



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Destruição (e desconstrução) como princípio criativo de realização: o cinema de
Marguerite Duras**

Paula Cristine Rodrigues dos Santos

Brasília - DF
Janeiro de 2026

**Destruição (e desconstrução) como princípio criativo de realização: o cinema de
Marguerite Duras**

Paula Cristine Rodrigues dos Santos

Trabalho apresentado à banca examinadora de
Defesa de Dissertação como requisito parcial para
obtenção do grau de mestre em Comunicação, sob a
orientação do Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de
Campos Martins.

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura
Brasileira.

Eixo de trabalho: Teoria e História da Imagem e do
Som.

Janeiro de 2026

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro

Prof. Dra. Mariana Souto de Melo Silva

Profa. Dr. Maurício Oliveira Santos

Suplente

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília e ao Programa de Pós-Graduação (PPGCOM/FAC-UnB) por abrir as portas à minha integração ainda embrionária na carreira acadêmica.

À minha família: minha mãe, minha irmã e meus gatos. Cada um, à sua maneira, exerce força e apoio elementares na minha jornada acadêmica e profissional. Agradeço pela paciência e por entenderem os momentos de ausência durante as horas que passei no quarto escrevendo.

Aos meus colegas de curso pelas ricas discussões e compartilhamentos de experiências durante as aulas. Vocês fizeram a jornada ser menos solitária.

Ao meu orientador, professor Pablo Gonçalo. Sua orientação acolhedora perante os estágios embrionários da pesquisa veio de um lugar de confiança e afinidades que ganharam vigor desde a minha graduação na Faculdade de Comunicação. Seu acompanhamento durante a elaboração deste trabalho permitiu que ele florescesse, portanto ele é também fruto dessa amizade. Agradeço profundamente pelas suas colaborações e pela escuta cuidadosa durante meus devaneios em cada reunião. Que possamos continuar nutrindo e irrigando essa parceria.

À Juliana Otoni pelo acolhimento.

Aos gatos Jorge e Biscoito pela companhia durante os últimos estágios da escrita da pesquisa.

À ilustre banca examinadora de qualificação, Prof. Dr. Piero Eyben e Profa. Dra. Gabriela Freitas. Para chegar até aqui, a pesquisa teve contribuições valiosas e fundamentais que a impulsionou de um estágio verde para um amadurecimento significativo.

À ilustre banca examinadora da defesa desta dissertação, Profa. Dra. Lúcia Monteiro, Prof. Dra. Mariana Souto e Prof. Dr. Maurício Ayer. Vocês são verdadeiras fontes de inspiração nessa jornada. A presença de vocês significa muito para mim.

À Marguerite Duras e ao seu cinema.

RESUMO

Esta pesquisa de dissertação tem o objetivo de compreender e demonstrar como ocorre o processo de destruição do cinema na filmografia de Marguerite Duras. Não se trata da destruição de seu aparato físico, como a película, mas sim da estética vigente do cinema francês do século XX ligado à “tradição de qualidade” (*tradition de qualité*). Para tanto, o trabalho utiliza-se de arcabouço teórico agrupado por conceitos de ruína (Walter Benjamin), dispositivo (Michel Foucault), escritura e desconstrução (Jacques Derrida) e o regime da imagem orgânica em oposição ao regime da imagem cristalina (Gilles Deleuze). Ancorada nesses conceitos, a pesquisa, cuja escrita assume estilo ensaístico, realiza análise fílmica de sete obras (dois longas, quatro curta-metragens e um média-metragem) da cineasta: *Détruire, dit-elle* [Destruir, disse ela] (1969), *Le Camion* [O caminhão] (1977), *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), e *L'Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981). O projeto estético de destruição do cinema se comporta na filmografia de Marguerite Duras como um método de criação.

Palavras-chave: Marguerite Duras; Destruição; Desconstrução; Cinema; Princípio.

