o reconheço, mas de uma grande distância, como se eu o visse no fundo de um túnel. É um sorriso de confusão. Ele se desculpa por estar aqui, reduzido a este resto. (Duras, 1985/2023, pp. 57-58)

Os alemães acabaram recuando. Robert acabou não morrendo no campo de concentração. Duras acabou vivendo até o fim da guerra. Quatro meses depois, agosto de 1945. Em Saint-Jorioz, no lago d’Annecy, em uma casa de repouso para os deportados. Em um hotel-restaurante na beira da estrada. “Hiroshima. Foi lá que soubemos. [...] Na beira da estrada, uma manhã, esta enorme manchete em um jornal: Hiroshima” (Duras, 1960/2022, pp 66-67).

A experiência congruente do amor, da dor, da guerra e do horror levará Duras a escrever, quase quinze anos depois, *Hiroshima meu amor* (Duras, 1960/2022). Ademais, a escritora escreve o livro-roteiro-filme no meio da Guerra da Argélia⁵⁸. No texto, ELA, Nevers, ao ser questionada por ELE, Hiroshima, o que tal tragédia significou para ela na França, responde que o fim da guerra, completamente, e o começo de um medo desconhecido.

⁵⁸ A Guerra da Argélia (1954-1962) foi um conflito de argelinos contra franceses para conquistar a independência do país. O conflito provocou a morte de mais de 300 mil argelinos, 27 mil soldados franceses e o êxodo de 900 mil colonos franceses. A França não vivia um bom momento após o enfraquecimento resultante da Segunda Guerra Mundial e a derrota contra a Indochina (1946-1954). Em 8 de março de 1962, com a assinatura do Acordo de Evian, a guerra termina. (Bezerra, online.)

ELA

Hi-ro-shi-ma. [Tenho que fechar os olhos para me lembrar... quero dizer me lembrar de como, na França, antes de vir até aqui, eu me lembrava de Hiroshima. É sempre assim com as lembranças.]

Ele abaixa os olhos, muito calmo.

ELE

O mundo inteiro estava contente. Você estava contente junto com o mundo inteiro.

Ele continua, no mesmo tom.

ELE

Era um belo dia de verão em Paris esse dia, ouvi dizer, não era?

ELA

Fazia bom tempo, sim. (Duras, 1960/2022, pp. 66-67, grifos da autora)

Em Hiroshima, eles estão juntos, nus, em uma cama de hotel. ELE, o japonês, lhe interroga sobre sua história de amor em Nevers. O cenário: a floresta, as ruínas, a ponte sobre o rio. O amante: estrangeiro, um soldado alemão da Segunda Guerra Mundial. Ela: dezoito anos. O encontro ocasional. A cidade feita do tamanho do amor. Ele feito do tamanho do corpo dela. O primeiro amor. A vontade de amor. O arrebatamento amoroso. “Me devore. Me deforme de acordo com a sua imagem para que ninguém mais, depois de você, compreenda em absoluto por que tanto desejo” (Duras, 1960/2022, p. 134).

O tempo de saber. De viver esse amor. De morrer desse amor. De enlouquecer. E depois: “Você está morto... e... [...] ... como suportar tamanha dor?” (Duras, 1960/2022, p. 104). Alguém atirou nele da varanda de um jardim. E então, o tempo da dor. “Ah que dor! Que dor no coração. É insano” (Duras, 1960/2022, p. 114). A vida dela. A morte dele. A vida dela que continua. A morte dele que continua. Nua. Crua. O mundo irrespirável.

ELA

Estou sozinha. [...]

Ah! É horrível. Começo a me lembrar menos bem de você.

Ele [o japonês] segura o copo e faz com que ela beba. Ela está horrorizada consigo mesma.

ELA

... Começo a te esquecer. Tremo por ter esquecido tanto amor...

[...]

Não grito mais.

Pausa.

Estou ficando razoável. Dizem: “Ela está ficando razoável”.

Pausa. (Duras, 1960/2022, pp. 114-119, grifos da autora)

Bosi nos lembra que a autora nasceu em 1914, ano do início da Primeira Guerra Mundial, e que sua vida, bem como sua escrita, se engendra “em um estado permanente de guerra” (Bosi, 2023, online). Ao fazer um paralelo entre sua infância e a guerra, a pesquisadora ressalta que Duras afirmou serem ambas experiências de submissão e injustiça e, ao mesmo tempo, de desejo e espera. Sua mãe vivenciou duas guerras e sempre alarmava os filhos para a possibilidade da terceira. Seus avôs já haviam lutado em guerras anteriores; seu irmão mais novo e seu primeiro filho, como citamos, morreram na e pela guerra; seu primeiro marido foi prisioneiro de guerra; o amante de Nevers um soldado alemão da Segunda Guerra Mundial; e *Hiroshima* (Duras, 1960/2022), escrito sobre a guerra e durante a guerra da Argélia: “a guerra como uma certeza” (Bosi, 2023, online).

Por fim, em Duras, a guerra como memória pessoal e coletiva: a espera, a dor, o horror e o amor de Duras, das mulheres, e do mundo.

[As noites são mortais, mas eu ainda não sei disso antes dessa noite. O inimigo ergue a cabeça para mim e mal sorri. Tenho o sentimento de um crime. Fecho as venezianas como se diante de um espetáculo abominável.] [...] Atrás das persianas a praça bate como o mar, imensa. Ele tinha o ar de um naufrago. (Duras, 1960/2022, pp. 155-156)

3.2.2 A loucura de um tal amor e as mulheres Duras

O que é belo a ponto de chorar é o amor. E mais ainda talvez: a loucura, a única salvaguarda contra o falso e o verdadeiro, a mentira e a verdade, a estupidez e a inteligência: fim do julgamento.

Marguerite Duras

De acordo com Bessière (2014), Marguerite Duras reconhece a loucura em muitos de seus personagens, da mesma forma que a reconheceu em si mesma algumas vezes. Tomada como “índice, ícone, alegoria”, a loucura apresenta, para o autor, a mesma dualidade e função que a dor: “esta é específica, mas é o melhor meio de mostrar um ser humano” (Bassière, 2014, p. 16).

Em *A dor* (1985/2023), Duras cita algumas vezes que a chamaram de louca durante a experiência relatada em seus diários. Dyonis dizia que ela é doente, que ela é louca – “Olhe para si mesma, você não se parece com mais nada” (Duras, 1985/2023, p. 29) –, ao que a escritora afirmou não conseguir compreender o que estavam tentando lhe dizer. Ou, ainda, o futuro marido lhe falava que ela não tinha o direito de deixar todos malucos.

Em *Hiroshima*, o japonês lhe pergunta como foi a loucura em Nevers. “ELA: É como a inteligência a loucura, sabe. Não há como explicá-la. Exatamente como a inteligência. Ela te ocupa e então você a compreende. Mas quando ela te deixa não é mais possível compreendê-la” (Duras, 1960/2023, p. 74). Contudo, ela sabe que não se morre de amor, uma vez que não morreu em Nevers. No texto de Duras, não é o fato de ter sido tosada e desonrada o que marcou a vida da atriz francesa, mas, sim, o de não ter morrido de amor no dia 2 de agosto de 1944, no cais do Loire.

O que ela conta ao japonês é essa oportunidade perdida que, ao mesmo tempo que ela a perdeu, definiu-a. O relato que ela faz dessa oportunidade perdida a transporta literalmente para fora de si mesma e a leva na direção desse homem novo. [...] Ela entrega e esse japonês – *a Hiroshima* – o que tem de mais caro no mundo, sua própria expressão, sua *sobrevivência* à morte do seu amor, *a Nevers*. (Duras, 1960/2023, p. 182, grifos da autora)

Em Nevers, seu pai e sua mãe a fazem passar por morta por conta da desonra. Tosam-lhe o cabelo até a raiz⁵⁹. O barulho da tesoura alivia um pouco a dor da morte do amante. Colocam-na na *cave* por oito meses. “ELA: Uma eternidade. (*Com firmeza*).” (Duras, 1960/2023, p. 110). A *cave* é pequena. Ela grita. Cospe na mãe. Arranha as unhas na parede de pedra e lambe o sangue. Também uma maneira de aliviar a dor. No texto,

ELA

⁵⁹ Após o fim da ocupação nazista na França, milhares de mulheres foram vítimas de maus tratos públicos em decorrência de relações estabelecidas com soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Esses acontecimentos, ocorridos entre 1943 e 1946, ficaram conhecidos como *Épuration légale*, purgas legais ou, ainda, através da denominação das próprias vítimas, *les femmes tondues*, mulheres tosquiadas, em razão da principal punição dada a elas ter sido a raspagem de suas cabeças (Pinto, s.d.).

Era essa a minha loucura. Eu estava louca de maldade. Parecia-me que se podia fazer uma verdadeira carreira na maldade. Nada tinha sentido para mim além da maldade. Você compreende? (Duras, 1960/2023, p. 75).

Figura 29 – *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959)



Fonte: Oliveira, 2015, online

O confinamento em um lugar fechado durante um certo tempo também foi mencionado por Duras em *O caminhão* (1977/1977). Na ocasião, a cineasta afirmou que o encarceramento do motorista e da mulher caroneira na cabine do veículo seria o primeiro espaço. “Eles veem a mesma paisagem. Ao mesmo tempo. A partir do mesmo espaço” (Duras, 1977/1977, p. 30). No percurso da estrada, ela falaria da região, do vento, das descobertas recentes da ciência, da dificuldade dos transportes naquela região, de uma criança chamada Abraham e do amor:

Ela diria, de repente:

Não há nada fora do amor.

G.D.:

Faria alguma pergunta a ele?

M.D.:

Não. Mas veja, ela teria uma certa inconseqüência, uma certa desordem na conversa.

G.D.:

Seria um filme sobre... o amor?

M.D.:

Sim, sobre tudo.

Seria um filme sobre tudo.

Sobre tudo ao mesmo tempo:

Sobre o amor. (Duras, 1977/1977, p. 31)

Por sua vez, ela, uma mulher de certa idade: pequena, magra, grisalha, banal, invisível, tem medo. Talvez de ser levada de volta ao hospital psiquiátrico de Gouchy. Uma fugitiva de Gouchy. E ainda, deslocada. “É a única informação. *Silêncio*.” (Duras, 1977/1977, p. 24). A respeito desta mulher, Duras dirá que ela também foi jovem um dia, “Hiroxima... Hiroxima...” (Duras, 1977/1977, p. 23), que ela queria morrer de amor e, ainda, que ela morreu de amor. Ela chora por aquela história de amor que teria vivido. Ela canta por causa de uma criança judia. Ela grita ao descer do caminhão às margens do campo. Ela faz silêncio e diz estar sempre em uma confusão mental. “Jamais pude concatenar minhas ideias, seguir uma sem perceber outra que chega. [...] eu poderia replicar que pelo fato de não perceber uma certa lógica não significa que não tenha uma, por minha vez. Dizem que sou muito pessoal” (Duras, 1977/1977, p. 40). Ademais, Duras escreve que ela (a caroneira?) está em um texto descontínuo, sem fim, e que não sabe responder quem é: “Eu mesmo tenho essa sensação, a de não existir” (Duras, 1977/1977, p. 98).

Na entrevista presente no final do livro *O caminhão* (Duras, 1977/1977), Porte diz ver semelhança entre o personagem “o louco” de *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973), que a cineasta declarou ter a cabeça como uma peneira, a mulher do *Caminhão*, que tem a cabeça cheia de vertigens e que às vezes escreve, e a própria Duras, na medida em que é dessa forma que a escritora-cineasta vê o texto, isto é, como algo que lhe atravessa. Em resposta, a autora dirá:

Sim, [o texto] como uma captação; como uma função enlouquecida, de captação do exterior porém, ainda, uma vez, que passa pela precipitação na sombra interior, que se afoga, que morre para a memória nítida e depois, um dia, aparece diante de nós, evidentemente muito mudada e recobre o papel branco. Um dia vemos uma flor, uma rosa, a esquecemos, ela passa pela morte, a revemos em seguida, a reconhecemos e a chamamos Anne-Marie Stretter: o percurso da rosa desde sua descoberta até esse nome é a dor, é o texto. O que é doloroso, o sofrimento... o perigo... é a realização, a escrita dessa dor, é matar aquela sombra escura para que ela se espalhe na alvura do papel, externando o que é de natureza interior: os loucos, já tive ocasião de dizer, escrevem completamente. Sua memória é exterior: o fabuloso caminhar através dos ventos e marés, as fortalezas, os oceanos do vivido e a página final. [...] nós, escritores, temos uma vida pessoal muito pobre, refiro-me às pessoas que realmente escrevem. Essa

dilapidação do seu eu faz-se de uma forma ou de outra. Eles estão numa falta total de vida pessoal; não conheço alguém que tenha menos vida pessoal que eu. [...] mas essa ausência ou, antes, essa relegação da vida pessoal, é também uma paixão. [...] paixão de nada ser além de uma espécie de estar posta à total disposição do exterior. Às vezes é difícil. (Duras, 1977/1977, pp. 98-100)

Ainda na entrevista, Porte diz a Duras que, embora o filme deixe o espectador bastante livre (para imaginar, para participar ativamente), a mulher do *Caminhão* não é a própria escritora completamente, ao passo que também não deixa de sê-la. E que, no texto do filme, a cineasta fala de si mesma como de uma outra, ao que a autora concorda:

Também sou eu, sem dúvida, ao mesmo tempo que posso ser todas as outras mulheres. [...] Apesar de tudo, cheguei a isso, a falar de mim como de uma outra, a interessar a mim mesma como uma outra poderia me interessar. Para falar comigo, talvez, não sei. Porque o medo que tive da loucura durante vinte, trinta anos de minha vida, agora não o sinto mais, mas está no filme. Lá está ele. Durante trinta anos tive mais tempo medo da loucura do que da morte, enfim, havia uma equivalência e, face a isso, o medo foi embora. Posso até vê-lo do exterior. (Duras, 1977/1977, p. 105)

No texto “A trajetória da mulher, desejo infinito: o ciclo da Índia”, Kuntz (2014) aponta que há uma união nas obras do referido período devido, exatamente, à forma de “transmigração das personagens” femininas (Kuntz, 2014, p. 54). Lol, a protagonista do romance *O deslumbramento* (Duras, 1964/1986), volta sem nome em *L'Amour* (Duras, 1971) e no filme *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973); Anne-Marie Stretter será a arrebatadora do noivo de Lol no romance de 1964 e a sedutora protagonista do livro *O vice-cônsul* (Duras, 1965/1982) e do texto-teatro-filme *India Song* (Duras, 1974). Acrescentamos que, neste último, a mendiga que aparece através de seu canto e que chora a separação de um filho, anteriormente se fez presente no livro do vice-cônsul e também pode ser inferida como a mulher caroneira do filme-texto *O caminhão* (Duras, 1977).

Neste sentido, Borgomano declara ser o Ciclo Indiano “uma rede em movimento” (como citado em Kuntz, 2014, p. 54), e Kuntz (2014) reitera ser esse movimento entre as personagens mulheres o que permite reuni-las em um determinado ciclo. Um movimento também da trajetória em busca do resgate da memória de cada uma delas, em cada uma dessas obras, bem como do amor, da dor, da solidão e da loucura. Além disso, a autora atribui à própria trajetória de Duras a importância dos itinerários de suas personagens. Nascida na Indochina e migrada para a França, a escolha por cenários inóspitos fazem-lhe recordar seu passado e sua infância.

Eterna amante, sobrevivendo a seu amor morto, ela caminha e a frase com ela. Sua caminhada é fragmentada em dezenas de outras caminhadas. Viagens, itinerários, trajetos, *ela terá sempre dezoito anos olhando o mar* – ela, Lol V. Stein em S. Thala, a mendiga em Savanakheth, a dama do caminhão, a moça do Verão 80. Aurélia Steiner à Vancouver, Marguerite Duras à Trouville: *vigilância, sobrevivência*. (Kuntz, 2014, p. 54, grifos nossos, tradução da autora)

Mulheres solitárias, silenciosas, misteriosas, apaixonadas, loucas, perdidas, errantes. “Sua errância é, pois, textual” (Rodgers, 2014, p. 84). Desenraizadas em relação ao tempo, ao espaço e a si mesmas. Sem identidade, sem nome. Seus nomes são os próprios lugares: Ganges, Calcutá, Nevers, Duras⁶⁰. Ou, ainda, enquanto Lol está no Norte (na Inglaterra), seu noivo partiu para a Índia, que, segundo Kuntz (2014), corresponderia ao passado da própria escritora. Nas palavras de Duras: “É um passado universal, é o passado de todos. [...] ela [Lol] morre de se lembrar. Acho que é um passado comum. É o passado” (como citado em Kuntz, 2014, p. 56, tradução da autora).

Lola Valérie Stein e seu eterno passado. A deslumbrante personagem de Duras ficou famosa entre os psicanalistas a partir do arrebatamento de Lacan⁶¹. Em uma entrevista a Pierre Dumayet sobre o arrebatamento de Lol V. Stein (Dumayet, 1964 como referenciado em Oliveira, 2022b, p. 10), a escritora relatou que estava bastante adoecida quando começou a escrever o livro, e que já havia muito tempo que não escrevia. Não podia mais beber de forma alguma e era a primeira vez que escrevia sem o álcool, condição que lhe tornou muito difícil a escrita: “a loucura se tornava mais familiar sem o álcool, esta loucura me era mais familiar do que antes” (como citado em Kuntz, 2014, p. 56, tradução da autora).

Duras esclarece que o nome de sua protagonista foi inspirado na atriz francesa de teatro e cinema Loleh Bellon e que Lol foi baseada em uma interna de um asilo psiquiátrico de Paris. Em um baile de Natal organizado no local, a escritora encontrou a personagem pela primeira vez. Diz ter se impressionado muito, pois a paciente era bela e intacta fisicamente, e estava como um autômato. Ela “nunca falou, quer dizer, falou com uma banalidade extraordinária, uma banalidade memorável” (Kuntz, 2014, p. 56, tradução da autora).

⁶⁰ Nascida Marguerite Germaine Marie Donnadiou em Gia Dinh, Saigon, já na França, em 1943, a escritora publica seu primeiro romance sob o nome de Marguerite Duras: nome do lugar onde o pai morava no departamento de Lot-et-Garone – nome dos rios, das águas – ao sudoeste da França.

⁶¹ Aqui estamos nos referindo à homenagem feita por Lacan (1965/2003) a Duras pela escrita do arrebatamento de Lol V. Stein, e ao livro de Érik Porge intitulado *O arrebatamento de Lacan. Marguerite Duras ao pé da letra* (2015/2019).

Ao ser questionada se o romance seria sobre a loucura, a indiferença, a certeza, Duras responde que era sobre a impessoalidade, um estado em que ela acredita que muitas pessoas esbarram e que raramente se instala rapidamente, completamente, mas que, no caso de Lol, está realmente instalado.

Lol sonha com um outro tempo em que a mesma coisa que vai ocorrer ocorreria de modo diferente. De outro modo. Mil vezes. Em toda parte. Em outra parte. Entre outros, milhares que, da mesma maneira que nós, sonham com esse tempo, obrigatoriamente. (Duras, 1964/1986, p. 142)

No livro, é apresentado o percurso de uma mulher em busca de sua identidade após a perda do noivo em um baile para a mulher de preto, ela, Anne-Marie Stretter. Para Kuntz (2014), Duras atinge uma sutileza no tratamento da alma feminina e uma delicadeza na criação da personagem que faz com que, como dirá Lacan (1965/2003), sejamos nós os arrebatados. Ainda de acordo com Kuntz, a travessia da memória de Lol se transforma em trajetória de amor. Seu contínuo movimento, como o movimento da maré que sobe e desce – “a vazante, a enchente” – se renova todos os dias “e corresponde à memória de Lol que guardará e mostrará, de maneira intermitente, aquela cena inesquecível, ‘sombra’, mancha que não se apaga” (Kuntz, 2014, p. 56, grifo da autora).

Embora Lol não tenha, aparentemente, sentido dor quando da perda de seu noivo: “– Eu sofria? Diga-me, Tatiana, nunca soube. Tatiana diz: – Não. Balança a cabeça longamente. – Não. Sou a única testemunha. Posso dizê-lo: não. Você sorria para eles. Você não sofria.” (Duras, 1964/1986, p. 74), sua errância se torna um consolo. A cada dia, todos os dias, ela anda nas ruas ao acaso. Diz que sua caminhada a liberta de querer ser ou fazer. Seus passeios lhe são indispensáveis. Lol, “com aquele não-olhar” (Duras, 1964/1986, p. 11), se torna nômade de si mesma e, dos “restos” dos personagens do (seu) *Deslumbramento*, são feitos os personagens de *L'Amour*⁶² (Duras, 1971). Estes deambulam nas areias de S. Thala, assim como os personagens no filme *A mulher do Ganges* (Duras, 1972-1973). “A areia é o tempo”, dirá Duras (Duras & Porte, 1977/2012, p. 85, tradução nossa).

De acordo com Rodgers (2014), de fato, os personagens durassianos, bem como o leitor (e o espectador), penetram em um espaço mental e textual. A errância, especialmente das personagens femininas, poderia ser considerada como negativa na medida em que elas perdem

⁶² Em uma carta, de 12 de outubro de 1972, ao compositor francês Pierre Schaeffer, Duras escreve que Trouville é, para ela, o lugar de Lol V. Stein e de *L'Amour*. “Eu estou organicamente ligada a Trouville” (Duras, 1972b/2021, p. 169, tradução nossa), um lugar fundamental, trágico, assombrado, irrespirável, na descrição da autora.

a identidade. Contudo, Duras não a considera assim, pois, se, por um lado, os personagens de *L'Amour* são “restos”, por outro lado, eles se transformam “no principal” (como citado em Rodgers, 2014, p. 84). Ainda em relação à errância das personagens femininas em Duras, a mendiga se torna também o principal paradigma. Grávida, expulsa da família pela mãe, que lhe ordena “perder-se” (Duras, 1965/1982, p. 7), seu desvio moral foi não permanecer virgem. Como punição, seu exílio.

Ela então caminha milhares de quilômetros, durante dez anos, de sua cidade natal Battambang até Calcutá. No caminho, a fome, a dor pela perda dos filhos que ela dá à luz e abandona em seguida, e sua desintegração física e mental. Ela se torna careca, magra, não tendo mais uma aparência humana. Perde também a capacidade de se comunicar com os outros, primeiramente porque as pessoas não compreendem mais sua língua, depois porque perde a razão (Rodgers, 2014). Duras (Duras & Porte, 1977/2012) dirá que, em sua infância na Indochina, sua mãe acolheu em casa, por um tempo, uma mulher assim: expulsa de casa pelo fato de ter engravidado.

Uma a uma, as mulheres Duras: a francesa de Nevers, a caroneira do caminhão, Lol V. Stein de S. Thala, a mendiga de Savannakhet e Anne-Marie Stretter, a mulher das Ilhas do Delta do Ganges. Embora tenha dito que a história da mulher de negro seja inenarrável, “Pois a história de Anne-Marie Stretter é sua história, é minha história, é a história de uma mulher portadora da universalidade, portadora da ideia geral da mulher, então não narrável” (Duras, 1976d/2021, p. 244, tradução nossa), sua presença é inconfundível na obra de Duras. A autora afirmou que ela permaneceu invisível por um longo tempo, doente, dentro dos muros da embaixada da França na Índia. Sim, Anne-Marie Stretter também aparece confinada, enclausurada. Contudo, enquanto doente, sua história se espalhou no local: a história de um suicídio. Não o dela, mas o de um jovem homem que se matou por ela, longe de Vinh-Long, em um lugar do norte.

Duras relata que só após saber do escândalo – um homem se matou por conta de uma mulher – é que ela percebeu Madame Stretter e sua memória lhe restou fixa, imutável: “olhos muito claros, os cabelos vermelhos, a palidez ocidental do enclausuramento, de um rosto sem maquiagem” (Duras, 1974b/2021, p. 176, tradução nossa). Roupas elegantemente claras, sentada na varanda de frente para o parque que dava para o rio Mekong, sozinha, olhando, indiferente, diante dela, “um espetáculo que eu não vejo mais” (Duras, 1974b/2021, p. 176, tradução nossa).

O choque, quando eu a vejo, é enorme. Ele é de importância igual aquele de criança que a mendiga de passagem a Ving-Long deixou em minha mãe. As duas coisas [...] se

situam na mesma época – eu acredito nisso agora pela descoberta primeira do duplo sentido – do duplo poder do sentido aparente, do sentido escondido. Esta mulher que não se via, sem olhar, esbanjava a paixão, a morte, esta mulher oficial, às vistas (mais exposta do lugar de Vinh-Long), esta mãe, tinha um outro sentido, provinha de uma outra duração se as aparências fossem retiradas. (Duras, 1974b/2021, p. 176, tradução nossa)

Figura 30 – Delphine Seyrig no papel de Anne-Marie Stretter no filme *India Song* (Duras, 1974)



Fonte: Oliveira, 2015, online

Por vezes Duras expressou que desejava que fosse impossível a identificação entre os atores e os verdadeiros personagens. Dessa maneira, ela não dizia que Anne-Marie Stretter era Delphine Seyrig. Ela dizia, “sem dizer”, que Anne-Marie Stretter “era sua histeria. E, por isso mesmo, ela não é representável. Eu não posso falar dela. Dela eu falo de uma imagem possível [...]. As fotos com as rosas e o incenso eram outras possibilidades de Anne-Marie Stretter” (Duras, 1975b/2021, p. 208, tradução nossa). E, embora a escritora afirme não saber se Anne-Marie Stretter se suicida também – “não sei se foi suicídio, ela se junta como um mar... ela se junta ao mar indiano como uma espécie de matriz. [...] ela poderia se matar de outra forma, mas não, ela se mata na água, no mar da Índia” (Duras & Porte, 1977/2012, p. 78, tradução nossa) –, a autora nos esclarece (1975b/2021, p. 209) que a personagem é suicida desde a idade de dezoito anos, e que isso começou em Savannakhet, em uma passagem ao ato. Ela encontrou, na frente de seu quarto, uma criança morta deixada pela mendiga.

Em uma entrevista sobre a escrita cinematográfica de *India Song* (1975b/2021), Duras relata que, quando fez dezoito anos, o mundo se apresentou a ela como algo intransponível, e que viver se tornou, então, sobreviver. “Eu fiquei tão desesperada que eu quis me excluir, e é nisso que eu me confundo com Anne-Marie Stretter. Eu não podia suportar a injustiça. Essa desesperança se encontra no filme” (Duras, 1975b/2021, p. 207, tradução nossa). Além disso, o fato de a personagem ter abandonado a música em Veneza já seria também uma espécie de suicídio, “já é quase uma passagem ao ato” (Duras, 1975b/2021, p. 209, tradução nossa). Ainda, ao ser questionada sobre a circunstância de Anne-Marie Stretter se oferecer a todos os homens, se isso seria também uma busca suicida, a autora responde de maneira afirmativa. Acrescenta, todavia, que a palavra prostituta não é a correta, e que ela jamais pôde encontrar a palavra, ainda que a dama seja de quem a quiser.

Na leitura de Perrone-Moisés (2012), quase todas as obras de Marguerite Duras são autobiográficas na medida em que são transposições de experiências existenciais da autora. Das experiências tristes, e por vezes trágicas, “a escritora conseguiu extrair um esplendor artístico que se refletiu em sua própria pessoa, transformada, no fim da vida, em personagem enigmática, quase de ficção” (Perrone-Moisés, 2012, p. 103), assim como suas famosas heroínas. Ainda em relação à loucura e às mulheres, Duras, em uma entrevista ao escritor Sinclair Dumontais (como citado em Perrone-Moisés, 2012, p. 106), disse que foi certamente o medo da infância – aquele medo do irmão mais velho descrito no livro *O amante* (Duras, 1984/2012) – e a loucura da mãe que lhe fizeram escrever.

A petrificação dos sentimentos diante da força do outro, descobrir, sob o rosto calmo da mãe, uma torrente, um vulcão, ou pior, uma ausência, o gelo que já não se move e que nos faz berrar, gritar de medo. A escrita foi a única coisa à altura dessa catástrofe infantil. [...] a escrita não é uma maneira de conseguir viver, é simplesmente uma maneira de viver. Nem todos podem escrever ou fazer literatura, essa vida não é para todo o mundo. Alguns morrem por ela. Mais do que uma maneira de viver, a literatura é uma maneira de morrer, de morrer para si mesmo. (Duras como citado em Perrone-Moisés, 2012, pp. 106-107)

Em *Woman to Woman* (Duras & Gauthier, 1974/1987), um conjunto de cinco entrevistas conduzidas pela jornalista, editora e professora universitária Xavière Gauthier, Duras fala sobre a escrita do feminino e a escrita feminina. A autora explica sua perspectiva de escrita pontuando que mulheres escrevem de maneira diferente dos homens e que, para ser escritora, elas têm que escrever do lugar de seus desejos femininos. Ressalta que seus livros são dolorosos para escrever e para ler, e que a dor deve nos levar para o lugar da experimentação:

o que eu quero dizer é que eles são dolorosos, dolorosos porque são trabalhos que movem em direção a uma área que não está esvaziada ainda, talvez [...]. Eu não digo em termos psicanalíticos... quero dizer, algo sobre o que o feminino é, entende? (Duras & Gauthier, 1974/1987, p. 6, tradução nossa)

Por fim, segundo Mello (2014), para se adentrar nas personagens femininas de Duras é necessário se acreditar em uma essência do feminino, em uma fala que conceda às mulheres “palavras de uma banalidade e simplicidade cortantes, [...] igualmente, palavras e gritos pungentes [...], uma fala que conceda a palavra àquilo que é humano” (Mello, 2014, 65). O humano em Duras, diríamos. O amor e a dor em Duras. A loucura em Duras. As mulheres Duras.

Eu sei amá-la [a mulher do caminhão]. Virei-me para ela. Ela, não, ela se virou para o exterior. Ela não sabe que a amo, não sabe ser amada, ignora o amor que é capaz de inspirar. Ela, virada para fora: Olha. Eu, virada para ela. Olhando-a. Projetadas, ambas, na direção do exterior. É por ela que eu vejo. Por ela que eu pego o exterior e que o submerjo em mim. Eu a amo. Ela me ignora. Sempre virada para o exterior. Desloco meu olhar. Olho o que ela olha: isso fica cada vez mais nítido. Eu não vejo, eu nunca vejo seu rosto. Quando o filme acaba, nunca vi seu rosto. Porém o que ela olhava me *deslumbrou*: o filme. [...] A mulher do caminhão vive um amor de ordem geral. Ela ignora vivê-lo. Completamente virada para fora, ela entrou num processo de desaparecimento de identidade. Não apenas não sabe quem é, mas procura em todos os sentidos quem poderia ser. [...] ela se mantém, assim, um tanto anulada, num constante estado de espera, de espera dela mesma, na esperança de ser tudo ao mesmo tempo. Seu movimento em direção ao tudo é, para mim, o do amor. (Duras, 1977/1977, pp. 61-63, grifo nosso)

Figura 31 – Duras nas filmagens de *O caminhão*



Fonte: Ayer, 2009, p. 12

3.3 O amor pelo olhar

De repente eu me vejo como outra, como outra seria vista, de fora, posta à distância de todos, à disposição de todos os olhares, na circulação das cidades, dos caminhos, do desejo.

Marguerite Duras

3.3.1 O olhar como referência

Nos Apêndices do livro-roteiro-filme *Hiroshima meu amor* (Duras, 1960/2022), Duras nos dá o retrato da francesa:

Ela tem 32 anos.

É mais sedutora do que bela.

Seria possível chamá-la também, de certa maneira, de “The Look”. Tudo nela, das palavras ao movimento, “passa pelo olhar”.

Esse olhar não tem consciência de si mesmo. Essa mulher olha de forma independente.

Seu olhar não valida seu comportamento, ultrapassa-o *sempre*. (Duras, 1960/2022, p. 181, grifos da autora)

Ademais, o livro traz, ainda, várias referências ao olhar, ao ato de ver: a impossibilidade de ver tudo (ou nada) em Hiroshima: os amantes que se olham como se fossem sombras; o olhar do japonês que a faz despertar, os olhos de Loire, sempre: “É preciso não olhar por muito tempo o Loire, dizem. Eu vou olhar” (Duras, 1960/2022, p. 168). O soldado alemão que passava todos

os dias diante do portão, com os olhos baixos, e que se deixava olhar por ela. Os olhos não domesticados do gato; os olhos do gato e os olhos de Emmanuelle Riva, que se parecem e se olham, esvaziados:

O que há, na cave, é um único olhar, o do gato-Riva. [...] O interior do olhar do gato ou o interior do olhar de Riva? Pupilas circulares em que nada se fixa. Imensas, essas pupilas. Círculos vazios. Onde bate o tempo. (Duras, 1960/2022, pp. 162-163)

No texto, Duras escreve a potência do olhar dessa mulher, das mulheres Duras. Tudo será visto por ela, ao passo que nunca a vemos no ato de ver. Ao ser questionada pelo japonês do porquê ela queria ver tudo em Hiroshima, em um esforço de sinceridade, responde: “Estava interessada. Tenho uma ideia sobre isso. Por exemplo, sabe, olhar bem para as coisas, eu acho que isso se aprende” (Duras, 1960/2022, p. 57). Contudo, “o olhar pode emagrecer” com o corpo adoecido, em dor. Lembrança da lembrança. O “corpo [...] *desabilitado*” (Duras, 1960/2022, pp. 166-167, grifo da autora).

Sabemos que o olhar é outra peça (avulsa?) fundamental na obra de Duras. Vimos, no primeiro capítulo, a recorrência da imagem: o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia sendo vistos através da janela de sua casa-hotel de Trouville. Casa-Hotel-Casa. Em *O caminhão* (Duras, 1977/1977), a estrada mergulha em seus olhares, o da mulher e o do caminhoneiro. “O único dado em comum entre eles é uma certa violência no olhar. Diante daquele vazio à frente deles, o inverno nu, o mar” (Duras, 1977/1977, p. 13). Ou também ela, a caroneira, canta, ela fecha os olhos e canta. Ela vê as coisas por trás dos seus olhos. Ela vê a partir desses olhos fechados. “O intolerável do mundo ela o vê ainda mais se fecha os olhos e eu vejo o caminhão ainda mais se não o vejo” (Duras, 1977/1977, p. 81). Ouve-se o mar. Ele, o motorista do caminhão, por sua vez, só vê quando o mandam ver. “Ele não vê mais nada por conta própria” (Duras, 1977/1977, p. 43).

Voz em off de M.D.:

É aí que ela ia começar a falar.

Falar do que ela vê, exteriormente.

Ela diria: quantas coisas para ver...

De tal forma...

Extravasamos... não acha?

Ele não responde.

Silêncio.

Ela fecha os olhos.

Ainda fala.

Diz: não pense que eu durmo.

Pelo contrário. (Duras, 1977/1977, p. 14)

Na entrevista com Foucault sobre Marguerite Duras (Foucault & Cixous, 1975/2009), Cixous faz referência ao poder que emana da autora em sua relação com o olhar. Ao comentar sobre o filme *India Song* (Duras, 1974), a também escritora afirma que Duras mostrou para si mesma o que sempre olhou sem conseguir reter. Sua fascinação quase religiosa – “Marguerite Duras é alguém que está fascinado” – lhe permitiu, com o filme, que a escritora se visse a si mesma, e “a” visse, “enfim, aquela que sempre a fascinou” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 359, grifo da autora). Além disso, continua Cixous, Duras “é uma ‘cega’”, pois ela não vê nada e, quando não vê, “creio que é verdadeiramente porque ela não vê e, ao mesmo tempo, há alguém nela que vê. É preciso ver como ela vê” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 364, grifo da autora.). Na definição de Cixous, um olhar de extrema intensidade em Duras, um olhar que não chega a re-parar. É um olhar que não consegue parar. Por toda parte aqueles personagens “olhados”. [...] Esses personagens vêm uns após os outros, com o olhar que recai sobre o outro, que é um pedido que não pede nada. Ela [Duras] tem fórmulas muito belas que são sempre fórmulas passivas: alguém é olhado. “Ela” é olhada, ela não sabe que é olhada. Por um lado, o olhar recai sobre um sujeito que não recebe o olhar, que é de tal forma ele próprio sem imagens que ele não tem com o que refletir um olhar. E, por outro, aquele que olha é igualmente alguém tão pobre e tão desprovido, ele quereria poder agarrar como se faz com o olhar, ele quereria captar. Sempre a mesma coisa, é a areia que escorre... (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 358, grifo da autora)

Recolhemos da citação acima dois pontos importantes para o desenvolvimento seguinte da nossa pesquisa: 1) alguém é olhado; 2) ela é olhada, mas não sabe que é olhada.

Na belíssima entrevista sobre Marguerite Duras, ao se questionarem sobre como a obra da escritora pôde se inscrever no cinema com a mesma importância da obra literária e, com imagens e personagens, chegar à “arte da pobreza”, à “memória sem lembrança” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 357), tanto Foucault quanto Cixous localizam na dimensão do olhar uma possível resposta. Embora para Foucault a visibilidade dos filmes de Duras não constitua necessariamente uma presença, e sim o gesto do olhar, “uma vez que em seus filmes há aparecimentos – de um gesto, de um olho, de um personagem na bruma, que substituem as presenças” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 357) –, para Cixous, a representação em imagem da memória sem lembrança, que remete a “uma perda sem fim, como se a perda jamais fosse perdida o bastante” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 358) está no fato de que as personagens são sempre olhadas e, nas raras vezes em que se olham, é de forma passiva, sem pedir nada.

Olhamos e somos olhados com Duras. Isso nos faz entender também a afirmação de Cixous acerca das “fórmulas passivas” no cinema de Duras. Para ela, essa é a sua maior dificuldade com a obra de Duras como um todo, estar na posição passiva, posição de perda. E, em *India Song* (Duras, 1974), “é como se ela [Duras] se visse, como se dá, é como se ela ‘a’ visse, aquela que sempre a fascinou” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 358, grifo da autora). Ademais, ao desnudar cada vez mais, ao colocar cada vez menos atores, personagens, movimentos, objetos, cenários, resta “tudo o que não quer morrer” (Foucault & Cixous, 1975/2009, p. 357). Ficamos com a pergunta: o que em Duras não quer morrer?

Aqui retomamos *Lol V. Stein* e, com ela, nos guiaremos através do olhar. Após a publicação do livro no ano de 1964, Duras comenta a escolha do título: “Este livro deveria se chamar ‘*Enlèvement*’. Eu quis, com *ravissement*, conservar o equívoco” (Duras, 1964 como citado em Eckstein, 2020, p. 77). Para *enlèvement*, encontramos como tradução mais imediata (Avolio & Faury, 1998) as palavras “remoção”, “rpto”, “sequestro”; para *ravissement*, “êxtase”, “roubo”, “rpto”.

De acordo com Eckstein (2020), a ambiguidade que o título apresenta – no original: *Le ravissement de Lol V. Stein* – se verifica na etimologia do substantivo *ravissement*, que, segundo o Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (como referenciado em Eckstein, 2020, p. 77), apresenta dois sentidos diferentes: um que carrega o campo semântico figurativo do êxtase, do pleno contentamento, um “estado da alma em êxtase”; e outro como sendo o ato concreto de tirar algo à força, roubar. Por sua vez, na tradução da obra para o português do Brasil, feita por Ana Maria Falcão (Editora Nova Fronteira, 1986), *ravissement* foi traduzido por deslumbramento, que evoca a fascinação, admiração, encantamento, bem como “Turvação ou ofuscação da vista causada por excesso de luz, brilho ou outros fatores (p.ex., vertigem)” (Bueno, 1898, p. 355). Já na tradução para o português de Portugal, feita por José Vieira de Lima (Editora Difel, 1989), o título do livro aparece como *Ausência de Lol V. Stein*.

Ainda com Eckstein (2020), não se trata de julgar qual seria a palavra mais justa, mas, sim, de nos atentarmos para a pluralidade significativa que o texto de Duras produz. Ademais, se, geralmente, o valor do texto estaria na capacidade que este tem de produzir sentido, a ambiguidade do termo *ravissement* serve justamente para manter a indecisão, para multiplicar as opções ou, como quis Duras, para manter o equívoco. “Teria sido Lol arrebatada ou deslumbrada, ou ainda, seria ela arrebatadora ou deslumbradora?” (Eckstein, 2020, p. 78).

No texto de Duras:

Lol gritou pela primeira vez. [...] Eles começaram a movimentar-se, a caminhar em direção às paredes, procurando portas imaginárias. A penumbra da aurora era a mesma

fora e dentro da sala. Finalmente tinham encontrado a direção da verdadeira porta e começado a caminhar muito devagar naquele sentido. [...] De olhos baixos, os dois passaram diante dela, Anne-Marie Stretter começou a descer, e depois ele, Michael Richardson. Lol seguiu-os com os olhos pelos jardins. Quando não mais os viu, caiu no chão, desmaiada. (Duras, 1964/1986, p. 15)

A famosa cena do baile narrada na história de Lol traz para o primeiro plano a dimensão do olhar. Lol, uma vez que ainda consegue ver os futuros amantes, sorri para eles, não sente dor. Está ocupada em ver, em contemplar o nascimento desse amor. Segundo Ferreira (2014), a partir daí, nada mais lhe resta senão viver entre a memória e o esquecimento do baile, fronteira que o olhar não conseguirá apagar. Na tentativa de reconstituir a dança dos amantes, dirá Ferreira, mais e sempre, de colocar em andamento o próprio acontecimento do baile, de reanimar a música do baile e preencher um vazio interior, Lol se casa com o músico Jean Bedford. “A memória auditiva e visual permanece em Lol como um traço indelével” (Ferreira, 2014, p. 31) e, desta maneira, a música e a dança do baile se tornam uma trilha sonora, uma cena do “cinema de Lol V. Stein” (Duras, 1964/1986, 35). Com Duras:

O baile tremia ao longe, velho, único destroço de um oceano agora tranquilo, na chuva, em S. Thala. [...]

– Então era por isso que ela passeava, para pensar melhor no baile.

O baile ganha um pouco de vida, treme, agarra-se a Lol. Ela aquece-o, protege-o, alimenta-o, ele cresce, sai de seu esconderijo, espreguiça-se, um dia está pronto.

Ela penetra nele.

Penetra todos os dias.

A luz das tardes desse verão, Lol não a vê. Penetra na luz artificial, prestigiosa, do baile de T. Beach. E nesse recinto amplamente aberto apenas para seu olhar, recomeça o passado, ordena-o, sua verdadeira casa, arruma-a. [...]

[...] dos múltiplos aspectos do baile de T. Beach, é o fim que retém Lol. É o instante preciso de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade espantosa e a separa do casal que formavam Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, sempre. Lol progride todos os dias na reconstituição desse instante. (Duras, 1964/1986, pp. 33-34)

Para Fingermann (2014), o livro retrata as instâncias da paixão desse “olhar abismático”, que se encontra de diversas formas ao longo da obra de Duras. Obsessão “por aquilo que não se pode ver [...] a fim de escancarar, ainda melhor, o vazio do olhar e a solidão do grito” (Fingermann, 2014, p. 39). Apesar de suas errâncias na cidade de sua infância, também

como em *L'Amour* (Duras, 1971), a autora ressalta que Lol não conhecerá jamais uma solução final, o que também é verdadeiro para a própria Duras. A escritora, incansavelmente, revisita seu país natal em várias de suas obras e anuncia:

Nego o fim que provavelmente vai vir separar-nos, sua facilidade, sua simplicidade desoladora, pois a partir do momento em que o nego, este, aceito o outro, o que está por ser inventado, que não conheço, que ninguém ainda inventou: o fim sem fim, o começo sem fim de Lol V. Stein. (Duras, 1964/1986, p. 140)

De acordo com Lacan (1965/2003), a cena que mostra que o romance inteiro não passa de uma lembrança é, propriamente, o arrebatamento de dois – Michael Richardson e Anne-Marie Stretter – em uma “dança que os solda, *sob o olhar de Lol, terceira*, com todo o baile, [...]” (Lacan, 1965/2003, p. 199, grifo nosso). Ademais, aponta o psicanalista, por uma noite Lol foi o centro dos olhares, “até a aurora em que algo nesse lugar se rompeu” (Lacan, 1965/2003, p. 201).

Pois você sente que se trata de um envoltório que já não tem dentro nem fora, e que, na costura de seu centro, todos os olhares convergem para o seu, eles são o seu que os satura e que, para sempre, Lol, você reivindicará a todos os passantes. Acompanhemos Lol, captando na passagem de um para outro esse talismã de que todos se livram às pressas, como se fosse um perigo: o olhar. Todo olhar será o seu, Lol [...]. É só verificar, esse olhar está por toda parte no romance. E a mulher do acontecimento é muito fácil de reconhecer, pelo fato de Marguerite Duras a pintar como não-olhar. (Lacan, 1965/2003, p. 201)

Contudo, antes de adentrarmos, com Lacan, no universo teorizado pelo autor acerca do objeto *a*, aqui encarnado na dimensão do olhar, do escópico, nos voltaremos primeiro para o cinema de Lol V. Stein. Ou, nas palavras da própria Duras, para a “eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein” (1964/1986, p. 35).

3.3.2 O cinema de Lol V. Stein; o cinema de Marguerite Duras

Lol assistiu à coisa tão completamente quanto possível. Até perder-se de vista ela mesma. Ela esqueceu que não era ela que não era mais amada. Ela estava doente... com esse amor que nascia. É isso o baile. E era tão maravilhoso. Essa exclusão. Esse aniquilamento de Lol. É admirável poder ver seu próprio amor se apaixonar por outrem, e maravilhar-se com isso, que isso marcou sua vida. É isso.

Marguerite Duras

Escrito cinco anos após o roteiro de *Hiroshima*, mas dois anos antes do início da também intensa produção cinematográfica de Duras, o livro dedicado a Lol, que também compõe o Ciclo Indiano da autora, “se organiza em 1964 em torno do ‘cinema de Lol V. Stein’” (Snauwaert, 2011, p. 73, tradução nossa, grifo da autora). Essa formulação é utilizada pela própria Duras no romance que a escritora considera como um momento de transição em sua obra: “essa palavra que não existe e que no entanto está aí: [...] através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein” (Duras, 1964/1986, p. 35).

Segundo Snauwaert (2011), o

“cinema” [de Lol] pode ser tomado, por sua vez, como desfiladeiro de imagens mentais na cabeça de Lol, e como o romance corolário pelo qual ela reconstrói a noite do baile de T. Beach; conjunto provindo de uma ficção subjetiva enunciável pela fórmula: *Lol se faz seu cinema*”. (Snauwaert, 2011, p. 73, grifos da autora, tradução nossa)

A hipótese que Snauwaert levanta é a de que o romance de Duras é uma representação de ordem cinematográfica e uma reflexão sobre a natureza mesma do cinema, este não tomado em um sentido de mídia fílmica – cuja noção de cinema se distingue radicalmente da de Duras –, mas enquanto uma forma de pensar referente ao imaginário. Ademais, e mais importante, Snauwaert sustenta que Lol – seja como espectadora, seja como diretora (da cena, do enquadramento da cena), antecipa o cinema de Marguerite Duras. Afinal, se, como escreve Duras, dos múltiplos aspectos do baile, o que retém Lol é o seu fim⁶³, na descrição (vivência) da cena, como aponta Snauwaert, “este instante limiar opera uma pontuação de ordem fotográfica [...] gravada e inscrita *para sempre, sempre* na cenografia ideal de Lol, o papel da eternidade atribuída à cada uma de suas intermináveis ficções” (2011, p. 77, grifos da autora, tradução nossa).