ABSTRACT

This master's dissertation aims to understand and demonstrate how the process of destruction of cinema occurs in Marguerite Duras' filmography. It is not about the destruction of its physical apparatus, such as film, but rather the prevailing aesthetics of 20th-century French cinema linked to the "tradition of quality" (*tradition de qualité*). To this end, the work uses a theoretical framework grouped by concepts of ruin (Walter Benjamin), device (Michel Foucault), writing and deconstruction (Jacques Derrida), and the regime of the organic image as opposed to the regime of the crystalline image (Gilles Deleuze). Anchored in these concepts, the research, written in an essayistic style, conducts a film analysis of seven works (two feature films, four short films, and one medium-length film) by the filmmaker: *Détruire, dit-elle* [Destroy, She Said] (1969), *Le Camion* (1977), *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), and *L'Homme Atlantique* [The Atlantic Man] (1981). The aesthetic project of destroying cinema behaves in Marguerite Duras' filmography as a method of creation.

Key words: Marguerite Duras; Destruction; Deconstruction; Cinema; Method.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Frame de Weekend.....	10
Imagem 2 - Estátua de Aristide Maillol.....	35
Imagem 3 - Estátua de Aristide Maillol.....	36
Imagem 4 - Estátua de Aristide Maillol.....	36
Imagem 5 - Rua de Paris.....	37
Imagem 6 - Rua de Paris.....	38
Imagem 7 - Rua de Paris.....	38
Imagem 8 - Max e Stein.....	46
Imagem 9 - Max e Stein conversam no hotel.....	48
Imagem 10 - Max e Stein conversam no hotel.....	48
Imagem 11 - Elisabeth dorme.....	49
Imagem 12 - Elisabeth e Alisson.....	51
Imagem 13 - Depardieu e Duras.....	57
Imagem 14 - Cabine do caminhão.....	61
Imagem 15 - Tela preta.....	62
Imagem 16 - Rio Sena.....	64
Imagem 17 - Aurélia Steiner.....	66
Imagem 18 - Aurélia Steiner.....	68
Imagem 19 - Yann Andréa.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Marguerite Duras e sua caminhada à destruição.....	10
Referencial teórico-metodológico.....	23
A organização dos capítulos.....	27
1. Um ensaio à desconstrução e à destruição.....	29
1.1 A desconstrução: Duras, Derrida e a crise da linguagem.....	30
1.2 <i>Destruir, disse ela</i> : da linguagem à forma.....	45
2. O caminhão: o texto se enverga ao cinema.....	52
2.1 As Aurélias e a coexistência de múltiplas temporalidades.....	62
3. O homem atlântico e a imagem ideal: o cinema precisa mesmo de imagens?.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
Duras e o cinema hoje.....	88
REFERÊNCIAS.....	90

*“entre as coisas humanas que podem nos assombrar,
vem a força do verbo em primeiro lugar.”*

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar

INTRODUÇÃO

“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 o cinema do zero, numa gramática bem primitiva... bem simples, bem primária quase: recomeçar tudo.”

Marguerite Duras (1977)

Em dezembro de 2011, a antologia *60 Seconds of Solitude in Year Zero* foi exibida no Porto de Tallinn, na Estônia. Cerca de cinquenta e um cineastas de várias partes do mundo — dentre eles a cineasta japonesa Naomi Kawase, o coreano Park Chan-wook, o irlandês Mark Cousins, o estadunidense Ken Jacobs, que infelizmente faleceu este ano; a dinamarquesa Phie Ambo — realizaram um filme, em 35mm, de até um minuto cada. Para a exibição da antologia, foi construído um projetor que permitisse a queima da película simultaneamente à exibição dos filmes. O tema geral de cada um deles era a morte do cinema.