Snauwaert postula, assim, que, a partir de 1964, Duras instaura, com *Le Ravissement*, o que será mais tarde desenvolvido em seu cinema:

Este cinema fílmico, então aparecerá fortemente como um prolongamento do texto, um retransmissor, o que explicará que durante os anos onde ela grava, Duras não “escreve” mais, no sentido literário, romanesco do termo. Pois ela está escrevendo não *para* o cinema, mas *no* cinema, *em* cinema (*en cinéma*) [...]. (Snauwaert, 2011, p. 82, grifos da autora, tradução nossa)

⁶³ Como já citado: “[...] dos múltiplos aspectos do baile de T. Beach, é o fim que retém Lol. É o instante preciso de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade espantosa e a separa do casal que formavam Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, sempre. Lol progride todos os dias na reconstituição desse instante” (Duras, 1964/1985, p. 34).

Como já mencionado, Duras praticamente interrompe a escrita e publicação de seus livros de romance e passa a publicar seus roteiros de cinema durante sua atividade cinematográfica, que se estendeu por dezoito anos, de 1966 a 1984. “O movimento de uma escrita que não se separa entre as categorias do ver e do ouvir, mas lhes fazem ser mutualmente necessárias” (Snauwaert, 2011, p. 83, tradução nossa). Ainda de acordo com Snauwaert, o livro desenvolve um vasto teatro de operações organizadas pela visão de Lol através das quais todo o resto fica delegado a um segundo plano não tão bem delimitado: os horários, as convenções sociais, os parentes próximos etc.

Ver, verbo onipresente em Duras, não é, portanto, deter em um foco preciso uma observação cujo objeto seria delimitado, circunscrito, cognoscível. Ver é uma questão de linguagem, de exercício de uma poética, de uma atividade muito mais ampla do que olhar; de uma certa ilimitação de pensamento ou imaginação, de sua exploração. Em seus personagens ou em Duras, ver é apreender, entender, captar, perceber o todo que sempre se esconde atrás do detalhe. Isso, em uma inteligência deslocada, não intelectual, comunicativa, como atestam os marcadores fáticos privilegiados da autora, grande entusiasta de conversações: *vês, vê. Ver* diante do que se diz é ouvir, no sentido de acordo e de entendimento, de uma escuta que funciona como um acordo – um consenso do discurso, pelo qual estamos juntos em uma palavra –; e no sentido de um entendimento, de uma inteligência compartilhada. Os “eu vejo” de Jacques Hold são o eco romântico. (Snauwaert, 2011, p. 88, grifos da autora, tradução nossa)

Avançaremos, agora, a partir da afirmação de Duras – “a eternidade do cinema de Lol V. Stein” (1964/1986, p. 35) – e da fórmula proposta por Snauwaert – “*Lol se faz seu cinema*” (2011, p. 73, grifo da autora, tradução nossa) – para a cena que fará com que Lol tente (re)enquadrar e (re)produzir a vivência arrebatadora do baile, “a gradear os segundos em uma imobilidade de uma extrema fragilidade mas que é para ela de uma graça infinita” (Duras, 1964/1986, p. 34), desta vez através do casal formado por Jacques Hold e Tatiana Karl. Ele, narrador do livro e amigo do marido de Tatiana; ela, amiga de infância de Lol e amante de Hold. Outro triângulo amoroso formado por um homem, uma mulher e o olhar em Lol. Esta, assim que vê o casal apontar na rua, esconde-se atrás de uma cerca viva. Eles não a veem, mas Lol ouviu, através da rua calma, as palavras isoladas ditas por Tatiana: “Talvez [Lol] tenha morrido” (Duras, 1964/1986, p. 28).

Lol, do seu jardim, não tem certeza de ter reconhecido a mulher, embora semelhanças em torno daquele rosto e daquele olhar hesitem em sua memória. No livro, Duras afirma que a protagonista não procura mais saber quem reviu ou não, mas “é pouco tempo depois que inventa

– ela que parecia não inventar nada – sair às ruas” (Duras, 1964/1986, p. 28). Sua deambulação era determinada (em seu próprio contrassenso) por “um acidente insignificante”, que talvez nem mesmo Lol pudesse notar: o vazio de uma rua, a curva de outra, uma loja de roupas, a tristeza retilínea de uma avenida, o amor, os casais abraçados. “Às vezes, os namorados surpreendidos – nunca a viam chegar – levavam um susto. Ela tinha de se desculpar, mas com uma voz tão baixa que provavelmente nunca ninguém tinha ouvido suas desculpas” (Duras, 1964/1986, pp. 28-29).

[Lol] Ainda passeia. Vê cada vez de maneira mais precisa, clara, o que quer ver. O que reconstrói é o fim do mundo. Ela se vê e aí está seu pensamento verdadeiro, no mesmo lugar, nesse fim, sempre no centro de uma triangulação em que a aurora e eles dois são os termos eternos: ela acaba de perceber essa aurora enquanto eles ainda não a notaram. Ela sabe, eles ainda não. Falta-lhe o poder de impedir que saibam. E aquilo recomeça. [...] as janelas fechadas, lacradas, o baile murado em sua luz noturna os teria contido, todos os três, e apenas eles. Lol está certa do seguinte: juntos teriam sido salvos da vinda de um outro dia, de um outro pelo menos. O que teria ocorrido? Lol não vai longe no desconhecido sobre o qual se abre aquele instante. Não dispõe nem mesmo de uma lembrança imaginária, não tem ideia alguma desse desconhecido. Mas o que ela acredita é que devia penetrar nele, que era o que precisava fazer, que teria sido para sempre, para sua cabeça e para seu corpo, sua maior dor e sua maior alegria confundida até em sua definição, que se tornou única mas inominável na falta de uma palavra (uma palavra-ausência, uma palavra-buraco). Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. [...] Esse buraco de carne [...] essa palavra que não existe e no entanto está aí [...] através da qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein. [...] Teria sido preciso murar o baile, fazer dele esse navio no qual toda tarde Lol embarca, mas que permanece lá, nesse porto impossível, preso às amarras para sempre e pronto para deixar, com seus três passageiros, todo este futuro em que Lol V. Stein agora se encontra. [...] Para Lol não é imaginável que ela estivesse ausente do lugar em que aquele gesto ocorreu. Aquela gesto não teria ocorrido sem ela: ela existe com ele carne a carne, forma a forma, os olhos selados em seu cadáver. Ela nasceu para vê-lo. Outros nasceram para morrer. Aquela gesto, sem ela para vê-lo, morre de sede, pulveriza-se, cai, Lol está em cinzas. (Duras, 1964/1986, pp. 34-36)

Nos deteremos um pouco nesta deslumbrante e extensa citação. Primeiro, pela sua capacidade de fusão das duas cenas (cinematográficas) da história/cinema de Lol (“o futuro e o instante”): a do baile de T. Beach e a do início da “solução” de Lol para seu arrebatamento, ou seja, passear cada vez mais pelas ruas da cidade, pois agora sabe o que quer ver. Passado, presente e futuro no mesmo instante. Solução que teria lhe “salvado”, apenas se estivessem juntos, na formação de uma triangulação – Lol-Richardson-Stretter; Lol-Hold-Karl; ou, ainda, o olhar de Lol-um casal de namorados; a aurora-eles dois – termos eternos do arrebatamento de Lol, como escreveu Duras. Talvez aqui o termo “arrebatamento” seja a melhor opção, uma vez que “sua maior dor e sua maior alegria confundida até em sua definição, que se tornou única, mas inominável na falta de uma palavra”.

Palavra-ausência. Palavra-buraco. Palavra que escapa à linguagem, mas é sentida no corpo, em corpo, *en corps, encore*. Não à toa a dificuldade na tradução do termo, na definição do conceito da própria palavra escolhida como título da história-cinema de Lol. *Ravisement*. Palavra que traz a categoria do impossível – “não seria possível pronunciá-la” – e que, talvez por isso, seja sem fim. Não cessa. Não se escreve. No vazio. Buraco de carne. Inominável. Inexistente. Imensa. Faz ressoar. É interessante pensar que, se Lol anuncia o cinema de Duras (Snauwaert, 2011), e se a própria autora afirma que essa palavra por vir, digamos assim, escoo “o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein”, bem como os teria ensurdecido, reiteramos a ideia de que, nos filmes do Ciclo Indiano, algo do objeto *a-voz*, indizível, está presente.

Encarnado no grito, no silêncio, nas vozes *off*, no ensurdecimento provocado pela palavra inaudita, inaudível – “na falta de uma palavra” –, o tratamento da angústia através do objeto voz pela via do cinema permitirá a Duras se (re)encontrar em sua própria voz, timbre e tom. Uma âncora. Efeitos de lalíngua. Como vimos no capítulo anterior, nas obras do referido Ciclo, a autora navega por águas turbulentas e sonoras “toda tarde no navio no qual Lol embarca”. Seria este *O navio Night* (Duras, 1979a)? Seria esta travessia a mesma realizada pela jovem de quinze anos e meio, numa balsa que desliza sobre o rio Mekong, e narrada pela escritora vinte anos depois – em um futuro anterior – no livro *O amante* (Duras, 1984/2012)? Como o movimento das marés, que enche e esvazia, em um arrebatamento sem fim, “que o que reconstrói é o fim do mundo”, aquele instante permanece, “para sempre e pronto para deixar, com seus três passageiros, todo este futuro em que Lol V. Stein agora se encontra” (Duras, 1964/1986, p. 35).

Ademais, Porge, em seu livro *O arrebatamento de Lacan. Marguerite Duras ao pé da letra* (2015/2019), localiza o objeto voz em *O deslumbramento*. Primeiramente, nas vozes do

delírio de Lol, em suas alucinações, em particular no final do romance, depois do encontro no hotel de T. Beach. “Desde o começo do romance, aliás, estamos preparados para que elas aconteçam” (Duras, 1964/1986, p. 78). Em seguida, o autor nos chama a atenção para as “marcas de silêncio” contidas na obra, marcas estas que, como vimos, presentificam a voz como objeto *a* (*a*-fônico): “[...] frases que permanecem em suspense, ou consumam-se no vazio, o branco tipográfico” (Duras, 1964/1986, p. 78). No livro são muitos os exemplos. Seleccionamos os seguintes, chamando atenção para a variação do tom e o pensamento gritado na última citação:

– Mas se um dia eu ... – ela tropeça na palavra que não encontra – [...]
 – Bem que você poderia também amar Tatiana – diz ela –, seria semelhante para...
 (Duras, 1964/1986, p. 104)

– Pensava que...

Ela não termina (Duras, 1964/1986, p. 115)

– Às vezes, durante o dia, chego a imaginar-me sem você, conheço-o de qualquer modo, mas você não está mais lá, você também desapareceu; não faço besteiras, passeio, durmo muito bem. Sinto-me bem sem você desde que o conheci. Talvez seja nesses momentos, quando chego a acreditar que você desapareceu, que
 Espero. Enquanto ela procura, chega a continuar. Ela procura. Suas pálpebras fechadas batem de modo imperceptível com seu coração, ela está calma, hoje agrada-lhe falar isso.

– ... que fico melhor, que sou quem devo ser.

– O sofrimento recomeçaria quando?

Ela se admira.

– Mas. Não.

– Isso nunca lhe acontece?

O tom varia, ela esconde algo.

– Veja só, é curioso, não é. Não sei.

– Nunca, nunca?

Ela procura

– Quando o trabalho é malfeito em casa – ela se lamenta – não me faça perguntas.

– Está bem.

Ela está calma novamente, está grave, pensa, ao fim de um longo minuto grita esse pensamento.

– Ah, eu gostaria de poder dar minha ingratidão a você, como sou feia, como não se pode amar-me, gostaria de dar isso a você (Duras, 1964/1986, p. 129)

Por fim, Porge (2015/2019) nos remete ao início da *Homenagem* de Lacan feita a Duras: “Mas se, ao calcarmos nossos passos nos passos de Lol, que ressoam em seu romance, nós os ouvimos a nossas costas sem haver encontrado ninguém, [...]” (Lacan, 1965/2003, p. 198). Passos que ressoam e que ouvimos atrás de nós... Porge (2015/2019) salienta que Lacan (1971-1972/2012) invoca o que ressoa, ou seja, a *rassom*⁶⁴ – termo de Francis Ponge –, e a associa ao objeto *a*. A partir dessa breve exposição acima, temos, também, as *Vozes (off)* no cinema de Lol V. Stein.

Retornamos à citação de Duras: “Teria sido preciso murar o baile” (1964/1986, p. 35). Teria sido preciso circundá-lo, bordeá-lo, enquadrá-lo. Dar-lhe o exato close. Mover a câmera de modo a focar aquele instante. Colocá-lo em primeiro plano. Afinal, assim escreve Duras em *O amante*:

É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. [...] Poderiam ter tirado uma foto [...]. Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida [...]. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora (Duras, 1984/2012, pp. 12-13)

A falta de registro faz do instante sua virtude: um absoluto, sua autora. A falta de inscrição faz do acontecimento um movimento de reiteração: “nesse ponto impossível, preso às amarras para sempre” (Duras, 1964/1986, p. 35). Dez anos mais tarde, Lol está de volta à sua cidade natal. Sua caminhada, “clandestina e sem fim, dela mesma para ela mesma” (Duras, 1964/1986, p. 43), a faz chegar ao Hôtel des Bois. Ela o conhece, pois foi lá que Michel Richardson fez seu juramento de anos. E foi também nesse local que Lol “começou a enfeitarse [...] para o baile de T. Beach” (Duras, 1964/1986, p. 45). Foi de lá, desse hotel, que ela partiu para o baile. Agora, atrás do hotel, postada no ângulo do prédio, o tempo passa. Lol aguarda.

Lol sabe que não podia encontrar uma segunda vez um homem feito nos mesmos moldes de Michael. “Era preciso que ela o inventasse” (Duras, 1964/1986, p. 49), assim como também ela fabrica os amantes. Uma janela se ilumina no segundo andar do Hôtel des Bois. Rapidamente Lol ganha o campo de centeio, “nele se deixa escorregar, nele se encontra sentada,

⁶⁴ No francês, o neologismo *réson*, que funde *résonner* (ressoar) e *raison* (razão).

se deita” (Duras, 1964/1986, p. 46). À sua frente, essa janela iluminada. A janela é pequena e Lol consegue ver os amantes apenas até o busto: “um palco estreito [...] onde nenhum personagem se mostrou ainda” (Duras, 1964/1986, p. 47). Tatiana, nua em sua cabeleira negra, atravessa o palco de luz, lentamente. “Talvez seja no retângulo de visão de Lol que ela para” (Duras, 1964/1986, p. 47).

O centeio range sob seus rins. Centeio novo do início de verão. Com os olhos cravados na janela iluminada, uma mulher escuta o vazio – alimentar-se, devorar esse espetáculo inexistente, invisível, a luz de um quarto onde outros estão. [...] Lol: não se mexe. Ela sabe que, se não estiver avisado de sua presença no campo, ninguém será capaz de descobri-la. Tatiana Karl não vê a mancha escura no centeio. [...] O quarto fica escuro pouco depois. [...] Lol se levanta. É completamente noite. Ela está entorpecida, caminha com dificuldade no início, mas rápido, assim que atinge a pracinha, encontra um taxi. (Duras, 1964/1986, pp. 46-48)

Bem enquadrados, ambos, o casal e Lol; o casal e o olhar em Lol; a cena é (re)encenada. Lol é a diretora e a protagonista ao mesmo tempo. Olhada por Hold, que sabe que ela vai ao campo de centeio para vê-los, ela também olha. Ela queria vê-los. “Vejo tudo. Vejo o próprio amor. Os olhos de Lol estão apunhalados pela luz: em volta, um círculo negro. Vejo ao mesmo tempo a luz e o negro que a cercam” (Duras, 1964/1986, p. 79). A tela negra de *O homem atlântico*, que se ilumina e se escurece novamente, como num piscar dos olhos. Para Lol, é inimaginável que ela estivesse ausente da cena/encenação: “esse espetáculo inexistente, invisível” (1964/1986, p. 46), a que Duras dá (sua) vida, luz e ação, exatamente em sua falta de movimento. Lol não se mexe. Aliás, esta é uma das orientações que a cineasta exigia de seus atores: a imobilidade.

“Ela nasceu para vê-lo” (Duras, 1964/1986, p. 36). Para enquadrá-lo. Para produzi-lo. Para dirigi-lo. Para filmá-lo. Para escrevê-lo. Aquele gesto que, sem ela, não teria ocorrido. Aquele gesto que, sem ela “morre de sede, pulveriza-se, cai, Lol está em cinzas” (Duras, 1964/1986, p. 36). O cinema de Lol. O caráter roteirístico do texto já presente no livro, nas descrições (do enquadramento) das cenas: “A sombra do homem passa através do retângulo de luz. Uma primeira vez, depois uma segunda, em sentido inverso. A luz se modifica, torna-se mais forte. Não vem mais do fundo, à esquerda da janela. Mas do teto” (Duras, 1964/1986, p. 47). Na penúltima frase do livro: “Lol tinha-nos precedido” (Duras, 1964/1986, p. 145). Dessa maneira, Lol nos precedeu, assim como o artista precede o psicanalista (Freud, 1907[1906]/1976). Lol precedeu também o cinema de Duras se fazendo o seu cinema: o cinema de Lol; o cinema de Duras.

Figura 32 – Duras no set de filmagem



Fonte: Ayer, 2009, p. 13

3.3.3 O objeto *a* olhar

Porque em geral o olhar... olha-se e depois vê-se a coisa olhada. E lá, com muita frequência, é preciso adivinhá-la. [...] Não se vê o que é visto.

Marguerite Duras

Sim, eu disse que não há nada fora do vivido, que sempre escrevemos sobre nós mesmos, mas de vez em quando há parcelas disso que se desligam e que vão constituir histórias diferentes como extravios, partículas, parcelas, esta palavra é melhor, e finalmente eu divido mal; vejo bem como olho para fora quando viajo, separo mal a matéria do humano, não o faço muito bem. Posso sentir pena de um objeto, coisa que me acontece com frequência. Por exemplo, se penso em minha casa em Neauphle, nesse momento, me sinto mal porque ela está vazia...

Marguerite Duras

Marguerite Duras: aquela que vê bem como olha para fora quando viaja; a caroneira do *Caminhão*: aquela que tem seu olhar voltado para o exterior; Lol V. Stein: com aquele não-olhar. Mas, de vez em quando, há parcelas disso que se desligam (ao mesmo tempo em que se ligam) do vivido, como anuncia a epígrafe acima. Extravios. Palavra que significa desaparecimento, perda, sumiço; ou também perda do caminho, da direção, descaminho das coisas que se extraviam (Bueno, 1980). Orientação precisa na obra de Duras (1965/1982, p. 7): “É preciso perder-se”, é preciso “uma indicação para me perder”.

Vimos, no capítulo anterior, que o objeto *a*, tal como formulado por Lacan (1962-1963/2005), também é algo que diz respeito à perda: o objeto *a* é algo do qual o sujeito, para constituir, se separou. Uma parte do corpo, pedaço separado e separável do corpo, uma “libra

de carne” (Lacan, 1962-1963/2005, 242). Um corte, um resto, a sobra da operação subjetiva no campo do Outro. Objeto (para sempre e desde sempre) perdido. É interessante acrescentar que Miller (2004/2005), ao se referir ao *Seminário* em que Lacan trata do objeto *a*, irá se perguntar se esse seria um livro ou um filme, na medida em que ele pode ser tomado como o registro dos deslocamentos de um móvel, e que este móvel traça um caminho, embora não sem se perder. Porém, antes de nos perdemos (novamente) no filme-livro de Lacan, trazemos sua descrição (sinopse) nas palavras de Miller:

Isto que tenho nas mãos é um livro e, no entanto, ao relê-lo, ao redescobri-lo sob essa forma, me ocorria o dito de Magritte: “Isto não é um livro”. Se não é um livro, o que é então?, eu me perguntei. *Talvez fosse alguma coisa como um filme, o registro dos deslocamentos de um móvel. Este móvel é um pensamento que percorre um espaço, que abre uma dimensão e a explora, que traça um caminho, não sem se perder, não sem encontrar impasses, não sem retornar sobre seus passos buscando pontos de passagem. Um pensamento que delinea às vezes panoramas que logo depois se desvanecem, para dar lugar a detalhes desmesuradamente ampliados, que são às vezes miragens, e em direção às quais se caminha até vê-las se dissiparem. Mas era preciso que houvesse a miragem e que ela se dissipasse para encontrar a saída que permitisse ir além. [...] Disse “se perder”, falei de impasse. Ao relê-lo e conhecendo o fim do filme – pelo menos da obra – não encontramos propriamente *extravios*, pois em todo o texto *pululam achados que valem por si mesmos, independentemente da perspectiva, achados que por si mesmos levam a pensar que talvez possam estar contidos em uma frase.* (Miller, 2004/2005, p. 46, grifos nossos)*

Embora Miller (2020) tenha declarado não ser muito sensível ao estilo de Duras, que este não lhe oferecia um “mais-de-goço” como aconteceu com Lacan, que talvez a autora não merecesse tanto por parte do psicanalista – segundo a nossa opinião, seu grande autor (amor) é, de fato, o próprio Lacan –, percebemos, na citação acima, uma descrição que também serviria (como uma luva) não somente ao livro-filme de Lacan *O seminário, livro 10. A angústia* (1962-1963/2005), mas também ao cinema de Marguerite Duras. A exploração do espaço aberta por uma dimensão (singular), os impasses no meio do percurso, um pensamento deixado para trás, o retorno sobre seus passos, *detalhes desmesuradamente ampliados*, as miragens. *Extravios* (palavra expelida da boca da autora), achados contidos em uma frase – eis o cinema de Duras! Dessa maneira, em articulação com o cinema de Lacan, se podemos assim nomeá-lo a partir da leitura de Miller, seguimos na direção do objeto *a* olhar em Duras.

Como visto no segundo capítulo da nossa tese, se, com Freud (1905/1972), o seio e as fezes aparecem na teoria psicanalítica relacionados à neurose como objetos da demanda (ao Outro e do Outro, respectivamente), com Lacan (1962-1963/2005), tanto o olhar quanto a voz são objetos do desejo, estão presentes no campo da percepção, e o autor os elaborou a partir da psicose. Ademais, são objetos que apresentam estreita relação com a angústia e o real. Nos anos de 1963 e 1964, o psicanalista francês dará uma atenção especial ao olho e à função da miragem – esta que se encontra incluída desde o funcionamento inicial do olho – identificando a estrutura do olho pelo fato de ele funcionar como um espelho. O olho, dirá o autor,

organiza o mundo como espaço. Reflete aquilo que é reflexo no espelho, mas, para o olho mais penetrante, é visível o reflexo que ele mesmo carrega do mundo, esse olho que ele vê no espelho. [...] A imagem que se produz nesse olho, essa que vocês podem ver na pupila exige, de início, um correlato que, por sua vez, não seja uma imagem. Se a superfície do espelho não está aí para sustentar o mundo, não é porque nada reflita esse mundo, não é porque o mundo se esvaeça com a ausência do sujeito, mas, propriamente, porque ele não reflete nada de si. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 246-247)

Ao afirmar que a “estrutura transcendental do espaço como um dado irreduzível da apreensão estética do mundo, embora essa estrutura exclua apenas uma coisa – o próprio olho, aquilo que é sua função”, o autor concluirá que “a questão é encontrar vestígios dessa função excluída” uma vez que “ela já se indica suficientemente, na fenomenologia da visão, como homóloga da função do *a*” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 263). Nos deteremos um pouco nesses dois pensamentos. Se o objeto *a* diz também da relação do sujeito com o desejo, como veremos mais à frente, é na medida em que algo do sujeito se encontra do lado de fora, isto é, algo foi cortado do sujeito (nas palavras de Lacan), e os caminhos para sua recuperação se darão das mais variadas maneiras. Se com o autor, a função do olhar traz consigo o componente do fascínio, este, por si só, é enigmático, justamente por ser o que permite questionar o que a função do desejo revela no campo visual.

Além disso, Lacan (1962-1963/2005, p. 264) chamará de “ponto zero” o que, no campo da visão, seria fonte de uma espécie de apaziguamento ou, melhor dizendo, de contemplação.

Nesse novo campo da relação com o desejo, o que aparece como correlato do pequeno *a* da fantasia [$\$ \diamond a$] é uma coisa que podemos chamar de ponto zero, cuja extensão sobre todo o campo da visão é fonte, para nós, de uma espécie de apaziguamento, traduzido desde sempre pelo termo *contemplação*. Há nesta uma suspensão do dilaceramento do desejo – uma suspensão frágil, por certo, tão frágil quanto uma cortina sempre pronta a se reabrir para desmascarar o mistério que oculta. A imagem budista parece levar-nos

em direção a esse ponto zero, na medida mesma em que as pálpebras baixadas preservam-nos da fascinação do olhar, ao mesmo tempo que no-lo indicam. Esta figura está, no visível, inteiramente voltada para o invisível, mas poupa-nos dele. Em síntese, essa figura toma totalmente a seu encargo o ponto de angústia e suspende, anula, aparentemente, o mistério da castração. [...] Equivale isso a dizer que, de certo modo, existe uma possibilidade de nos confiarmos a um campo apolíneo, noético, contemplativo, em que o desejo possa ser sustentado por uma anulação de seu ponto central, por uma identificação de *a* com o ponto zero? Certamente, não, já que resta justamente o ponto zero entre os dois olhos, único lugar de inquietação que persiste em nossa relação com o mundo, quando esse mundo é espacial. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 264-265, grifo do autor)

Ainda em relação à passagem citada acima, Lacan afirma que desejo e angústia se coincidem, mas não se confundem, na medida em que o desejo não existe sem o que se denomina por angústia. Acrescenta, ainda, que o olho se apresenta com uma particularidade que deve ser salientada de imediato, a saber, que é sempre um órgão duplo, pois está ligado a um nó entrecruzado que liga duas partes, aparentemente simétricas no corpo, e que a relação com essa simetria deve ser considerada. Não por acaso, o autor menciona a fantasia do terceiro olho na tentativa de apreensão, lógica e raciocínio sobre o mistério do olho.

Figura 33 – O Grande Buda (Templo Toda-Ji, Nara, Japão)



Fonte: O Seminário, livro 10. A angústia (Lacan, 1962-1963/2005, p. 200)

No ano seguinte ao seminário sobre a angústia, o autor retoma a questão do olho e do olhar em *O Seminário, livro 11. Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise* (Lacan, 1964/2008) e nos diz que

em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar. (Lacan, 1964/2008, p. 76)

Acrescenta, ainda, que o olho e o olhar seriam a esquizo na qual se manifesta a pulsão a nível do campo escópico, pois o olho seria apenas a metáfora de algo anterior ao próprio olho, a saber, a preexistência de um olhar, na medida em que, se o sujeito só vê de um ponto, por outro lado, ele é olhado de toda parte.

Dessa maneira, quando Lacan introduz o olhar como objeto da pulsão, ele afirma (Lacan, 1964/2008) que na função do olhar se trata da presença do Outro, da existência do Outro como aquele que olha o sujeito. Sendo assim, no campo escópico, o olhar está do lado de fora e o sujeito é olhado como se fosse um quadro, por exemplo. Ademais, se, do lado das coisas, há o olhar, quer dizer que as coisas têm a ver com o sujeito e, sendo assim, elas o olham. Nesse sentido, a função do olhar para Lacan está do lado do mundo, e não do sujeito, e o importante naquilo que o sujeito percebe, vê, não é o fato de se tratar de sua representação, mas sim que o percebido tem sua estrutura.

Como nos esclarece Miller,

o olhar, em Lacan, não é uma resposta perceptiva à titilação do percebido; é o que nos inclui, como seres olhados, no espetáculo do mundo. [...] Como o resto. [...] Em Lacan, temos o dado a ver que é o próprio lugar do Outro perceptivo, mas, nesse mesmo campo, temos o olhar como objeto *a*. Esse olhar não é o do sujeito, é o do Outro. Disso decorre a crítica da contemplação, essa atitude subjetiva pela qual o sujeito se harmoniza com o que é dado a ver. E, com efeito, o olho é o aparelho que se harmoniza com o dado a ver e fornece o modelo do acordo perfeito e indolor, via de regra. O espetáculo do mundo se oferece e nós o percebemos sem nenhum esforço motor, exceto o de levantar as pálpebras [...]. A contemplação, todavia, supõe esse mínimo. Criticando a contemplação e a satisfação proveniente dela, quando harmoniosa, exemplo perfeito de homeostase, Lacan marca que o elidido na visibilidade e na visão, que aí responde, é o olhar como olhar do Outro. (Miller, 1994-1995/2005, pp. 285-286)

Lacan (1964/2008, p. 87) denuncia, então, a falência da homeostase presente no campo escópico, salientando, todavia, que o olhar “de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro. [...] O olhar de que se trata é mesmo a presença de

outrem enquanto tal”. Segundo Miller (1994-1995/2005), a ênfase de Lacan estará, então, sobre o ‘mais-de’, o excesso, o que transborda, o que denuncia a homeostase, ou seja, Lacan irá introduzir o olhar na teoria da percepção visual quando começa a interrogar o campo da percepção a partir do gozo. Ademais, se, em um primeiro momento da teoria lacaniana, “o simbólico é a verdade do imaginário [...] o que significa que a verdade supõe a redução das evidências visuais. É preciso desconfiar e recusar as intuições perceptivas” (Miller, 1994-1995/2005, pp. 253-254).

Como aponta Miller, a necessidade lógica de tentar situar o mais-de-gozar no imaginário via objeto *a* fez Lacan entender que, na dialética do olho e do olhar, não há coincidência, mas sim logro⁶⁵, bem como um desconhecimento de que há um “mais-além” (Lacan, 1964/2008, p. 104) da aparência, ou seja, um mais-além da imagem e de sua representação, e de que é da função do olhar como objeto *a* do que se trata nesse mais-além. Como exemplificação, Lacan se reportará à pintura e dirá:

O que é a pintura? Não é por nada, evidentemente, que chamamos de quadro a função em que o sujeito tem que se discernir como tal. [...] A função do quadro – em relação a quem o pintor, literalmente, dá a ver seu quadro – tem uma relação com o olhar. Essa relação não é, como pareceria à primeira vista, de ser armadilha de olhar. Poderíamos crer que, como o ator, o pintor visa ao você-me-viu, e deseja ser olhado? Não creio nisso. Creio que há uma relação ao olhar do aficionado, mas que é mais complexa. O pintor, àquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda uma parte, pelo menos da pintura, poderia resumir-se assim – *Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali o seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição do olhar. O que cria problema é que toda uma face da pintura se separa deste campo – a pintura expressionista. Esta, e é o que a distingue, oferece algo que vai no sentido de uma certa satisfação – no sentido em que Freud emprega o termo quando se trata de satisfação da pulsão – de uma certa satisfação ao que é pedido pelo olhar. (Lacan, 1964/2008, pp. 102-103, grifos do autor)

Para podermos avançar, ressaltaremos alguns pontos da exposição teórica acima, agora pensados a partir dos temas do olhar e do amor em Duras. No cinema de Duras. Primeiro ponto: o enigma do campo do olhar. Algo escorrega nas figuras da representação, está em certo grau

⁶⁵ Vale ressaltar que logro pode significar tanto “fraude”, “burla”, “embuste” quanto “ganho”, “lucro”, “proveito” (Bueno, 1980).

suprimido, afirma Lacan (1964/2008). De fato, podemos indagar se, no cinema de Duras, a rarefação do visível, o esvaziamento do espaço, a não representação dos atores, a imobilidade, a lentidão, a impotência no ato de ver, como pontuou Senra (2009), as vozes do invisível, como formulou Borgomano (2009), não estariam também em consonância com o que nos é dado no campo do olhar. Se, por um lado, o que resta no campo visual do cinema da escritora é de uma grandeza e beleza fascinantes – o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia, vistos através da janela de sua casa-hotel –, por outro lado, esta mesma imagem (-sinthoma) nos convoca a olhar junto a Duras, pelo olhar de Duras, ao mesmo tempo que somos olhados por ela.

Aqui estamos nos referindo ao que foi proposto no Capítulo 1 da tese: a imagem como sinthoma – imagem-sinthoma – tomada a partir dos filmes selecionados para tal investigação, a saber: *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O homem atlântico* (Duras, 1981b). O espectador mais desavisado poderia até olhar essa mesma imagem, a princípio, a partir de seu efeito pacificador. Contudo, Duras nos convida ao ato, à posição ativa do olhar, a, junto a ela, através dela, pelo olhar dela, ver o que o olho não consegue enxergar. Isso oferece uma certa satisfação ao que é pedido pelo olhar, destaca Lacan (1964/2008), algo do campo pulsional que, com o psicanalista francês, encontra-se na dimensão do objeto *a* olhar. Embora *O homem atlântico* traga extensamente a tela negra como imagem, nossa leitura é de que aí também estamos sendo convocados ao campo do olhar pela via do que perturba a homeostase, o princípio do prazer. Seguimos nesta direção.

Segundo ponto: o que Lacan chamou de “ponto zero” (1962-1963/2005, p. 264), que no campo da visão estaria relacionado a um certo apaziguamento, a uma contemplação, que colocaria em suspensão, embora de maneira frágil, o aniquilamento (dilaceramento, como formulou Lacan) do desejo. Ao nos remeter à imagem das pálpebras fechadas de Buda como uma medida que nos preserva da fascinação contida no olhar, ao mesmo tempo que no-la indica, nos reportamos a Duras e às inúmeras vezes que ela não só menciona, como também nos orienta acerca dos olhos fechados. A caroneira do *Caminhão* (1977), que vê a partir dos seus olhos fechados, que fecha os olhos e canta e que nos adverte que não está dormindo; Lol, cujo “olhar brilha sob as pálpebras muito abaixadas. É preciso habituar-se à rarefação do ar em torno desses pequenos planetas azuis nos quais o olhar pesa, se agarra, em perdição” (Duras, 1964/1986, p. 85); e, ainda, em *India Song* (1974), a instrução da cineasta para assistir ao filme de olhos fechados.

Seria isso o que também estaria em jogo em *O homem atlântico* (Duras, 1981b)? A tela negra como o fechar dos olhos. Um filme sem imagem. Ouve-se o mar. Afinal, se, no campo escópico, a esquizo entre o olho e o olhar revela a pulsão; se, antes do olho, existe a

preexistência de um olhar que nos olha de toda parte indicando a presença do Outro; se o olhar está do lado de fora, do lado das coisas, do lado do mundo; e se o sujeito é olhado como se fosse um quadro (Lacan, 1964/2008), poderíamos levantar aqui a hipótese de que o olhar, em Duras, se encontra do lado do mar? O mar liso, a areia amarelada, a praia vazia como imagem-sinthoma, enquadrados enquanto objeto pulsional no olhar de Duras; bem como o mar como aquele que olha a cineasta, aquele que nos olha, ao mesmo tempo que somos convocados a olhar. A estrutura topológica própria do objeto *a*, aqui encarnada no olhar, e que delimita um circuito pulsional de gozo entre o que tem a ver com o sujeito e o dentro e o fora.

Terceiro ponto: junto ao componente do fascínio, enigmático, que permite questionar o que a função do desejo revela do visual (Lacan, 1962-1963/2005), soma-se a dimensão do mais-de-gozar. Sabemos que, no *Seminário 10*, há uma prevalência do campo visual na primeira parte, o que levou o psicanalista à função perturbadora do objeto angustiante – aquele que transgride, no terreno da visão, o que é por excelência o princípio do prazer, isto é, a homeostase. Ou, nas palavras de Miller (2004/2005, p. 58), “só é especularizável o que está conforme o princípio do prazer. Assim, o que é normalmente excluído é a força do mais-de-gozar. O campo visual é por excelência o que exclui a força do mais-de-gozar”.

Se entendemos nesse momento do ensino de Lacan o mais-de-gozar como o que da angústia está referida ao real, e se, de acordo com o autor (1962-1963/2005), é por excelência no nível escópico que o objeto *a* encontra-se mais mascarado, e que sua estranheza vivenciada como um objeto separado do corpo produz aparições, perturbações – *das unheimliche* – que atrapalham a homeostase, uma vez que ele se encontra fora do campo especular, temos o desejo e angústia presentes, mas não confundidos, como afirmou o psicanalista (Lacan, 1962-1963/2005). Ao tomarmos o *Seminário* da angústia também como uma crítica ao escópico na dimensão do estádio do espelho, do esquema ótico, encontraremos um rebaixamento do desejo como desenvolvido até então no ensino de Lacan. Há um “Aquém do desejo”, como proposto no subtítulo do texto do Miller (2004/2005, p. 46), e, nesse aquém, há o gozo e a angústia.

Quarto ponto: o fato de o olho funcionar como um espelho. Vimos, também no primeiro capítulo, o uso que a cineasta faz do espelho em seus filmes: não sabemos o que é reflexo, o que é a cena em si, além da contraposição de espelhos que torna a imagem infinita, pela qual alguém atravessa o quadro/campo de visão. Entretanto, dirá Lacan (1962-1963/2005), não há necessidade de dois espelhos opostos a partir do momento em que o olho já é um espelho, e que é visível o reflexo que ele mesmo carrega do mundo. Ademais, a imagem que se produz na pupila exige um correlato para que este mundo se sustente.

Todavia, indagamos qual seria esse correlato, em Duras, para a sustentação do mundo, na medida mesmo em que suas personagens são mulheres ausentes de si, com seus olhares perdidos, esvaziados, errantes, mas que, por outro lado, são olhadas. Estão disponíveis ao olhar do Outro. No roteiro de *Hiroshima meu amor*, como já citado, é “quase impossível sustentar o olhar [...]. Pupilas circulares em que nada se fixa. [...] Círculos vazios. Onde o tempo bate” (Duras, 1960/2022, p. 162-163). No *Deslumbramento*, “o olhar, nela – de perto compreendia-se que esse defeito provinha de uma descoloração quase dolorosa da pupila –, se alojava em toda superfície dos olhos, era difícil captá-lo” (Duras, 1964/1986, p. 11). Nossa hipótese é a de que o correlato para a sustentação do mundo em Duras, nas mulheres Duras, estaria no objeto *a* olhar tomado como causa do desejo, o que implica dizer o objeto *a* no lugar de condição do desejo. É o que desenvolveremos no próximo ponto.

Quinto ponto: os vestígios da função do olho excluída (pela estrutura transcendental do espaço) e como homóloga da função do objeto *a*. Como já analisado no capítulo anterior e retomado neste, com Lacan (1962-1963/2005), o objeto *a*, como resto da operação subjetiva no campo do Outro, aparece articulado tanto à angústia quanto ao desejo. Na relação com a angústia, a formulação de que esta última não é sem objeto permitiu ao autor elaborar que o objeto que se encontra no centro, quando se trata da questão da angústia, não é outro senão o objeto *a*. E ainda,

O objeto *a*, [...] se ele se inscreve no âmbito de um Seminário que intitulei de “a angústia”, é por ser essencialmente por esse meio que se pode falar dele, o que também quer dizer que a angústia é sua única tradução subjetiva. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 113)

Ou seja, o afeto da angústia traduz na subjetividade a relação do sujeito com o objeto *a*.

Na relação com o desejo, nosso ponto de interesse agora, na condição de objeto faltante (objeto perdido), o objeto *a* será tomado como “causa do desejo” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 115), embora ele já houvesse sido anunciado anteriormente por Lacan, no *Seminário* sobre a transferência (1960-1961/1992), através da fórmula da fantasia [$\$ \diamond a$] e como suporte do desejo. Ou seja, na fantasia, trata-se da relação entre $\$$ (sujeito barrado) e o objeto do desejo como *a*. Entretanto, se o desejo foi pensado tradicionalmente como um objeto visado por uma “intencionalidade desejante”, ou seja, o objeto do desejo como alguma coisa visada pelo sujeito (um sujeito desejante, que teria diante de si um objeto), “da intencionalidade à causalidade” (Miller, 2004/2005, p. 48), Lacan (1962-1963/2005) irá propor resolver o engodo segundo o qual o desejo correria atrás de um objeto, ou seja, o engodo segundo o qual o que estaria em jogo seria o fato de irmos ao encontro do objeto visado pelo desejo.

$d \rightarrow (a)$

No decorrer da Lição VIII do *Seminário 10*, intitulada por Miller de “A causa do desejo”, a proposta de Lacan (1962-1963/2005), na tentativa de derrubar a intencionalidade do desejo, é mostrar que o objeto a deve ser concebido não como a visada do desejo, mas como causa do desejo, isto é, há uma mudança de posição do objeto a em relação ao desejo que implica dizer que o verdadeiro objeto de que se trata não se encontra à frente do desejo, mas atrás dele, visto que ele vem causar o desejo. Nas palavras de Miller, o objeto

é remetido ao lugar de causa sob as formas longamente descritas *de resto e de dejetto*. O desejo é concebido como um objeto caído, cortado, caduco, separado, aquele que foi largado, abandonado pelo sujeito e cujo paradigma é o objeto a (Miller, 2004/2005, p. 49, grifo nosso)

$a \rightarrow d \rightarrow (a)$

Desta maneira, o que Lacan vai elaborar no *Seminário* da angústia acerca do desejo (1962-1963/2005) é um objeto que é condição do desejo, e essa condição é diferente da intenção. Trata-se, aqui, da condicionalidade do desejo em relação ao que antes era sua intencionalidade. E, para tal elaboração, o autor recorrerá à XXXIIª das *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Freud, 1933[1932]/1976) e apontará uma distinção operada por Freud entre o *Ziel*, o alvo da pulsão, e seu *Objekt*. No referido texto do pai da psicanálise, Lacan (1962-1963/2005) indica que o que é visado pela pulsão, enquanto seu alvo, não se encontra no mesmo lugar que o objeto da pulsão. Há, entre o objeto visado, o alvo, e o que é causal a título de objeto, uma disjunção. Sendo assim, o *status* do desejo como tal é o de estar suspenso a um objeto distinto daquele que visa: “Que o objeto, em sua função essencial, é algo que se furta ao nível da captação que nos é próprio é assinalado ali como tal” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 115).

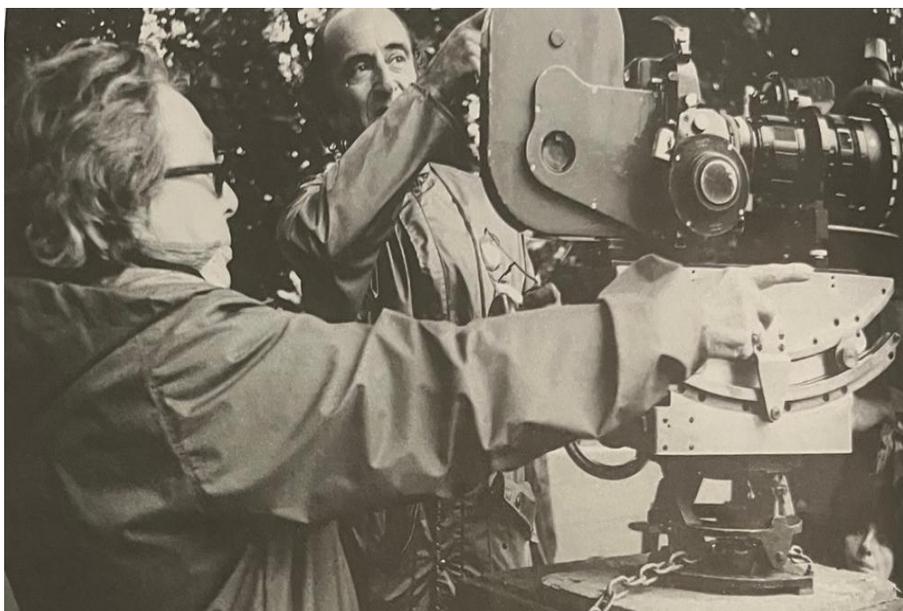
Por outro lado, continua Lacan, há nesse nível (da captação) uma oposição entre o exterior e o interior. Ou seja, se o objeto a causa do desejo está situado no exterior (objeto cortado), sua satisfação só consegue realizar-se na medida em que se liga a alguma coisa que deve ser considerada no interior do corpo. Em termos topológicos,

é a ideia de um exterior de antes de uma certa interiorização, que se situa em a , antes que o sujeito, no lugar do Outro, capte-se na forma especular, em x , forma esta que introduz para ele a distinção entre o eu e o não-eu. É a esse exterior, lugar do objeto, anterior a qualquer interiorização, que pertence a ideia de causa. (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 115-116)

Sendo assim, o objeto causa não é um objeto que se encontre ao alcance do sujeito, na medida em que ele já se encontra antes que o sujeito o apreenda em sua forma especular. Ele se encontra ali, antes de toda interiorização, antes de toda distinção entre o eu e o não-eu, e é nesse lugar que Lacan identifica sua função de causa.

Para concluirmos essa explanação, o objeto-causa é nomeado por Lacan de “objeto autêntico”: objeto sempre desconhecido, aquele que é propriamente o objeto *a*. “O desejo autêntico é o desejo enquanto ele não conhece seu objeto, não conhece o objeto que o causa”, ao passo que o objeto-visado é o “falso objeto *a*, o *agalma*” (Miller, 2004/2005, p. 51). Este segundo, nos lembra Miller, é o objeto posto em cena no laço amoroso via fantasia neurótica. A fantasia faz crer que o objeto do desejo é um objeto visado pelo desejo e que ele escapa ao sujeito. Contudo, no *Seminário 10* (1962-1963/2005), a operação de Lacan trata justamente de extrair o objeto causa do desejo do engodo da fantasia, “engodo solidário à metonímia do desejo e ao objeto” (Miller, 2004/2005, p. 51), uma vez que o deslizamento metonímico próprio à fala faz acreditar que o objeto se encontraria sempre alhures, sempre mais longínquo, estando sempre visado e sempre inalcançável.

Figura 34 – Marguerite Duras no set de filmagem



Fonte: Ayer, 2009, p. 8

Continuamos com Duras: o olhar como causa do desejo, condição do desejo. Algo aí se realiza, a realiza. O olhar em estado de objeto puro. O amor. Vejamos a seguir.

3.3.4 O (não) olhar em Lol(a) V. Stein.

Sempre pensei que o amor se dava a três: um olho que olha enquanto o desejo circula de um a outro.

Marguerite Duras

Em sua homenagem prestada a Marguerite Duras a partir do romance dedicado a Lol V. Stein, Lacan (1965/2003) se detém, entre outras coisas, na questão do olhar. Nos remetendo às suas elaborações acerca do olhar como objeto *a*, aquelas realizadas pouco tempo antes, nos anos de 1963 e 1964, e se referindo à cena do baile de T. Beach, o autor dirá:

O que lhe resta agora [a Lol] é o que diziam de você quando você era pequena, que você nunca estava exatamente ali. Mas, que vem a ser essa vacuidade? Ela adquire então um sentido: você foi – sim, por uma noite, até a aurora em que algo nesse lugar se rompeu – o centro dos olhares. [...] Pois você sente que se trata de um envoltório que já não tem dentro nem fora, e que, na costura de seu centro, todos os olhares convergem para o seu, eles são o seu que os satura e que, para sempre, Lol, você reivindicará a todos os passantes. Acompanhamos Lol, captando na passagem de um para o outro esse talismã de que todos se livram às pressas, como se fosse um perigo: o olhar. (Lacan, 1965/2003, p. 201)

Como reforça o autor, esse olhar está por toda parte no romance, embora Duras “pinte” Lol como não-olhar. Mas é exatamente aí que se revela a questão. Se, com Lacan (1964/2008), a visão se divide (se separa) entre o olho e o olhar, se o olhar está do lado das coisas, do mundo, se o sujeito só vê de um ponto, ao passo que é olhado de toda parte, guiando-se a partir da dinâmica pulsional escópica, o psicanalista nos adverte acerca do lugar do olhar no romance: não é Lol quem olha, ela não é o *voyeur*. Ao retomar a cena do Hôtel de Bois, “O que acontece a realiza. O lugar onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado de objeto puro, com as palavras que convém [...]. ‘Nua, nua sob seus cabelos negros’” (Lacan, 1965/2003, p. 202).

O olhar está presente. Contudo, pontua Porge (2015/2019), o olhar aí não é o suporte das relações ditas intersubjetivas, uma troca de olhares entre os personagens, mas constitui, como tal, o sujeito na realização de seu mais-de-gozar. “[...] ele [o olhar], não se troca, pois é, já de início, um objeto perdido” (Porge, 2015/2019, p. 42). Todavia, surge em estado de “objeto puro”, afirma Lacan (1965/2003, p. 202). E, ainda segundo o autor, não se trata de repetição do acontecimento, mas, sim, do fato de que o que acontece na cena do Hôtel de Bois realiza Lol, que é sem olhar.

Nesse segundo momento de realização, há Lol, no campo de ciente, olhando pelo (seu) enquadramento do lado de fora da janela do hotel, sendo olhada por Jacques Hold que vê que ela ali se encontra, mais Tatiana Karl: esses três personagens, olhando e sendo olhados, enlaçam um circuito pulsional em torno do objeto *a* olhar, que escapa ao olho daquele que olha. O olhar está do lado de fora. Aqui retomamos a epígrafe inicial da seção anterior (Duras, 1977/1977, p. 106), na qual Duras afirma ter dito que não há nada fora (do vivido), mas que, de vez em quando, há parcelas disso que se desligam – e aqui acrescentamos que há também aquelas que se ligam, religam, mais uma vez e de novo, na realização de um mais-de-gozo. Mais ainda, Duras vê bem como olha para fora, e, somado a isso, suas personagens também olham para fora: a caroneira do *Caminhão*, que tem seu olhar voltado para o exterior; Lol(*a*), que deambula também na tentativa de captar o olhar, seu talismã.

Muito já se falou no campo da psicanálise sobre Lol, o olhar e seu ser-a-três. Por isso mesmo não vamos nos enveredar por essa seara. Mas gostaríamos de salientar algo específico em relação ao olhar, uma vez que nos possibilitará fazer uma articulação com o que vamos trabalhar na próxima seção deste capítulo, a saber, a reedição no campo do amor em Duras em suas relações com a contingência, o impossível e o necessário, como pensados por Lacan (1972-1973/2008).

Como reafirma Laurent (2020), é central o lugar ocupado pelo objeto olhar no romance de Lol. A operação topológica do olhar que se instaura se inicia “com o fato de Lol não ser o centro de nada. Em seguida, do centro dos olhares na cena do baile, ela se encontrará transformada em “não-olhar”, enquanto o olhar passa para fora, no olhar de todos os outros” (Laurent, 2020, p. 20: tradução nossa: grifo do autor). A partir daí, depois de um momento de isolamento, ela sai, em uma espécie de errância, em busca de recuperar o olhar, quando este passou para o lado de fora, nas pessoas com que ela cruza. Uma vez que Lol não pode mais olhar ou ser olhada depois de ter sido o centro dos olhares, continua o autor, ela fica com a visão, o que, para a psicanálise de orientação lacaniana, não é coincidente com o olhar, não é o olhar. E esta visão a priva, no entanto, do olhar que se encontra do lado de fora.

Há, portanto, neste segundo momento do romance de Marguerite Duras, um momento de articulação do sujeito [Lol] ao olhar, a uma fantasia, momento de estática, um isolamento que dá lugar a uma errância pela vida. Este é um segundo ponto. É depois, num terceiro tempo, que se monta uma cena em que o sujeito, Lol, observará de fato ainda duas outras pessoas, outro casal: uma amiga que estava ali durante a cena do baile [primeiro tempo] – Tatiana, portanto um duplo dela mesma, e o amante da pessoa em questão – Jacques Hold. [...] O romance consegue nos mostrar que tudo é arranjado por

Lol, que ela avistou o casal de namorados que encontrará. Ela reconheceu Tatiana e então foi invadir sua casa para se fazer saber por eles. Lacan se recusa a situar essa encenação como repetição. (Laurent, 2020, pp. 22-23, tradução nossa)

Como nos lembra Laurent, a *Homenagem* de Lacan (1965/2003) vem logo após o *Seminário 11* (Lacan, 1964/2004), em que o autor diferencia transferência e repetição. Assim, não se trata, em Lol, de repetições significativas, mas de algo que se produz. A partir da operação topológica do objeto *a*, que cria uma superfície dentro-fora sem diferenciação, o objeto *a* olhar, bem como o objeto *a* ser olhado – Lol(*a*) –, permite refazer/realizar algo do gozo através do qual este gozo é, por sua vez, localizado e experienciado. Na descrição de Duras (1964/1986, p. 13), “Lol permaneceu o tempo todo no mesmo lugar onde o evento a tinha encontrado”. Na angústia de Jacques Hold: “sofrendo, sofrendo da insuficiência deplorável de meu ser em conhecer esse acontecimento” (Duras, 1964/1986, p. 90). Esse acontecimento que realiza o gozo, que Lol realiza, não se trata de uma repetição, mas de uma produção (invenção), que coloca em cena a contingência do amor. É o que veremos a seguir.

3.4 O amor como contingência

Donde pode nascer o amor? Talvez de uma súbita falha do universo, talvez de um erro, nunca de um ato de vontade.

Marguerite Duras

3.4.1 Pausa. A do amor que regressa.

Aqui retomamos *Hiroshima meu amor* (Duras, 1960/2022). Hiroshima, o amor. Hiroshima, a contingência do amor. Hiroshima, a contingência do acontecimento amor. Vimos, com Laverdière (2022), que, no livro-roteiro-filme de Duras, o passado da história só retorna através da imagem oferecida pela memória, e a memória só retorna ao acaso de certos encontros ou circunstâncias. Ela, essa mulher anônima jamais nomeada no filme, a não ser no final – Nevers –, e Ele, um japonês (engenheiro ou arquiteto) – Hi-ro-shi-ma –, estão distantes desse passado, mas viverão juntos uma história de amor muito breve. No roteiro de Duras (1960/2022), as condições do encontro deles não serão esclarecidas no filme, pois não é o que interessa. “Encontros acontecem em toda parte do mundo. O que importa é o que se segue a esses encontros cotidianos. Esse casal formado ao acaso [...]” (Duras, 1960/2022, p. 19).

Segundo Laverdière (2022),

a necessidade de reconhecer e registrar os fatos do passado, tarefa à que se dedica a história, é agravada por uma incapacidade humana de compreender plenamente o que aconteceu. A obra não oferece a chave do enigma, deixa ao espectador, ao leitor, a responsabilidade de resolver o paradoxo ou a escolha de suportar o equívoco, que talvez seja também deles. (Laverdière, 2022, pp. 15-16, grifo nosso)

A necessidade de reconhecer e registrar os fatos do passado, somada à impossibilidade de falar de Hiroshima: “Tudo o que se pode fazer é falar da impossibilidade de Hiroshima. O conhecimento de *Hiroshima* sendo a priori colocado como um engodo exemplar do espírito” (Duras, 1960/2020, p. 19, grifo da autora). Poderíamos, aí, fazer equivaler a impossibilidade de falar de Hiroshima à impossibilidade no campo do amor? Isto é, à impossibilidade da existência da relação sexual? (Lacan, 1972-1973/2008). Em Duras (1960/2020, p. 128, grifos nossos): “Catorze anos que eu não o *reencontrava*... o gosto de um *amor impossível*. Desde Nevers”.

Em Duras, amores ocasionais, porém adúlteros. Histórias banais, que ocorrem todos os dias, milhares de vezes, mas que fazem renascer o “horror das cinzas ao inscrevê-lo num amor que será necessariamente particular e ‘deslumbrante’” (Duras, 1960/2020, p. 21, grifo da autora). Amores incestuosos, amores enlouquecidos, amores absolutos, amores a três, amores impossíveis. Sempre. “*O gemido [...] de um arrebatamento amoroso*” (Duras, 1960/2020, p. 88, grifo da autora).

Ainda no roteiro de *Hiroshima*, a conversa do casal levará, ao mesmo tempo, a eles e a Hiroshima. Seus diálogos serão misturados, mesclados. A sobreposição de Nevers e do amor, de Hiroshima e do amor. “Tudo vai se misturar sem princípio preconcebido” (Duras, 1960/2022, p. 26). Amor sem função, degolado como o de Nevers, relegado ao esquecimento e, portanto, perpétuo, uma vez que salvaguardado pelo próprio esquecimento. Descrição de Duras. Contradição de Duras. A história pessoal, por mais curta que seja, chegará sempre em Hiroshima.

Se essa condição não fosse respeitada, esse filme, mais uma vez, não passaria de outro filme de encomenda [...]. É como se o desastre de uma mulher de cabeça tosada em Nevers e o desastre de Hiroshima se correspondessem exatamente (Duras, 1960/2022, pp. 22-28).

Figura 35 – *Hiroshima meu amor* (Resnais & Duras, 1959)



Fonte: Oliveira, 2015, online

Por que negar a necessidade evidente da memória?, continua a escritora. “Assim como você, sou dotada de memória. Conheço o esquecimento” (Duras, 1960/2022, p. 46).

ELA

Nevers que eu tinha esquecido, gostaria de te rever esta noite. Eu te incendiei a cada noite durante meses enquanto meu corpo se incendiava com a sua lembrança.

[...]

ELA

[Foi naquela cave que o amor por aquele homem tomou conta de mim. Que o amor por você tomou conta de mim. No bairro de Beausoleil, onde minha lembrança permanece como um exemplo a não ser seguido, o amor por você tomou conta de mim.]

[É porque no bairro de Beausoleil minha lembrança permaneceu como um exemplo a não ser seguido que eu me tornei, um dia, livre para te amar. Eu não teria jamais ousado te amar se não tivesse deixado em Beausoleil aquela lembrança inqualificável. Beausoleil, eu te saúdo, gostaria de te rever esta noite, Beausoleil, idiota completa.].

(Duras, 1960/2022, pp. 136-139)

E ainda:

Eu te encontro.

Lembro-me de você.

Quem é você?

[...]

Que acontecimento.

[...]

Que lentidão, de repente.

[...]

Por que não você? Por que não você nesta cidade e nesta noite parecida com as outras a ponto de se confundirem? Por favor... (Duras, 1960/2022, pp. 50-51, grifos nossos)

Em *Hiroshima*, Duras volta sobre seus passos, os passos de suas personagens, os passos das mulheres Duras. Não há raiva, mas a nostalgia mortal de seu amor. Era seu primeiro amor. É a sua primeira dor. “Mesma dor. Mesmo sangue. Mesmas lágrimas” (Duras, 1960/2022, p. 149).

Foi um amor violento, muito erótico, mais forte do que eu, pela primeira vez. Eu até tive vontade de me matar, e isso mudou a minha própria forma de fazer literatura [...] Depois de Gérard⁶⁶, passei a descobrir as lacunas, os brancos que tinha em mim, e encontrar a coragem de expressá-los. As mulheres em *Moderato cantabile* e *Hiroshima mon amour* sou eu. *Exausta pela paixão e incapaz de falar disso, eu decidi escrever sobre isso, quase friamente.* (Duras como citado em Loignon, 2022, p. 13, grifo nosso)

Na incapacidade de falar do amor, algo se escreve... Lacan é concordante quando diz que o que ele diz do amor é certamente que não se pode falar dele. *Encore*, “falar de amor é, em si mesmo, um gozo” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 90). Sabemos que, a partir do *Seminário 20*, o psicanalista desenvolve uma teoria do amor que não se relaciona às suas elaborações iniciais. Na Lição VI do referido *Seminário*, o autor designa o ato de amor como sendo a abordagem ao objeto causa do desejo – o objeto *a*, nossa bússola na tese até o momento – realizada pelo ser falante. “Aí está o ato de amor. Fazer amor, como o nome indica, é poesia” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 78).

Todavia, mais adiante, na Lição XI, Lacan tomará o amor pelo viés da impossibilidade da relação sexual se escrever, pois, “Do parceiro, o amor só pode realizar o que chamei, por uma espécie de poesia, para me fazer entender, a coragem, em vista deste destino fatal” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 155). Como nos esclarece Assis (2015), caso a coragem seja traduzida em aceitação de tal destino, pode-se aí revelar um amor que sabe da impossibilidade da relação sexual e indicar uma relação possível que, desta vez, reconhece o outro. “[...] um laço que vem em suplência, encontro, instante que subsiste pelo *cessa de não se escrever*. Contingência, destino e drama do amor” (Assis, 2015, p. 177, grifo da autora).

⁶⁶ Em 1957, Duras conhece Gérard Jarlot, romancista e roteirista francês com quem ela começará uma ligação e uma colaboração que durará anos, e a quem ela dedicará seu romance *Moderato cantabile* (Duras, 1958/2022).

Já no ano anterior, em *O saber do psicanalista* (1971-1972), Lacan remonta à lógica modal aristotélica para formular as modalidades de gozo no campo da psicanálise, trabalho que se estenderá também ao seminário proferido no mesmo ano – ... *ou pior* (1971-1972/2012) – e àquele proferido no ano seguinte – *Mais, ainda* (1972-1973/2008). No entanto, ele adverte que sua lógica de oposições é distinta da originária, posto que “a alternância da necessidade, do contingente, do possível e do impossível não está na ordem que Aristóteles dá; pois, aqui, é do impossível que se trata, isto é, no final das contas, do real” (Lacan, 1971-1972, p. 131). O autor formulará, então, as quatro categorias modais da seguinte forma: o possível como o que “para de se escrever”; o necessário como o que “não para de se escrever”; o contingente como o que “para de não se escrever”; e o impossível como o que “não para de não se escrever” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 100-101).

Em contraposição à categoria do necessário – o que *não para de se escrever* –, Lacan situará o impossível como o que não pode, em nenhum caso, escrever-se, e toma como paradigma do *não para de não se escrever* a relação sexual. Por conseguinte, a contingência reside no *para de não se escrever* do regime do encontro, que aqui salientamos como o regime do encontro amoroso. Nas palavras do autor: “A contingência é aquilo no que se resume o que submete a relação sexual a ser, para o ser falante, apenas o regime do encontro” (Lacan, 1972-1973/2008, pp. 100-101).

De volta ao *Seminário 20*, ao se questionar acerca do que seria, então, o amor, e ao definir a relação sexual como “aquilo que *não para de não se escrever*”, pois “aí há impossibilidade” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 155, grifo do autor), o autor afirmará também “que o que vem em suplência à relação sexual, é precisamente o amor” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 51). Desta maneira, o amor na teoria lacaniana ganhará estatuto de acontecimento, se podemos assim nos referir, e a relação sexual acontece quando o amor ocorre no regime da contingência, ou seja, de um encontro contingencial. Em suas palavras:

a contingência, eu a encarnei no *para de não se escrever*. Pois aí não há outra coisa senão encontro, o encontro no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual. Não é o mesmo que é somente pelo afeto que resulta dessa hiância que algo se encontra, que pode variar infinitamente quanto ao nível do saber, mas que, por um instante, dá a ilusão de que a relação sexual para de não se escrever? Ilusão de que algo não somente se articula mas se inscreve, se inscreve no destino de cada um, pelo quê, durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem. O deslocamento da negação, do *para de*

não se escrever ao não para de se escrever, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor. Todo amor, por só subsistir pelo *para de não se escrever*, tende a fazer passar a negação ao *não para de se escrever*, não para, não parará. Tal é o substituto que – pela via da existência – não da relação sexual, mas do inconsciente, que dela difere – constitui o destino e também o drama do amor. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 156, grifos do autor)

Ressaltamos a passagem: a contingência como o encontro dos sintomas e dos afetos no parceiro amoroso, seres falantes, que têm como marca do seu exílio a relação sexual. Segundo Lacan, não há relação sexual porque o gozo do Outro, tomado como corpo, é sempre inadequado:

perverso de um lado (lado masculino), no que o Outro se reduz ao objeto *a* – e do outro (lado feminino), eu direi louco, enigmático. Não é do defrontamento com este impasse, com essa impossibilidade de onde se define um real, que é posto à prova o amor? (Lacan, 1972-1973/2008, p. 155)

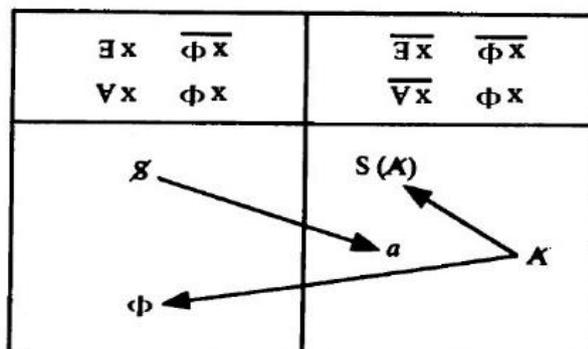
Também e ainda no *Seminário 20* (considerado por muitos psicanalistas um momento de virada no ensino do autor), Lacan irá apresentar sua famosa “tábua da sexuação” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 84). Apoiando-se sobre o que denominou de gozo do Outro, o autor se dedicará a mostrar, entre outras coisas, que *A* mulher não existe ou, melhor dizendo, que ~~*A*~~ mulher só existe se marcarmos o *A* com um traço oblíquo, na medida em que

É isto o que define a... a o quê? – a mulher justamente, só que *A* mulher, isto só se pode escrever barrando-se o *A*. Não há *A* mulher, artigo definido para designar o universal. Não há a mulher pois [...] por sua essência ela é não toda. [...] Esse *a* artigo é um significante do qual é próprio ser o único que não pode significar nada, e somente por fundar o estatuto d’*a* mulher no que ela não é toda. O que não nos permite falar de *A* mulher. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 79)

“Por sua essência ela é não toda” significa dizer que a mulher não está totalmente inscrita no gozo fálico, gozo este que se goza no campo da linguagem. Podemos também dizer que a mulher é não toda exatamente porque ela também está inscrita no gozo fálico. Ora, já citamos, no capítulo anterior, que, com Lacan, se não há mulher senão excluída pela natureza das coisas, que é a natureza das palavras, por outro lado, é justamente pelo fato de ser não toda que ela tem, em relação ao gozo fálico, um gozo Outro, sendo este experimentado no corpo e não na linguagem. Gozo do corpo, gozo d’~~*A*~~ mulher, como tentou escrever Lacan. Gozo suplementar (e não complementar) em relação ao que designa de gozo da função fálica, ou seja, o Édipo, o Outro enquanto lei, o falo e a castração. Ao contrário, uma concepção de gozo

relacionada ao corpo vivo, uma vez que não mortificado pelo significante, mas orientado em relação ao real. Ao real do corpo. Gozo do e no corpo. *En corps*.

Figura 36 – Tábua da sexuação



Fonte: *O seminário, livro 20. Mais, ainda* (Lacan, 1972-1973/2008, p. 84)

Conforme nos mostra o quadro acima, se faz interessante notarmos que o objeto pequeno a foi situado do lado d' \mathcal{A} mulher no lado direito da tábua. Entretanto, afirmará Lacan, “é de outra coisa que não do objeto a que se trata no que vem em suplência a essa relação sexual que não há” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 69). O que seria, então, essa outra coisa? Como respostas possíveis, o psicanalista dirá: o amor, bem como a escrita. Acrescentamos, segundo Miller (1991/2010), que se, de acordo com Freud e na primeira clínica lacaniana, a teoria do amor visava mostrar que este é repetição, posteriormente, Lacan dará ao amor o estatuto de invenção. Como nos esclarece Miller em sua conferência intitulada *O amor entre repetição e invenção*:

Mas creio que há uma articulação muito mais profunda: o Outro barrado dá lugar à invenção. Desse modo, o amor lacaniano – se assim podemos chamá-lo –, em sua originalidade em relação ao amor freudiano, é a invenção. Em Freud, ao contrário, toda teoria do amor busca mostrar que o amor é repetição. Costuma-se citar essa frase de Lacan: “Um novo amor”, que ele toma do poema de Rimbaud⁶⁷. Em psicanálise, a novidade de Lacan, a boa nova lacaniana é que há novos amores possíveis. O Édipo freudiano significa que amor é repetição. Isso aponta às contribuições de Freud à “Psicologia da vida amorosa”: quando amamos, apenas repetimos, pois encontrar o

⁶⁷ Um toque de seus dedos no tambor detona todos os sons e inicia a nova harmonia.

Um passo seu é o levante de novos homens e sua marcha.

Sua cabeça se vira: o novo amor!

Sua cabeça se volta, – o novo amor!

“Mude nossa sorte, livre-se das pestes, a começar pelo tempo”, cantam essas crianças.

“Não importa onde, eleve a substância de nossas fortunas e desejos”, lhe imploram.

O sempre chegando, indo a todo canto.

(“A uma razão”, Arthur Rimbaud [1854-1891]).

objeto é sempre reencontrá-lo e todo objeto de amor é substitutivo de algum objeto fundamental, prévio à barreira do incesto. Tudo isso demonstra o amor como repetição. A vertente mais original do amor lacaniano é, ao contrário, que o amor é invenção, ou seja, elaboração de saber. [...] como Dante fez, [dar a isso] um nome próprio e construir em torno disso uma obra literária. (Miller, 1991/2010, pp. 15-16)

Amor como invenção; amor como elaboração de saber; amor construído em torno de uma obra literária; amor a partir de um nome próprio. Marguerite Duras. Como já citado, Duras: nome de escritora; nome dos rios. Água que corre e escorre das penas de sua escrita. Água que enche, transborda, vaza e esvazia. No momento em que algo aí cessa e se escreve, no destino e drama de cada um, seu traço e sua via de miragem: o amor. Mirar o amor! Olhar o amor. Amor pelo olh(a)r. Na impossibilidade de sustentação do olhar: vigilância, sobrevivência. De maneira intermitente, aquela cena inesquecível. Sombra. Hiroshima, o amor. Mancha. Lol no campo de centeio. Nevers-Lol: ressonância da loucura, reedição do amor. *The Look*. A organização do espaço como mundo. A falta de inscrição “nesse porto impossível, preso às amarras para sempre” (Duras, 1964/1986, p. 136). “Nevers que eu tinha esquecido, gostaria de te rever esta noite” (Duras, 1960/2022, p. 35). Uma imagem possível. O amor escrito.

O amor, a poesia, a escrita: suplências ao impossível, à relação sexual que não existe, que não se escreve. “Fazer amor, como o nome indica, é poesia”, citando novamente Lacan (1972-1973/2008, p. 78). Amor é poesia. Amor e poesia. Amor e escrita. Amor e Duras. Se não há relação sexual, há, no amor, bem como na escrita, uma via que implica um *savoir-faire*, um saber lidar com a impossibilidade, e, por isso mesmo, com o que retorna. “*Pausa. A do amor que regressa*” (Duras, 1960/2022, p. 72). Retomando Assis (2015), se, com Lacan (1972-1973/2008, p. 155), “Do parceiro, o amor só pode realizar o que chamei, por uma espécie de poesia, para me fazer entender, a coragem, em vista deste destino fatal”, como não tomar tal coragem pela via inventiva, pelo viés de criação? “E por esse viés criativo, cabe apostar e propor que o amor é uma trama” (Assis, 2015, p. 184) que pode ser escrita, mesmo que contingencialmente e momentaneamente. Seguimos nessa direção.

3.4.2 Lacan e a função do escrito

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizer: não podemos.
 E escrevemos.
 É o desconhecido que carregamos dentro de nós:

escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada.
Podemos falar de uma doença da escrita.

Marguerite Duras

Também em *O seminário, livro 20. Mais, ainda*, Lacan afirma que “ela [a escrita] mostrará ser uma suplência desse não-todo sobre o qual repousa o gozo da mulher” (1972-1973/2008, p. 41). E, mais adiante, acrescenta que as suplências giram em torno do fato de não haver relação sexual, pois

há [...] a maneira masculina de girar em torno, e depois a outra, que não designo de outro modo porque é disto que este ano estou em processo de elaboração – como, da maneira feminina, isto se elabora. Isto se elabora pelo não-todo (Lacan, 1972-1973, p. 63).

Ao vincular as mulheres ao que o significante não alcança dizer, a diferença sexual que, para Freud (1924/1976), se escrevia no inconsciente em termos fálicos, isto é, como fálico ou castrado, passa a ser lida como uma dissimetria dos gozos masculinos e femininos em relação ao significante: há ou não há um significante que os defina. Isto implica dizer que há um significante que define o gozo fálico no inconsciente, a saber, o falo, mas não há um significante que defina o gozo feminino, gozo da mulher.

As fórmulas da sexuação propostas por Lacan no seminário em questão (1972-1973/2008) ilustram que a mulher tem um gozo adicional, suplementar ao gozo fálico e, por isso, impossível de castrar, negativizar, ao que ele permanece positivo. O autor, então, se propõe a esclarecer a via pela qual a mulher obtém satisfação na qual o falo não estaria presente e nomeia de gozo do corpo o não-todo presente no gozo da mulher. Gozo este não referido ao significante, sendo, por conseguinte, fora da palavra. Um gozo que se apresenta como silencioso também, uma vez que as mulheres não sabem nada sobre ele, apenas que o experimentam.

Segundo Laurent (2016), Lacan reformula a pergunta freudiana “O que quer uma mulher?” para “Que sabem as mulheres sobre seu gozo?”, retirando o acento colocado no desejo da mulher para colocá-lo na relação entre saber e gozo. Ainda de acordo com o autor, esse não saber do gozo da mulher não é um não querer dizer, mas algo vinculado à estrutura mesma desse gozo silencioso, à sua relação com o saber. Portanto, não haveria outra via para abordá-lo a não ser pelo aparato de saber que constitui a formalização matemática, afirma Lacan (1972-1973/2008). Esta permitiu ao autor escrever o real do gozo da mulher e efetuar um certo saber sobre ele: o gozo da mulher não compete à relação do sujeito com o objeto, mas à relação da mulher – uma vez que não há A mulher –, com o $S(\mathcal{A})$, matema da inexistência do Outro. Para Laurent (2016), Lacan passa, deste modo, do silêncio, do funcionamento silencioso do gozo feminino, a uma escritura, ou seja, a uma fórmula sinthomática.

Em suas ricas e inéditas elaborações do *Seminário 20* (1972-1973/2008), Lacan nos fará ver que o ser é aquilo que na linguagem mais escapa e, a partir daí, fará uma articulação entre ser, amor e escrita:

Na medida em que na escrita se joga com algo de brutal, de tomar por uns todos os uns que se quiser, é que os impasses que daí se destacam são por si mesmos, para nós, um acesso possível do ser, e uma redução possível da função desse ser, no amor” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 55).

E também: “Pude igualmente dizer que o amor visa ao ser, isto é, aquilo que, na linguagem, mais escapa – o ser que, por um pouco mais, ia ser, ou, o ser que, justamente por ser, fez surpresa” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 45). Desta maneira, a escrita configura-se como um acesso possível ao ser e, ademais, uma redução possível da função do ser no amor. Via do possível! O amor que visa ao ser, e o ser como o que da linguagem mais escapa. Conexão do ser, do amor e da escrita!

Ainda em relação à escrita, “Para além da linguagem, este efeito que se produz por se suportar somente na escrita, está com certeza o ideal da matemática” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 50). De acordo com o autor, é na formalização matemática que o real se distingue, sendo ela a elaboração mais avançada da significância, uma vez que se faz ao contrário do sentido, a contrassenso, e é nela que se baseia a escrita. Desta maneira, o psicanalista destaca que a formalização matemática seria “nosso fim, nosso ideal” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 127), na medida em que só ela é capaz de atingir um real, a saber, o do corpo falante. Mais, ainda, ao afirmar que a formalização matemática é a escrita, Lacan dirá que “a escrita, então, é um traço onde se lê um efeito de linguagem” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 129). Como ilustração, o psicanalista nos fornece o belo exemplo da escrita da teia de uma aranha e diz:

Se me fosse permitido dar-lhe uma imagem, eu a tomaria facilmente daquilo que, na natureza, mais parece aproximar-se dessa redução às dimensões de superfície que a escrita exige, [...] esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar-se o traço desses escritos, onde perceber os limites, os pontos de impasse, os becos sem saída, que mostram o real acedendo ao simbólico. É aí que eu não creio em vão ter chegado à escrita do a , do $\$$, do significante, do A e do Φ ⁶⁸. Sua escrita mesma constitui um suporte que vai além da fala, sem sair dos efeitos de linguagem. (Lacan, 1972-1973/2008, p. 100)

⁶⁸ Ver Figura 36 – Tábua da sexuação (Lacan, 1973-1972/2008, p. 84).

É importante ressaltar que Lacan nos fornece uma imagem (possível) e da natureza para mostrar a redução da escrita ao seu real. Seria o mesmo em Duras, quando a escritora-cineasta enquadra o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia vistos através da janela de sua casa-hotel? Uma imagem-sinthoma, como desenvolvido no Capítulo 1 e, ainda, o mar-escrito: *La Mer écrite* (Duras, 1996). O ser, o amor e a escrita em Duras! Em *Escrever* (Duras, 1993a/2021), um dos últimos e mais belos textos da autora – um texto oral, um curta-metragem⁶⁹ –, ao narrar a cena de uma mosca se debatendo contra a parede até a morte, ela diz:

Sim, é isso, a morte daquela mosca se tornou esse deslocamento da literatura. [...] Em torno de nós, tudo escreve, é isso que precisamos perceber, tudo escreve, a mosca, ela, ela escreve, nas paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refletida pelo lago. A escrita da mosca poderia preencher uma página inteira. Então, seria uma escrita. Do momento em que ela poderia ser uma escrita, já o é. Um dia, talvez, no decorrer dos séculos por vir, leríamos essa escrita, ela seria decifrada, ela também, e traduzida. E a imensidão de um poema ilegível ia se desdobrar no céu. (Duras, 1993a/2021, pp. 54-56)

Um deslocamento da literatura, um poema ilegível... que também poderia ser lido, através de Lacan, como: um traço onde se lê um efeito de linguagem, uma leitura outra que não o que ela significa... De volta com a psicanálise, sabemos que o último ensino de Lacan avança no sentido de não se regular pela linguagem, ocupando-se menos dos efeitos de sentido, embora eles existam, e mais dos efeitos da escrita. Em seu *O seminário, livro 23. O sinthoma* (1975-1976/2007), o autor nos apresenta a escrita em uma dimensão diferente do dizer, posto que o dizer baseia-se na palavra, que comporta uma função de significação, ao contrário da escrita, que dispensa essa dimensão, não exigindo necessariamente a compreensão, como atesta, por exemplo, a escrita poética. Ademais, já no *Seminário 20* (1972-1973/2008), Lacan nos dá uma pista do que iria trabalhar dois anos mais tarde ao dizer:

Joyce, acho mesmo que não seja legível – não é certamente traduzível em chinês. O que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode permanecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós, analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler - o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa,

⁶⁹ Em sua casa em Neauphle-le-Château, Duras decide debater a escrita com o amigo e cineasta Benoît Jacquot. A partir daí, ele filma a autora e realiza dois curtas-metragens que, posteriormente, se configurarão nos textos: *Escrever* (Duras, 1993a/2021) e *A morte do jovem aviador inglês* (Duras, 1993b/2021). Os dois filmes foram realizados com a mesma equipe e a mesma produção, porém este último, que na verdade foi o primeiro a ser produzido, teve como cenário o apartamento de Duras em Paris.

quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. Mas é precisamente por isso que aquilo se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê. Mas esta dimensão do ler-se, não é ela suficiente para mostrar que estamos no registro do discurso analítico? O de que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa. (Lacan, 1972-1973/2008, pp. 42-43)

Com Lacan leitor de Joyce, temos, na escrita, indícios de que há algo diferente do campo da fala, da significação. Ao se questionar sobre o que escrever significa para Joyce, o psicanalista (Lacan, 1975-1976/2007) elabora, entre outras coisas, que Joyce se escreveu em sua obra e que nela é forjado um ego para o autor. Conclui, assim, que a escrita de Joyce é essencial a seu ego. Ainda tomado pela escrita do irlandês, o psicanalista nos lança um desafio, a saber, “uma investigação a propósito do que significa escrever” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 143). E acrescenta que a questão que se coloca como consequência trataria de investigar o que, em um discurso, se produz por efeito da escrita.

Ao introduzir sua famosa fórmula “*não há relação sexual*” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 40, grifo do autor), o psicanalista a relaciona à dimensão da escrita, na medida em que ela tem suporte na escrita, isto é, no que da relação sexual não se pode escrever. Categoria do impossível, uma vez que a relação sexual *não para de não se escrever* ou, conforme Lacan (1972-1973/2008, p. 40), “tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama escrita”. Desta maneira, segundo Lacan, a relação sexual não existe e a escrita testemunha tal fato servindo-lhe de suplência.

Já em *O seminário, livro 4. A relação de objeto* (1956-1957/1995), o autor lança mão do termo suplência, porém, naquele momento do seu ensino, associado à função paterna, indicando uma operação que viria no lugar de algo que não se realizou da forma “esperada”. À época, a fobia do pequeno Hans (Freud, 1909/1974) foi analisada por Lacan como uma espécie de compensação à carência paterna incapaz de realizar a castração. Contudo, o termo adquire seu peso no ensino do psicanalista francês no tocante à psicose. Nesse contexto, a suplência implicaria na substituição de um elemento por outro, referida à ausência da operação do Nome-do-Pai, como uma espécie de reparação.

Segundo Deffieux (2005), a suplência supre alguma falta (um suplente é alguém que ocupa o lugar deixado vazio). Assim, suplência, enquanto ato de suprir, implicaria em completar, substituir, fazer as vezes de, preencher a falta de. Entretanto, ainda de acordo com o autor, se pensarmos a função do termo somente ligada ao vazio proporcionado pela forclusão

do Nome-do-Pai, a suplência promoveria a psicose como deficitária em relação à significação fálica. Assim, o conceito de suplência “ligado à forclusão do Nome-do-Pai do Édipo torna-se um termo datado” (Deffieux, 2005, p. 373-374).

O vocábulo, todavia, ganha vida novamente na teoria psicanalítica a partir da introdução dos nós borromeanos, especialmente na leitura que Lacan fará de James Joyce (Lacan, 1975-1976/2007). Agora a suplência é referida ao quarto termo capaz de atar os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário – um nó (borromeano) que permitiu a Joyce construir um ego e fazer um *sinthoma*, sobretudo com a sua maneira particular de escrita. Se, no primeiro momento de seu ensino, elaborado nos anos 1950, Lacan aponta a necessidade de o sujeito psicótico fazer suplência à forclusão do Nome-do-Pai através de construções significantes pelo esforço de significantização, já em seu último ensino, marcado pelo abandono da primazia da função simbólica, o conceito de suplência ganha outro valor.

A proposição de um elemento – o *sinthoma* – permitiu a Lacan (1975-1976/2007), no *Seminário* dedicado a Joyce, se referir à suplência em suas relações com o nó borromeano, teorização de extrema importância na fase final do ensino do psicanalista. Nas suas palavras,

Para dizer a verdade, o nó borromeano muda completamente o sentido da escrita. Ele dá a tal escrita uma autonomia, ainda mais notável por haver uma outra escrita, aquela que resulta do que poderia ser chamado de uma precipitação do significante (Lacan, 1975-1976/2007, p. 140)

Ao longo de sua obra, Lacan vai cada vez mais se aproximar de uma redução mínima, o que lhe permitiu a elaboração da topologia borromeana associada também à formulação matemática, à escrita e ao Real. Na década de 1970, com a proposta do nó borromeano, o psicanalista nos fará ver que a qualquer sujeito é impossível tudo representar, tudo dizer, e que há um elemento foracluído para todos que exige, de cada um, uma solução única para amarrar os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário. Nesse sentido, o Nome-do-Pai, um ordenador simbólico, que “garante” ao sujeito a subordinação à lei, passa a ser um entre os outros nomes-do-pai, uma vez que, como aponta Miller (2009), se a forclusão é generalizada, a solução é singular. Assim, o Nome-do-Pai vai perdendo sua potência simbólica como único ordenador para dar lugar à pluralidade de soluções – pluralização dos Nomes-do-Pai, como nomeou Lacan (1975-1976/2007) – encontradas pelos sujeitos falantes na escrita do *sinthoma*. Ainda com Miller (2009, p. 124, grifo do autor), “O que Lacan chama de *sinthoma* é o afeto como irreduzível ao efeito de sentido. É a esse título que ele insere James Joyce em seu ensino”.

De acordo com Lacan (1975-1976/2007), o que faz o sintoma de Joyce ser o *sinthoma*, por excelência, é sua abstração. Neste sentido, pontua Miller (2009, p. 155), não imaginaríamos

perguntar a Joyce o que ele quis dizer aqui ou ali: “É apenas na medida em que o real é esvaziado de sentido que podemos apreendê-lo um pouco”. Sabemos que, inicialmente, tanto com Freud quanto com Lacan, a psicanálise se consolidou como construção de sentido. Contudo, posteriormente, o limite colocado pelo real em uma análise fez com que Lacan o formulasse como o que se “deposita pela exclusão do sentido” (Miller, 2009, p. 113). Dessa maneira, o *sinthoma*, como o mais singular do ser falante, é indecifrável.

Antes de finalizarmos esta seção, apresentamos uma citação que liga Joyce, Lacan e Duras:

Nós nos perguntamos se a simpatia de Lacan por Joyce, de modo algum incompatível com a antipatia, não vai ao encontro do sonho de Joyce de acabar com a literatura, o que, para Lacan, seria acabar com a psicanálise, deixar atrás de si apenas um desastre (Miller, 2009, p. 142)

Acrescentamos, aí, o questionamento se nossa simpatia por Duras não vai ao encontro do assassinato e da destruição do cinema promovido pela cineasta. Seu cinema, sua escrita, sua obra, seu *sinthoma*. O amor.

3.4.3 Duras: escrever o amor

São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o traçamos como tal.

Jacques Lacan

L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre. Esse é o enigmático título do *Seminário 24* de Lacan (1976-1977), aquele que vem logo após *O sinthoma*. Das várias propostas de tradução para o título, nos guiaremos pela de Eric Laurent (2016). Lacan, no referenciado *Seminário*, indica traduzir homofonicamente o *Unbewusst* freudiano como *une-bévue*. *Unbewusst*, em alemão, é o termo proposto por Freud para “inconsciente”, que, pronunciado com sotaque francês, soa como a palavra francesa *une-bévue*, que pode designar “inadvertência”, “desleixo”, “mancada”, “engano”, “gafe” (Laurent, 2016, p. 65, nota do tradutor n. 2). Como nos lembra Laurent (2016, p. 66), já no início da primeira lição do *Seminário 24*, Lacan coloca em causa o inconsciente freudiano e comenta, nessa perspectiva, o título escolhido, que também faz homofonia com: *l'insuccès de l'Unbewusst, c'est/sait l'amour*.

Laia, na nota do tradutor de número 4 (Laurent, 2016, p. 66), nos esclarece que, em português, a tradução do título não consegue manter a homofonia destacada acima por Laurent.

Por sua vez, esta (homofonia) possibilita duas traduções: “O insucesso do Inconsciente é o amor”, ou ainda: “Do insucesso do Inconsciente, sabe o amor”. Já uma possível tradução literal para o título – *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre* – seria: “O insabido que se sabe de uma inadvertência ganha asas no jogo da porrinha”.

Ainda na primeira lição do *Seminário 24*, Lacan (1976-1977) nos fará ver a passagem de um regime do inconsciente fundado na identificação (histórica, do amor ao pai e ao traço unário), como teorizado por Freud ao longo de seu ensino, “numa modalidade do saber em que me identifico ao Outro por amor/ódio” (Laurent, 2016, p. 65), para um inconsciente feito de equívocos. “O sujeito se articula assim a essa inadvertência (*bévue*) que, por uma crença e não por uma identificação, é também, visão (*vue*), percepção” (Laurent, 2016, p. 65). Ainda de acordo com Laia (Laurent, 2016, p. 65, nota do tradutor n. 3), a tradução para o português de *bévue* como “inadvertência” comporta a referência ao verbo ver (inadvertência). E, de acordo com Laurent,

Piscadela de olho ao amor de Freud pelo jogo do xadrez! Lacan faz escutar nessa palavra *bévue* uma espécie de misto de R, de S, e de I, entre o Um que se repete (o *bis*)⁷⁰, o equívoco simbólico e a esteira do corpo. Há, de início, a inadvertência (*bévue*) e o efeito de saber que ela produz *a posteriori*: “o insabido que sabe” (“*l’insu que sait*”) aparece como produto de um encontro lateral (*à coté*), de um insucesso (*insuccès*), ou *insu-que-sait*. [...] Lacan acrescenta aí o amor [...]. Não diz que o encontro faltoso “é o amor” (*c’est l’amour*), mas equivoca com “dá asas ao amor” (*s’aile à mourre*), onde *s’aile* inclui alguma coisa das asas do amor (*ailes de l’amour*), homófona também a “sabe o” (*sait le*). (Laurent, 2016, p. 67, grifos do autor)

Destacamos aqui o “Um que se repete (o *bis*)”; “o insabido que sabe [...] como produto de um encontro lateral”; e o amor. Acrescentamos que *mourre*, em francês, é também um jogo de acaso semelhante à “porrinha” no Brasil. Lembramos, ainda, que Lacan utiliza a palavra *mourre* também em sua *Homenagem* prestada a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, associada ao similar jogo infantil “pedra, papel e tesoura” (uma variante do par ou ímpar), e ao nome mesmo da personagem da escritora, o qual faz homofonia com a palavra inglesa *love* (amor em português). “Lol V. Stein: asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra – no jogo do amor tu te perdes” (Lacan, 1965/2003, p. 198). De acordo com Duras (1964/1986, p.

⁷⁰ *Bévue*: nome feminino formado à época barroca (1642) a partir do prefixo bé-, bes-, proveniente do latim *bis*. “A palavra é dita com relação a um erro devido à vista, e depois designa figurativamente (1655) um engano (*méprise*) grosseiro devido à ignorância ou à inadvertência (*inadvertance*); à época clássica, foi empregado (1690) a propósito de um erro (*faute*) devido à falta (*manque*) de atenção no jogo de xadrez” (Rey, 1995 como citado em Laurent, 2016, p. 67).

13): “[...] ela [Lol] tinha esquecido a velha álgebra das penas de amor. [...] o evento a tinha encontrado [...]”. Acaso e encontro amoroso! Contingência do amor!

Vimos, em *Hiroshima meu amor* (Duras, 1960/2022), a contingência do encontro colocando em cena, novamente, o Um que se repete – o insabido que sabe – do amor. O Um que se repete, contudo, na condição de invenção. Criação. Hiroshima, o amor. Na incapacidade de falar do amor: Hi-ro-shi-ma, assim escrito e reescrito – na impossibilidade de se escrever –, realiza o amor, a dor, o gozo e a contingência da experiência amorosa em Duras, nas mulheres Duras, em suas várias facetas do feminino: a mulher, a mãe, a mística, a louca, a que sofre do amor. Amor absoluto.

Em *O vice-cônsul* (Duras, 1965/1982), a escritora está envolvida com o mais árduo trabalho de sua vida: “escrever a vida de meu amante de Lahore. Escrever *O vice-cônsul*. Tive que me dedicar três anos a esse livro” (Duras, 1993a/2021, pp. 35-36). Em *India Song* (Duras, 1974), a história de um amor que transborde do seu território. “Através de Michael Richardson, Anne-Marie Stretter gosta de Calcutá inteira” (Duras, 1977/1977, p. 63). Em *O caminhão* (Duras, 1977), o pretexto para falar do amor desapareceu. “A mulher do caminhão vive um amor de ordem geral. [...] Seu movimento em direção ao tudo é, para mim, o do amor” (Duras, 1977/1977, p. 63).

Contudo, em *Escrever* (Duras, 1993a/2021), o livro dos livros, como o denomina Ianelli (Duras, 1993a/2021, orelha do livro, grifo nosso), “um relato-síntese de mais de cinquenta anos de escrita, como aquele *último filme da vida* em que alguém se revê num apanhado essencial”. E que filme!⁷¹ No texto, a cineasta escreve seus amantes e amigos, sua infância na Indochina colonial, seus livros, seus filmes, seus personagens. O mar de Trouville e os jardins de Neauphle-le-Château. Na escrita, o passado retorna, vivo, como que inaugural, “num *cinema íntimo* de memórias e silêncio” (Duras, 1993a/2021, orelha do livro, grifo nosso).

Escrever: o filme, o cinema, o texto-oral, o livro, a escrita de Duras. E, com eles, o amor se escreve – diante da impossibilidade da relação sexual; diante da impossibilidade de (se) escrever, na contingência do encontro amoroso – fragmentos de (suas) histórias, peças avulsas que reiteram o mesmo, de novo, ainda, *encore*, no corpo, *en corps*. A brevidade da linguagem feita poesia. Do parceiro, o amor só se realiza por uma espécie de poesia em seu destino fatal (Lacan, 1972-1973/2008). Na noite. Na solidão. Na dor. Na loucura. No álcool. Na vida. Na morte. Em certos hábitos que retornam,

⁷¹ Ver nota de rodapé de número 69.

que reencontro sempre, aonde quer que eu vá, onde quer que esteja, mesmo nos lugares onde não escrevo, como quartos de hotel, por exemplo, o hábito de ter sempre uísque na mala para os casos de insônia ou desesperos repentinos. Durante esse tempo, tive amantes. Raramente fiquei sem amantes. (Duras, 1993a/2021, pp. 25-26)

Escrever. Livros ainda desconhecidos para a autora e jamais determinados previamente. Nem por ela, nem por ninguém. A dimensão da contingência presente na escrita. E no amor. Em Trouville, na loucura, o encontro com o destino de Lola Valérie Stein. Em Trouville, também, o encontro com o nome de Yann Andréa Steiner, “que me veio [...] com uma clareza inesquecível” (Duras, 1993a/2021, p. 24). Nascido Yann Lemée, Duras lhe subtrai o nome do pai, insere o nome da mãe e acrescenta o Steiner, nome de uma de suas personagens. A escritora-amante também muda suas vestimentas e seu perfume, e ele é “integrado ao que ela estava escrevendo” (Simon, 2021), tanto na cena escrita quanto na cena filmada. “Aconteceu-me esta história aos sessenta e cinco anos com Y.A., homossexual. É sem dúvida o mais inesperado desta última parte da minha vida isto que aqui aconteceu, o mais assustador, o mais importante” (Duras, 1987, p. 34, tradução nossa).

O mais inesperado de um encontro amoroso diretamente ligado à escrita de Duras. E à escrita do próprio Yann. Um amor louco, violento, arrebatador, controlador, como nos fala Yann (Simon, 2021). Um amor erotômico, como argumenta Romano (2021). Em 1982, após dois anos de relacionamento com Duras, o amante decide falar de sua relação com sua musa à jornalista Michèle Manceaux. Recuperada e transcrita pela irmã de Yann, essa gravação foi publicada em 2016, dois anos após sua morte, e transformada, cinco anos depois, por Claire Simon (2021), no filme *Eu quero falar sobre Duras*.

Escrever. É preciso esconder dos amantes os livros que se está escrevendo. “As mulheres não devem deixar os amantes lerem os livros que elas estão escrevendo” (Duras, 1993a/2021, p. 26). E, ainda, “os homens não suportam isto: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos. Exceto para Robert A” (Duras, 1993a/2021, pp. 27-28). Livros ilegíveis, mas inteiros. Livros eventuais. Livros inevitáveis. Livros da noite. Livros que não se parecem com nada. Livros “de gritos sem voz por toda parte” (Duras, 1993a/2021, p. 31). Livros escritos diante do mar: “Havia a praia, o mar, a imensidão dos céus, das areias. E era isso a solidão. Foi em Trouville que contemplei o mar até o nada” (Duras, 1993a/2021, p. 28).

Escrever. Apesar do desespero. Com o desespero. Escrever o pavor de escrever. Os erros bem-sucedidos. O insucesso (que se sabe?) “é se voltar a um outro livro, a um outro possível desse mesmo livro” (Duras, 1993a/2021, p.39). *Voilà!!!* A impossibilidade de escrever o que

não cessa de não se escrever escrito na contingência do encontro amoroso... Ainda. De novo. Sem fim. Nevers, Hiroshima, a eternidade do baile de Lol V. Stein, India Song (1 e 2), Agatha e, definitivamente, suas leituras ilimitadas. A história de amor da irmã e do irmão, “a eternidade de um amor deslumbrante, imprudente, castigado” (Duras, 1993a/2021, p. 47). As histórias por onde passam as mulheres nas janelas que dão para o parque na casa de Neauphle-le-Château. “Mas quanto medo, a cada vez o pior. E quanto amor” (Duras, 1993a/2021, p. 26).

Escrever. “Diante do meu quarto fica aquela roseira magnífica de *L’Homme Atlantique* (Duras, 1993a/2021, p. 27). Diante de nada. Diante de uma imensidão vazia. “Diante de uma espécie de escrita viva e nua, terrível de superar” (Duras, 1993a/2021, p. 30). Escrever com a força do corpo. Escrever o desconhecido de si mesmo. A escrita como suplência à relação sexual que não existe. A escrita como suplência ao absoluto do amor. Agora, já é possível dar nome à palavra. “De repente, tudo ganha um sentido em relação ao que se escreve, é de enlouquecer” (Duras, 1993a/2021, p. 35). Agora está escrito. Contudo, “É este tipo de derrapagem [...] muito sombria, que corremos o risco de cometer [...] de um sentido inacessível e de uma extensão sem limites” (Duras, 1993a/2021, p. 51). Agora está escrito. Até o próximo amor. Até o próximo horror. Até a próxima dor. Até o próximo filme. Até o próximo livro.

Escrever. A loucura da escrita. Uma furiosa loucura da escrita. “Pode-se falar de uma doença da escrita” (Duras, 1993a/2021, p. 47). Escrever como o vento. Escrever um livro. Escrever um roteiro. Escrever um filme-texto. Escrever com a voz. Escrever com o (a) olhar. Escrever o mar. Escrever o que não se escreve. Escrever o Amor. Escrever, Meu Amor. Escrever é fazer amor: laço, contingência, drama, destino fatal. Encontro. Instante que subsiste pelo que cessa de não se escrever. “Escrever era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou” (Duras, 1993a/2021, p. 25).

Duras, uma sobrevivente da(s) guerra(s). Mundial, nacional, passional, da loucura, da dor, da solidão, do amor. Sobre o corpo morto do mundo, sobre o corpo morto do amor, a escritura. Não há como explicá-la, é como a inteligência. É como a loucura. Oportunidade perdida que se perdeu e a definiu, transportada para fora de si e na direção do amor. Um novo amor. Morrer de amor. Sobreviver à morte do seu amor. Escrever a morte. Escrever até a morte. O texto como captação do exterior. As mulheres Duras voltadas para o exterior. A memória exterior do louco. Do escritor. Falta de vida pessoal, dilapidação do eu. Experimentação. Lugar não esvaziado sobre o que o feminino é. Na incapacidade de falar do amor, a decisão de escrever. Duras, Escrever o Amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nego o fim que provavelmente virá nos separar, sua facilidade desoladora, pois no momento em que o nego, esse fim, aceito outro, o que está para ser inventado, que eu não conheço, e que ninguém ainda o inventou: o fim sem fim, o começo sem fim de Lol V. Stein.

Marguerite Duras

Peças avulsas na eternidade do sem-fim

O mar, o olhar, o mar a olhar, a voz e o amor: peças avulsas colhidas da obra de Duras e trabalhadas nesta tese de doutorado. Para iniciarmos esta conclusão, nos voltaremos para o último ensino de Jacques Lacan (1975-1976/2007). Na perspectiva do *sinthoma*, como proposto pelo autor sobretudo a partir da leitura que realizou de James Joyce, os afetos (singulares) estão em relação ao corpo vivo, e não em relação à mortificação significativa da ordem simbólica. Desta maneira, “encarnar o *sinthoma* é o contrário de *significantizar*” (Miller, 2004-2005, p. 12, grifo do autor).

Segundo Miller (2004-2005), o que Lacan nos conta a respeito do “ilegível” escritor irlandês é que há ali, “como se estivesse demonstrado”, a relação pura de cada um com a língua, “que a língua toca em cada um como essa câmera de eco e que essa contingência é, para todos, um traumatismo” (Miller, 2004-2005, p. 12). Traumatismo aqui entendido como

a desarmonia original [provocada pelo] som da língua [que] nunca é harmônico [...]. A língua faz, do ser que a habita e que a falará, um doente, um portador de um *handicap*, e tudo o que lhe é permitido fazer é fazer disso uma obra. Este seria o exemplo de James Joyce: do traumatismo e de suas consequências sofridas devido à língua, fazer uma obra. (Miller, 2004-2005, p. 12)

O *sinthoma*: fazer do que afeta o corpo algo impossível de ser comparado, fazer do que afeta o corpo, do que faz acontecimento no corpo, uma eternidade. Para Miller (2004-2005), esta é a questão posta pelo *Seminário 23* (Lacan, 1975-1976/2007):

como, do acontecimento, se faz alguma coisa que parece com o sonho da eternidade, ou seja, que permanece quando não se é mais si mesmo? Como extrair desse acontecimento singular, desse traumatismo contingente, desse acontecimento que afeta cada ser falante em sua singularidade, alguma coisa que pode valer como uma lição, e que valerá para os outros que dela se apropriarão, tanto os que aqui estão quanto os que ainda virão, pelos tempos vindouros e potencialmente ao infinito? (Miller, 2004/2006, p. 13)

Marguerite Duras: podemos inferir que o que ela faz é repercutir o traumatismo inicial? Circunscrito, subtraído, isolado, peças avulsas em um esforço de levar a escrita e a leitura às últimas consequências, “estado no qual resta apenas fazer do *sinthoma* uma obra” (Miller, 2004/2006, p. 14). Do traumatismo inicial sofrido da *lalíngua*, do acontecimento de corpo que dele resulta, “levá-lo até uma espécie de eternidade sem recuar diante do exílio comportado pela extrema fidelidade ao seu gozo” (Miller, 2004/2006, p. 15). Não se deve procurar entender, mas é preciso escrever. E somos nós, os universitários – fato que intrigava e incomodava a escritora, assim como fizeram e ainda fazem com James Joyce –, que tentamos entender e escrever Duras. Uma impossibilidade, mas, ainda assim, escrevemos.

A partir de sua própria nomeação, Marguerite Duras de Trouville. “Dar nomes, nomear, eis o ato por excelência” (Miller, 2004/2006, p. 25). Agatha, Lola Valérie Stein, Anne-Marie Stretter, Yann Andréa Steiner, S. Thala, T. Beach. O que, de acordo com Lacan, a partir de seu último ensino, é diferente de comunicar. Como nos esclarece Miller, centrar-se na nomeação é, segundo Lacan, “senão recusar, pelo menos diferenciar a relação com o Outro, centrar-se na relação com o real. A nomeação é distinta da comunicação precisamente nisto: ‘É na nomeação que o blábláblá faz laço com o real’”⁷² (Miller, 2004/2006, p. 26). Não se trata aqui da fala ao Outro, que visa o Outro e que vem do Outro, “tudo isso se estreita, a retórica se desvanece quando se trata, nuamente, da nomeação, na qual o que se diz é suposto isolar o que existe” (Miller, 2004/2006, p. 26).

Marguerite Duras de Trouville. Nomear é estabelecer, instaurar uma relação entre o sentido e o real, “e não se entender com o Outro sobre o sentido, mas acrescentar ao real algo que faz sentido” (Miller, 2004/2006, p. 26). Ademais, a nomeação – o dizer o que é, o que existe – é uma função eminente na *lalíngua*. Seguindo com Miller, no *Seminário Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/2008) questiona a evidência da comunicação ao trazer o conceito de *lalíngua*, se regulando, a partir da década de 1970 – década da efervescência do cinema durassiano – não pela linguagem, “mas pela *lalíngua*, concebida como uma secreção de um certo corpo, e que se ocupa menos dos efeitos de sentido que existem do que desses efeitos que são afetos” e que promovem “essa cisão entre *lalíngua* e linguagem, entre a comunicação e a nomeação, entre o efeito de sentido e o afeto” (Miller, 2004/2006, p. 27), este último irreduzível ao sentido.

De volta ao *Seminário 23* (1975-1976/2007), o *sinthoma*, ou “a arte de Joyce”, Lacan chama de “o avesso da psicanálise, um avesso que não é o discurso do mestre, um avesso que é o saber-fazer do artista” (Miller, 2004/2006, p. 27). Na relação com *lalíngua*, o *sinthoma* é a

⁷² Lacan, J. *Le Séminaire, livre 22. RSI* [principalmente a aula de 11 de março de 1975] (Inédito) como referenciado em Miller, J.-A. (2004/2006, p. 30, nota de rodapé 18).

consistência deixada pelas marcas de lalíngua no corpo, “para cada um, algo que é recebido e não apreendido [...] *é uma paixão, é sofrida*” (Miller, 2004-2005, p. 29, grifo nosso). A obra de Duras: o assassinato do texto estendido ao cinema, à imagem cinematográfica, à atuação dos atores, sua redução. Um consentimento à imagem pura desobrigada da representação do mundo. A tela negra. A imagem-sinthoma. O mar liso, a areia amarelada, a praia vazia, o olhar, a voz, o amor. Seu sinthoma. A voz a partir de lalíngua, também em sua redução. Depuração. O amor dos encontros ocasionais: contingência. A inexistência da relação sexual: suplência. A obra escrita, filmada, lida, ouvida: ~~X~~ mulher; A autora, As mulheres Duras.

É interessante comentarmos que se a arte, para Lacan (1975-1976/2007), se faz ao avesso do discurso do mestre, e se Duras (1965/2003) revela saber, sem ele, aquilo que ele ensina – consideração bastante criticada pelos estudiosos da autora –, a própria Duras dirá, primeiramente em 1981, durante sua estada em Montreal:

Não me interessa quando Lacan diz: ‘Ela sabe, essa mulher sabe...’ Não sei qual é sua frase... É uma palavra de homem, de mestre... É até mesmo uma palavra de homem de poder, é evidente. A referência é ele. ‘O que eu ensino’, ela, essa mulherzinha, sabe. É uma homenagem enorme, mas é uma homenagem que repercute nele. Ele poderia dizer: o que é ensinado em geral, ela o sabe de imediato, mas é o que eu ensino que importa. (Duras como citado em Lamy & Roy, 1981, p. 89, tradução nossa)

E doze anos depois, em seu livro *Escrever* (Duras, 1993a/2021), ela afirmará que nunca chegou a compreender totalmente o que Lacan disse a respeito de seu livro *O deslumbramento* (1964/1986) e que ficou surpresa com o autor. Acrescenta, ainda:

e estas frases suas: “Ela não deve saber que escreve aquilo que escreve. Porque ia se perder. E isso seria uma catástrofe”. Essas frases para mim se tornaram uma espécie de identidade de princípio, de um “direito de falar” totalmente ignorado pelas mulheres” (Duras, 1993a/2021, p. 30, grifo da autora)

Marguerite Duras e Jacques Lacan: contemporâneos. Lacan arrebatado por Duras. Duras amedrontada por Lacan:

Teve um dia que ele marcou de se encontrar comigo, à meia-noite, num bar... Lacan. Me deu foi medo. Num subsolo. Era pra me falar de “Lol V. Stein”. Ele me disse que era um delírio clinicamente perfeito. Começou a me indagar. Foram duas horas. Saí de lá meio cambaleante (Duras, 1969, p. 56⁷³, como citado em Porge, 2015/2019, p. 23, tradução do autor)

⁷³ Duras, M. (1969). La destruction de la parole. *Cahiers du cinema*, (217).

O saber-fazer do artista: segundo Miller (2004-2005), a ausência da relação sexual é o que define o real do qual se trata, o real ao qual a psicanálise se refere. Nessa via, o real é disjunto do saber e a interpretação analítica “não atesta saber algum” (Miller, 2004-2005, p. 22), na medida mesmo em que o real, sobre o qual opera a interpretação no último ensino de Lacan, é exterior ao saber. “Dizer: ‘os efeitos de interpretação são incalculáveis, mas *há efeitos*’, significa que o real do qual se trata não é do tipo que comporta um saber” (Miller, 2004/2006, p. 22). A meu ver, entre outras coisas, essa passagem nos ajuda a esclarecer o comentário de Lacan dirigido a Duras, a Lol V. Stein. O saber-fazer em Marguerite Duras, a obra de Duras, embora este fato (o saber-fazer em Duras) não exclua outra formulação lacaniana, a de “que há um saber que trabalha para o gozo, há uma conjunção entre saber e gozo” (Miller, 2004/2006, p. 22).

Depois da noite, no despertar da aurora

Sim, eles vão me analisar e eu, durante esse tempo, eu estarei fazendo outro filme...

Marguerite Duras

Aurora: claridade que aponta o nascer do Sol, antes da manhã; as primeiras manifestações de qualquer coisa; princípio (Bueno, 1980). Os filmes depois da noite, aqueles que ficam. A memória auditiva e visual como um traço indelével. O movimento de uma obra (cinematográfica e literária) que não se separa entre as categorias do ver, do ouvir e do amar, mas as fazem ser mutuamente necessárias. O vazio do olhar. Ouve-se o mar. A solidão do grito. A voz que continua nas inúmeras entrevistas. “Seu singular e incansável fluxo” (Laverdière, 2022, p. 12). As palavras em tom de leitura. Os roteiros mais próximos da escrita. O texto-filme-texto-roteiro. Paixão. Amor e dor. Desejo. “Se quiser, penso que um filme deve mergulhar completamente no desejo, na filmagem, e no fundo, na forma e no fundo, no tratamento do argumento e inclusive na técnica, ele deve mergulhar numa dimensão do desejo, da paixão” (Duras, 1977/1977, p. 77).

Uma obra esburacada? Por onde entramos e saímos por onde quisermos... Assim como *O caminhão*, “essa espécie de abertura completa por todos os lados, o filme é verdadeiramente esburacado por todos os lados, é um filme onde se pode entrar a qualquer momento, só tem aberturas para o exterior” (Duras, 1977/1977, p. 79). Uma obra labiríntica? Labirinto de sonoridades, imagem e amor buscados nos esquecimentos, nas memórias sem lembranças

(Foucault & Cixous, 1975/2009). É preciso se perder, já nos orientava Duras (1965/1982). Chaves de leituras. Imagem *passé-partout*. Uma obra contínua, que continua, depois da noite.

A solidão. A dor. A angústia. As Vozes. Lalíngua. A loucura. O mar. A escrita. O filme. A obra. Sinthoma. É preciso reafirmar a *Barragem* e suas retomadas (Bessière, 2014). Obra que encena a vida. Vida que demanda ser escrita. Filmada. O intraduzível. A imagem pura no Capítulo 1. Uma trama de voz permanente no Capítulo 2. A contingência do amor no Capítulo 3. *Hiroshima, mon amour*. A palavra e o silêncio; o amor e a morte; a memória e o esquecimento; a alegria e as penas do amor até a perda, o desespero (Ferreira, 2014). Solução para o acontecimento/trauma originário, no corpo, do corpo, *encore*. Escrever/filmar essa intimidade estranha e familiar, atrelada a um eterno recomeço. Incansável peregrinação, irrupções do gozo. Cada obra, uma sequência do mesmo filme, mudando apenas a lente, a luz ou o ângulo de uma sequência para a outra (Fingermann, 2014). O deslumbramento. O arrebatamento. O êxtase. O gozo. “Um amor que não havia percebido porque se perdera na história como água na areia” (Duras, 1984/2012, p. 98). O amante.

Ou, ainda,

Parece-me que é quando isto estiver em um livro que não causará mais sofrimento... que isso não será mais nada. Que será apagado. Eu descobro isso com a história que tenho com você: escrever é isso também, sem dúvida, é apagar, substituir. [...] Muito cedo, o que eu escrevi substituiu o que eu vivi. (Duras, 1985/2023, pp. 12-15)

Errância. Intermidialidade (Oliveira, 2021). A destruição. O assassinato. “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém” (Duras, 1984/2012, pp. 10-11). Duras, a errante (Rodgers, 2014): “Durante toda minha infância eu só fiz mudar de lugar. [...] um dia, aprendi que era francesa” (Duras & Porte, 1977/2012, pp. 17-60, tradução nossa). Identidade impossível – Escritora: “uma busca de si que deve passar inevitavelmente por um alhures – seja geográfico, linguístico ou interior” (Rodgers, 2014, p. 90).

Com Lacan (1964/2008), o olhar está no mundo e o mundo nos olha. Fazermos-nos presentes na cena do mundo vai depender das sombras, do anteparo que fomos capazes de colocar diante da luminosidade desse olhar. É assim que nos inserimos na cena a partir da esquizo entre o olho e o olhar. Existimos entre claro e escuro (Kaufmanner, 2023, online).

Assim como também entre a voz e o silêncio, a escrita e a fala: palavra. Isso é algo com o qual cada um busca operar, se arranjar. Com Duras, a imagem atravessou o espelho e sua obra singular inspirou este trabalho. Um corpo afetado por lalíngua que goza e revela “uma loucura

qualquer” (Kaufmanner, 2023, online), embora não qualquer loucura, qualquer gozo. “Acabo de ver o filme, fiquei dominada por ele... O que eu sempre espero é isso, ser dominada pelo meu próprio trabalho... Não posso dizer claramente de onde vem a força do filme, ela me perturba muito” (Duras, 1977/1977, p. 71). *C'est tout!*

REFERÊNCIAS

- Academia Brasileira de Arte. (n.d.). O grito, a obra que possui 4 versões.
<https://abra.com.br/artigos/o-grito/>
- Adler, L. (2013). *Marguerite Duras*. Flammarion. (Trabalho original publicado em 1998)
- Alloa, E. (2015). Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar? In E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 7-22). Autêntica.
- Assis, M. (2015, outubro). Fazer amor é poesia: laço e contingência. *Stylus Revista de Psicanálise*, 31, 175-185.
- Aumont, J. (1993). *A imagem* (E. S. Abreu, & C. C. Santoro trads). Coleção Ofício de Arte e Forma. Papyrus. (Trabalho original publicado em 1990)
- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas* (M. Appenzeller trad.). Papyrus. (Trabalho original publicado em 2002).
- Avolio, J. C., & Faury, M. L. (1998). *Michaelis: dicionário francês-português, português-francês*. Melhoramentos.
- Ayer, M. (2009). Filmografia comentada. In M. Ayer (Org.), *Marguerite Duras: escrever imagens* (pp. 37-76). Caixa Cultural.
- Ayer, M. (2014). Marguerite Duras: o cinema como ato político. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz. *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 7-10). Publisher Brasil.
- Bamberger, H. (2004). *Marguerite Duras de Trouville*. Minuit.
- Belting, H. (2015). A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 115-140). Autêntica. (Trabalho original publicado em 2008)
- Bessière, J. (2014). Marguerite Duras nas décadas de 1970 a 1980 – Repetições na obra, figuras de encarnação: da dor à superação do negativo. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 16-20). Publisher Brasil.
- Bezerra, J. (n.d.). Guerra da Argélia. *Toda matéria*. <https://www.todamateria.com.br/guerra-da-argelia/>
- Blanchot, M. (1987). O espaço literário (A. Cabral trad.). Rocco. (Trabalho original publicado em 1955)
- Blanchot, M. (2010). *A conversa infinita – A palavra plural (palavra de escrita)* (A. Guerra Neto trad.). Escuta. (Trabalho original publicado em 1969)
- Borgomano, M. (2001). Duras : Les voix du silence. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10(1), 230-241.
<https://journals.openedition.org/narratologie/6945?lang=en>.

- Borgomano, M. (2009). As vozes do invisível. In M. Ayer (Org.), *Marguerite Duras: escrever imagens* (pp. 26-35). Caixa Cultural.
- Bovier, F., & Margel, S. (2021). Destruction et pathos dans les films de Marguerite Duras. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le cinéma que je fais. Écrits et entretiens* (pp. 9-33). POL.
- Bosi, I. (2022). *Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema* [Vídeo]. Curso online A Capivara Artes Literárias e Relicário Editora.
<https://www.acapivaraacultural.com.br/events/marguerite-duras-entre-a-literatura-e-o-cinema>
- Bosi, I. (2023, 20 de abril). *As guerras de Marguerite Duras* [Vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPYf1KhRDWs>
- Bueno, F. S. (1980). *Dicionário da língua portuguesa*. Fename.
- Chion, M. (1993). *La Voix au Cinéma*. Cahiers du Cinéma. (Trabalho original publicado em 1982)
- Chion, M. (2008). *A audiovisual. Som e imagem no cinema* (P. E. Duarte trad.). Edições texto e grafia. (Trabalho original publicado em 1990)
- Codato, H. (2013). *Modulações do duplo: a crise do desejo no cinema contemporâneo* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-99FKEV>. Acesso em 29/10/2022
- Corpelet, D. (2020). Le cinema, chambre d'écho des voix. In S. Marret-Maleval, N. P. Boileau, C. Zebrowski, & D. Corpelet (Orgs.), *Duras avec Lacan: ne restons pas ravis par le ravissement* (pp. 169-192). Édition Michèle.
- Damisch, H. (2016). O desaparecimento da imagem. *Arte & Ensaios*, (31), 93-107.
- Deffieux, J.-P. (2005). Sinthome et suppléance. *La lettre Mensuelle. École de la Cause Freudienne*, (240), 43-59.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo* (E. A. Ribeiro trad.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1985)
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha* (P. Neves trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1992)
- Didi-Huberman, G. (2011). De semelhança a semelhança (M. J. W. Salles trad.). *Revista Alea*, 13(1). https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517--106X2011000100003.
- Didi-Huberman, G. (2015). Devolver uma imagem. In E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 205-226). Autêntica.

- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más* (D. Gutierrez, & B. Vignolo trads). Ediciones Manantial SRL. (Trabalho original publicado em 2006)
- Dumayet & Duras, 1964. Marguerite Duras à propos du “Ravissement de Lol V. Stein” [Védeo]. *Ina*. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-vstein>
- Duras, M. (2003). *Uma barragem contra o Pacífico* (E. A. Ribeiro trad.). Arx. (Trabalho original publicado em 1950)
- Duras, M. (1955). *Le Square*. Gallimard.
- Duras, M. (2022). *Moderato cantabile* (A. Lisboa trad.). Relicário. (Trabalho original publicado em 1958)
- Duras, M. (2022). *Hiroshima, meu amor* (A. Lisboa trad.). Relicário. (Trabalho original publicado em 1960)
- Duras, M. (1986). *O deslumbramento* (A. M. Falcão trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1964)
- Duras, M. (1989). *Ausência de Lol V. Stein* (J. V. Lima trad.). Difel. (Trabalho original publicado em 1964)
- Duras, M. (1982). *O vice-cônsul* (F. Py trad.). Francisco Alves. (Trabalho original publicado em 1965)
- Duras, M. (1970). *Ah! Ernesto*. Thierry Macnier.
- Duras, M. (1971). *L'Amour*. Gallimard.
- Duras, M. (2021). *Blue Moon* (titre provisoire). In F. Bovier, & S. Marget (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 165-167). POL. (Trabalho original publicado em 1972a)
- Duras, M. (2021). Lettre à Pierre Schaffer. In F. Bovier, & S. Marget (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 168-170). POL. (Trabalho original publicado em 1972b)
- Duras, M. (1973a). *India Song*. Paris, Gallimard.
- Duras, M. (1973b). *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*. Gallimard.
- Duras, M. (2021). C'est l'histoire d'un amour, vécu aux Indes. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 173-174). POL. (Trabalho original publicado em 1974a)
- Duras, M. (2021). Fouiller dans « l'oubli ». In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 175-176). POL. (Trabalho original publicado em 1974b)

- Duras, M. (2021). Je fais des films pour occuper mon temps. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.). *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 177-189). (Trabalho original publicado em 1975a)
- Duras, M. (2021). L'Écriture cinématographique d'*India Song*. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.). *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 205-211). POL. (Trabalho original publicado em 1975b)
- Duras, M. (2023). O horror de um tal amor (L. Mascaro trad.). In Duras, M. *A dor*. Bazar do Tempo. (Trabalho original publicado em 1976)
- Duras, M. (2021). L'Ambassade c'est un bateau qui prend l'eau. In F. Bovier, & S. Margel, S. (Orgs.). *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 193-196). POL. (Trabalho original publicado em 1976a)
- Duras, M. (2021). Pour le cinéma. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 211-228). POL.. (Trabalho original publicado em 1976b)
- Duras, M. (2021). Note pour rien. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 197-198). POL. (Trabalho original publicado em 1976c)
- Duras, M. (2021). Un Aveu d'impuissance. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 243-250). POL. (Trabalho original publicado em 1976d)
- Duras, M. (2021). Un Deuxième India Song. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 235-242). POL. (Trabalho original publicado em 1976e)
- Duras, M. (1977). *O caminhão* (J. Sanz trad.). Record. (Trabalho original publicado em 1977)
- Duras, M. (2021). Le Tournage du *Navire Night*. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 345-348). POL. (Trabalho original publicado em 1978)
- Duras, M. (2021). Le Lieu devait être celui et de l'oubli et de cette mémoire défaillante. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 190-192). POL. (Trabalho original publicado em 1979a)
- Duras, M. (2021). Bobine III (10 plans) 16' 8". In F. Bovier, & S. Margel, S. (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 203-204). POL. (Trabalho original publicado em 1979b)
- Duras, M. (2021). Les Petites annonces. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 367-368). POL. (Trabalho original publicado em 1980)
- Duras, M. (1980a, junho). Les Yeux verts. *Cahiers du Cinéma*, (312/313).
- Duras, M. (1980b). L'Homme assis dans le couloir. Minuit.

- Duras, M. (1980c). *L'Été 80*. Minuit.
- Duras, M. (1981). *Agatha*. Minuit.
- Duras, M. (2021). *Agatha et les lectures illimités*. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 391-397). POL. (Trabalho original publicado em 1981a)
- Duras, M. (2021). *L'Homme Atlantique*. In F. Bovier, & S. Margel (Orgs.), *Le Cinéma que je fais : Écrits et entretiens* (pp. 399-421). POL. (Trabalho original publicado em 1981b)
- Duras, M. (2012). *O amante* (D. Bottmann trad.). Cosac Naify. (Trabalho original publicado em 1984)
- Duras, M. (2023). *A dor* (L. G. Oliveira, & T. França trad.). Bazar do Tempo. (Trabalho original publicado em 1985)
- Duras, M. (1987). *La Vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. POL.
- Duras, M. (1990). *La Pluie d'été*. Paris, P.O.L.
- Duras, M. (1992). *O amante da China do Norte* (D. R. Barreto trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1991)
- Duras, M. (2021). *Escrever* (L. G. Oliveira trad.). Relicário. (Trabalho original publicado em 1993a)
- Duras, M. (2021). *A morte do jovem aviador inglês* (L. G. Oliveira trad.). Relicário. (Trabalho original publicado em 1993b)
- Duras, M. (1996). *La Mer écrite*. Marval.
- Duras, M., & Gauthier, X. (1987). *Woman to Woman*. University of Nebraska Press. (Trabalho original publicado em 1974)
- Duras, M., & Gauthier, X. (1988). *Boas falas: conversas sem compromisso* [Entrevista concedida a Xavière Gauthier] (S. M. Campos trad.). Record. (Trabalho original publicado em 1974)
- Duras, M., & Porte, M. (2012). *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte. Minuit. (Trabalho original publicado em 1977)
- Duras, M., & Torre, L. P. (2013). *La Passion suspendue* [Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre]. Éditions du Seuil. (Trabalho original publicado em 1987)
- Eckstein, D. F. (2020). *A repetição no arrebatamento*. In G. Moreira, R. Estrella, R. Pinto, & T. França (Orgs.), *Não se pode e se escreve. Ensaios sobre Marguerite Duras* (pp. 77-91). Sabiá Editorial.

- Escher, M. C. (2004). *Banda de Moebius II*. The M.C. Escher Company.
- Ferreira, J. S. (2014). Marguerite Duras e a escrita da intimidade. In M. Ayer, & C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 28-32). Publisher Brasil.
- Fingermann, D. (2014). Marguerite Duras: desejo e gozo. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 38-40). Publisher Brasil.
- Foucault, M., & Cixous, H. (2009). Sobre Marguerite Duras. In M. B. Motta (Org), *Michel Foucault: Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (pp. 356-365). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1975)
- Freud, S. (1974). Estudos sobre a histeria (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 2). Imago. (Trabalho original publicado em 1893-1895)
- Freud, S. (1976). Lembranças encobridoras (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 3). Imago. (Trabalho original publicado em 1899)
- Freud, S. (1972). A interpretação dos sonhos (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 4 e 5). Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1972). Sobre os sonhos (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 5). Imago. (Trabalho original publicado em 1901)
- Freud, S. (1972). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1976). Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9). Imago. (Trabalho original publicado em 1907[1906])
- Freud, S. (1974). Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 10). Imago. (Trabalho original publicado em 1909)
- Freud, S. (1969). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (*dementia paranoides*) (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 12). Imago. (Trabalho original publicado em 1911)
- Freud, S. (1974). Sobre o narcisismo: uma introdução (J. Salomão trad.). *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Imago. (Trabalho original publicado em 1914)

- Freud, S. (1976). O ‘Estranho’ (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (1976). Além do princípio do prazer (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 18). Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1976). A dissolução do Complexo de Édipo (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 19). Imago. (Trabalho original publicado em 1924)
- Freud, S. (1976). Inibições, sintomas e ansiedade (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 20). Imago. (Trabalho original publicado em 1926[1925])
- Freud, S. (1976). Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 22). Imago. (Trabalho original publicado em 1933[1932])
- Freud, S. (1975). Construções em análise (J. Salomão trad.). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 23). Imago. (Trabalho original publicado em 1937)
- Godefroy, R. (1992). *Appelez-moi Marguerite Duras de Trouville*. Ouest.
- Gottesman, C. (2014). A voz da memória e do esquecimento. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 44-48). Publisher Brasil.
- Hack, L., & Silva, E. R. (2017). Escrever sob o fascínio da imagem – ressonâncias entre o pensamento de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman. *Visualidades*, 15(2), 69-92.
- Ianelli, M. (2021). [Orelha do livro]. In M. Duras, *Escrever* (Trabalho original publicado em 1993a)
- Ianelli, M. (2021). O canto de savannakhet. *Rubem*.
<https://rubem.wordpress.com/2021/10/02/o-canto-de-savannakhet-mariana-ianelli-2/>
- IMDb. (n.d.). Agatha et les lectures illimitées.
https://m.imdb.com/title/tt0205726/?ref=tt_mv
- Kaplan, E. A. (1995). *A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera* (H. M. P. Pessoa trad.). Rocco.
- Kuntz, M. C. V. (2014). A trajetória da mulher, desejo infinito: o ciclo da Índia. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 54-58). Publisher Brasil.

- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica (V. Ribeiro trad.). In *Escritos* (pp. 93-103). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949)
- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (V. Ribeiro trad.). In *Escritos* (pp. 238-324). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953)
- Lacan, J. (1977). *O Seminário, livro 3: As psicoses* (A. Menezes trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1955-1956)
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, livro 4: A relação de objeto* (D. D. Estrada trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1956-1957)
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, Livro 5. As formações do inconsciente* (V. Ribeiro trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1957-1958)
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (trad. Antônio Quinet). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1959-1960)
- Lacan, J. (1992). *O Seminário, Livro 8. A transferência* (D. D. Estrada trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1960-1961)
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: A angústia* (V. Ribeiro trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1962-1963)
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1964)
- Lacan, J. (1964-1965). *O Seminário, livro 12. Problemas cruciais para a psicanálise* (Edição Centro de Estudos Freudianos do Recife, inédita, para circulação interna).
- Lacan, J. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein (V. Ribeiro trad.). In *Outros Escritos* (pp. 198-205). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1965)
- Lacan, J. (1967). *O Seminário, livro 14. A lógica da fantasia*. (Publicação não comercial para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife). (Trabalho original proferido em 1966)
- Lacan, J. (2003). A psicanálise. Razão de um fracasso (V. Ribeiro trad.). In *Outros Escritos* (pp. 341-349). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1967)
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 16. De um Outro ao outro* (V. Ribeiro trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1968-1969)
- Lacan, J. (1971-1972). *O saber do Psicanalista*. (Edição Centro de Estudos Freudianos do Recife, inédito, para circulação interna).
- Lacan, J. (2012). *O Seminário, livro 19. ... ou pior* (V. Ribeiro trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1971-1972)

- Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 20. Mais, ainda* (M. D. Magno trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1972-1973)
- Lacan, J. (2022). A terceira. In: J. Lacan, & J.-A. Miller, *A terceira / Teoria de lalíngua* (T. N. M. Prado trad., pp. 9-32). Zahar. (Trabalho original proferido em 1974)
- Lacan, J. (2007). *O Seminário, Livro 23. O Sinthoma* (S. Laia trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original proferido em 1975-1976)
- Lacan, J. (1976-1977). *O Seminário, livro 24. L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. (Edição Heresia, inédito, para circulação interna).
- Lamy, S., & Roy, A. (1981). *Marguerite Duras à Montréal*. Spirale.
- Laurent, E. (2016). *O avesso da biopolítica. Uma escrita para o gozo* (S. Laia trad.). Contra Capa.
- Laurent, E. (2022). A interpretação: da escuta ao escrito. *Escola Brasileira de Psicanálise*. <https://ebp.org.br/nordeste/jornadas/2022/2022/08/16/a-interpretacao-da-escuta-ao-escrito/>
- Laverdière, G. (2022). *Hiroshima meu amor*, um filme escrito em papel [Prefácio]. In M. Duras, *Hiroshima meu amor* (pp. 8-17). Relicário.
- Loignon, S. (2022). A arte do implícito e do silêncio em Moderato cantabile [Posfácio]. In M. Duras, *Moderato cantabile* (pp. 8-17). Relicário.
- Mandil, R. (2005). Literatura e Psicanálise: modos de aproximação. *Aletria*, (12), 42-48. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/976>
- Maranhão, B. C. C. A., & Rocha, G. M. (2022). O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto. *Estudos de Psicanálise*, (57), 75-88.
- Mello, C. M. M. (2014). Escrever a dor da música. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 64-67). Publisher Brasil.
- Merleau-Ponty, M. (2019). *O visível e o invisível*. Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1959-1960)
- Miller, J.-A. (2022). Comentário sobre A terceira In: J. Lacan, & J.-A. Miller, *A terceira / Teoria de lalíngua* (T. N. M. Prado trad., pp. 63-74). Zahar. (Trabalho original publicado em 1974)
- Miller, J.-A. (2010). O amor entre repetição e invenção. *Opção Lacaniana Online*, 1(2), 1-17. (Trabalho original publicado em 1991)
- Miller, J.-A. (2013). Jacques Lacan e a voz. *Opção Lacaniana Online*, 4(11), 1-13. (Trabalho original publicado em 1994)

- Miller, J.-A. (2005). *Silet. Os paradoxos da pulsão* (C. R. Lima trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1994-1995)
- Miller, J.-A. (2012). O escrito na fala. *Opção Lacaniana Online*, 3(8), 1-23. (Trabalho original publicado em 1996)
- Miller, J.-A. (2005). Introdução à leitura e referências do Seminário 10. *Opção Lacaniana*, (43), 7-91. (Trabalho original publicado em 2004)
- Miller, J.-A. (2009). *Perspectivas do seminário 23 de Lacan. O Sinthoma*. Jorge Zahar.
- Miller, J.-A. (2016). Ler um sintoma. *Escola Brasileira de Psicanálise*.
<https://ebp.org.br/sp/ler-um-sintoma/>
- Miller, J.-A. (2020). Commentaire de l'intervention d'Éric Laurent par Jacques-Alain Miller. In S. Marret-Maleval, N. P. Boileau, C. Zebrowski, & D. Corpelet (Orgs.), *Duras avec Lacan. Ne restons pas ravis par le ravissement* (pp. 37-43). Michèle.
- Mondzain, M.-J. (2015a). *Homo Spectator: ver, fazer ver*. Orfeu Negro.
- Mondzain, M.-J. (2015b). A imagem entre proveniência e destinação. In E. Alloa, (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 39-54). Autêntica.
- Mounsef, D. (2003). Women Filmmaker and the Avant-Garde: From Dulac to Duras. In J. Levitin, J. Plessis, & R. Valerie (Eds.), *Women Filmmakers: Refocusing*. Routledge.
- Oliveira, R. A. (2015, 18 de outubro). O Silêncio de Marguerite Duras. *Cinema Europeu por Roberto Acioli de Oliveira*. <https://cinemaeuropeu.blogspot.com/2015/10/o-silencio-de-marguerite-duras.html>
- Oliveira, L. G. (2021). *Le cinema de Marguerite Duras (1970-1982) sous la perspective intermédiaire: Déambulation, transmédiatité et opacité* [Tese de Doutorado, Université Laval]. CorpusUL. <https://corpus.ulaval.ca/server/api/core/bitstreams/7abf705e-93cf-48ff-aa1f-01247dfa9a88/content?fbclid=IwAR2oc-XC8a3qk57U2EOleev4w-Usid0tbMb9rpsy9rd4gnNU3toPIP3SPIM>.
- Oliveira, L. G. (2022a). *Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema*. Curso online A Capivara Artes Literárias e Relicário Editora.
<https://www.acapivaracultural.com.br/events/marguerite-duras-entre-a-literatura-e-o-cinema>
- Oliveira, L. G. (2022b). Os arquivos de Marguerite Duras: a intermedialidade no processo criativo. *Manuscrita, Revista de Crítica Genética*, (47), 5-17.
- Perrone-Moisés, L. (2012). A imagem absoluta (Posfácio). In M. Duras, (1984), *O amante* (pp. 103-114). Cosac Naify.
- Pinto, J. (2008). *Psicanálise, feminino, singular*. Autêntica.

- Pinto, T. (n.d.) As mulheres e as purgas legais na França. *Brasil Escola*.
<https://brasilecola.uol.com.br/historia/as-mulheres-as-purgas-legais-na-franca.htm>
- Porge, E. (2014). *Voz do Eco* (V. Veras trad.). Mercado de Letras. (Trabalho original publicado em 2012)
- Porge, E. (2019). *O arrebatamento de Lacan. Marguerite Duras ao pé da letra*. (trad. P. S. Souza Júnior trad.). Aller. (Trabalho original publicado em 2015)
- Rancière, J. (2015). As imagens querem realmente viver? In E. Alloa, (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 191-204). Autêntica.
- Rivera, T. (2006). Kosuth com Freud: imagem, psicanálise e arte contemporânea. *Artes e Ensaios*, 22(1), 65-78.
- Rocha, G. M. (2014). Representabilidade e processos miméticos no inconsciente freudiano: entre o estético e o ético. In: M. C. Poli, S. Moschen, & A. C. Lo Bianco (Orgs.), *Psicanálise: política e cultura* (pp. 78-90). Mercado de Letras.
- Rodgers, C. (2014). Da errância ao nomadismo em Duras. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 84-91). Publisher Brasil.
- Romano, M. P. S. (2021). Eu quero Falar sobre Duras: Lol, Yann e a escrita e o amor na mulher. In D. Eckstein, G. Moreira, M. Estrella, M. Sereno, R. Pinto, & T. França (Orgs.), *A escrita, essa passagem. Ensaios sobre Marguerite Duras* (pp. 106-114). Sabiá Editorial.
- Rosa, M. (2008). O *savoir-y-faire* e os autorretratos do artista Andy Warhol. In M. A; Soubbotnik, & O. M. M. C. S. Soubbotnik (Orgs.), *Enlaces: Psicanálise e Conexões* (pp. 163-169). GM.
- Royer, M. (2019). *The cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and female subjectivity*. Edinburgh University Press.
- Rykner, A. (2018). Cronologia da autora. In M. Duras (1965 & 1985), *La Musica & La Musica deuxième* (pp. 241-248). Temporal.
- Santiago, J. (2019). O novo imaginário é o corpo. *Derivas Analíticas. Revista Digital e Cultura da Escola Brasileira de Psicanálise*, (11).
<https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/revista-11>.
- Schreber, D. P. (2021). *Memórias de um doente dos nervos*. Todavia. (Trabalho original publicado em 1903)
- Senra, S. (2009). O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In M. Ayer (Org.), *Marguerite Duras: escrever imagens* (pp. 6-23). Caixa Cultural.
- Silva, S. S. C. (2017). *Amar: partir – corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Ceará. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40177>

- Snauwaert, M. (2011). Le cinéma de Lol V. Stein. *Dalhousie French Studies*, 95(n. esp.), 73-90.
- Sousa, J. (2023). A era do cinema mudo. *Legião dos Heróis*.
<https://www.legiaodosherois.com.br/2023/babilonia-entenda-transicao-cinema-mudo-falado-contexto-filme-margot-robbie.html#:~:text=A%20transi%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20mudo%20para%20o%20falado%20aconteceu%20entre,se%20adequar%20ao%20novo%20formato>
- Stephan, C. L. (2022). Marguerite Duras. *Mulheres na Filosofia. Blogs de ciência da Universidade Estadual de Campinas*, 7(3), 14-29.
<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/marguerite-duras/>.
- Tassone, A. (2003). *Que Reste-t-il de la Nouvelle Vague?*. Stock.
- Teixeira, A. (2016). Proposta de uma metodologia em ato. In C. M. Marcos, & J. M. Motta (Orgs.), *A parceria universidade e hospitais de ensino: os caminhos da pesquisa clínica em psicanálise* (pp. 39-51). CRV.
- Thalassa. (n.d.) *Significado do nome*. <https://www.significadodonome.com/thalassa/>
- Tréz, J. G (2021, 3 de março). 25 anos da morte de Marguerite Duras: o que não salva, mas permanece. *O povo*. <https://mais.opovo.com.br/colunistas/cinema-e-series/2021/03/03/25-anos-de-morte-de-marguerite-duras--o-que-nao-salva--mas-permanece.html>
- Wajcman, G. (2012). Arte, psicanálise e o século. In J. Aubert, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, & G. Wajcman (Orgs.), *Lacan, o escrito, a imagem* (Y. Vilela trad., pp. 53-80). Autêntica. (Trabalho original publicado em 2000)
- Willis, S. (1987). *Marguerite Duras. Writing on the Body*. University of Chicago Press.

FILMOGRAFIA

- Annaud, J.-J. (Diretor). (1992). *O amante* [Filme]. Antenne 2, Pathé Films, Burrill Productions.
- Duras, M. & Seban, P. (Diretores). (1966). *La Musica* [Filme]. Les Films RP.
- Duras, M. (Diretora). (1969). *Destruir, disse ela* [Filme]. Ancinex, Madeleine Films.
- Duras, M. (Diretora). (1972). *Nathalie Granger* [Filme]. Luc Mouleet & Cie.
- Duras, M. (Diretora). (1972-1973). *A mulher do Ganges* [Filme]. Service de la recherche de l'O.R.T.F.
- Duras, M. (Diretora), & Tchalgadjieff, S. (Produtora). (1974). *India Song* [Filme]. Sunchild, Les Films Armorial.
- Duras, M. (Diretora). (1976a). *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* [Filme]. Cinéma 9, P.PI.PA.
- Duras, M. (Diretora) & Quef, S. (Produtora). (1976b). *Baxter, Véra Baxter* [Filme]. Sunchild, I.N.A.
- Duras, M. (Diretora). (1977). *O caminhão* [Filme]. Cinéma 9, Auditel.
- Duras, M. (Diretora) & Gaumont (Produtor). (1979a). *O navio Night* [Filme]. MK2, Les Films du Losange.
- Duras, M. (Diretora). (1979b). *Cesárea* [Filme]. Les Films du Losange.
- Duras, M. (Diretora). (1979c). *Aurélia Steiner (Melbourne)* [Filme]. Paris Audivisuel.
- Duras, M. (Diretora). (1979d). *Aurélia Steiner (Vancouver)* [Filme]. França: Les Films du Losange.
- Duras, M. (Diretora). (1979e). *As mãos negativas* [Filme]. Les Films du Losange.
- Duras, M. (Diretora) & Berthemont (Produtor). (1981a). *Agatha e as leituras ilimitadas* [Filme]. I.N.A, Des Femmes Filment.
- Duras, M. (Diretora) & Berthemont (Produtor). (1981b). *O homem atlântico*. I.N.A, Des Femmes Filment.
- Duras, M. (Diretora). (1982). *Diálogo de Roma* [Filme]. Lunga Gittata R.A.I.
- Duras, M., Mascolo, J., & Turine, J.-M. (Diretores) & Berthemont (Produtor). (1984). *As crianças* [Filme]. Ministério da Cultura (FRA).
- Godard, J.-L. (1980) *Sauve qui Peut (La Vie)* [Filme]. Zoetrope Studios, MK2, CDIC.

Resnais, A. (Diretor), & Duras, M. (Roteirista). (1959). *Hiroshima, meu amor* [Filme]. Argos Films.

Simon, C. (Diretora), & Artemarre, F. (Produtor). (2021). *Eu quero falar sobre Duras* [Filme]. Les Films de l'Après-Midi.