De 1988 a 1998, o cineasta francês Jean-Luc Godard realizou o *Histoire(s) du cinéma*, documentário dividido em quatro partes, cada uma contendo duas partes. Esse projeto monumental de Godard consistiu na articulação de sua reflexão contínua acerca do entrelace do cinema com a história ou, melhor colocado, com as histórias. Por isso, *História(s) do Cinema*, no plural. Para tanto, o cineasta recorre à montagem de imagens, aos arquivos e à literatura, tecendo críticas sobre o esvaziamento da imagem na “indústria de máscaras” do cinema. O documentário também indica a incapacidade do cinema de assimilar e representar o mundo. Em algumas de suas obras, ele incluía “fin de cinéma”, como no longa *Weekend*, de 1967, para sinalizar o descontentamento geral que há com a sétima arte produzida à época.

Imagem 1 - Frame de *Weekend*.

Fonte: © Imagem retirada de *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967)



Contudo, é ainda em 1965 que Godard já declara, na *Cahiers do Cinéma*, que espera o fim do cinema com otimismo. Esse “fim do cinema” não era um adeus, mas sim uma provocação para repensar o campo e a sua linguagem. Não é coincidência que um ano depois da realização de *Weekend*, um dos filmes que marca o gradual declínio do movimento *Nouvelle Vague*, o qual Godard inaugurou e liderou junto com outros realizadores franceses da sua geração, o cineasta passa a se engajar politicamente em coletivos da militância francesa. Foi uma resposta que demonstrou seu alinhamento político ao cinema.

É nessa desaceleração da experiência coletiva de realizações fílmicas da França e desesperança política acarretada por Maio de 68¹ que explosões de outras formas narrativas surgem no país. No campo do cinema, diversos diretores e diretoras respondem cada um à sua maneira, tendo em comum a postura política de recusa contra um cinema destinado à mera distração do público, empenhado em planificar os modos de produção de filmes, sua linguagem e sua estética — postura muito parecida àquela presente nos movimentos *Nouveau Roman* e também na *Nouvelle Vague*.

Aqui, no entanto, nos interessa a resposta da autora-cineasta Marguerite Duras (1914 - 1996), a qual compactua com o fim ou a morte do cinema, mas não como feito na antologia *60 Seconds of Solitude in Year Zero* ou no projeto monumental de Godard. Dura se dispõe a instaurar um outro tipo de cinema: o da escrita, do verbo e da voz. Esse “outro” cinema é construído para levar o cinema enquanto o conhecemos (da indústria e sua grande cadeia, dos

¹ Movimento de agitações civis — manifestações, greves, ocupações — desencadeado pelo movimento estudantil francês. Maio de 68 inflamou a França e alcançou outros países, elucidando a necessidade de uma nova ordem mundial frente às repressões, desigualdades, guerras, economia e demais contestações.

estúdios de blockbusters e fortemente ancorado em adaptações literárias) à ruína e à destruição. Argumentamos nesta pesquisa que a ruína e a destruição são elementos do princípio criativo que conjuram o cinema de Marguerite Duras como um projeto estético de destruição do cinema.

Marguerite Duras e sua caminhada à destruição

Marguerite Duras se estabelece no cenário cultural literário do século XX com uma extensa produção de mais de quarenta títulos, entre eles romances, peças de teatro e coleções de textos curtos, como ensaios e entrevistas. Sua carreira de escritora tem início no começo da década de 1940, na França. Muitas de suas obras abordam as vivências da época de infância na colônia francesa Indochina (hoje, Vietnã), onde nasceu e cresceu. Décadas de uma intensa produção literária permitiram que Duras testemunhasse o embate cultural pós-guerra entre conservadores e a vanguarda, sendo o *Nouveau Roman*, na literatura, e a *Nouvelle Vague*, no cinema, resultado de uma das ebulições culturais da época. O *Nouveau Roman* rejeitava o estilo de romances escritos à maneira de Honoré de Balzac, com personagens bem definidos, e cuja trama curvava o mundo a serviço deles. A *Nouvelle Vague* se opunha à “tradição de qualidade” do cinema francês, refém dos estúdios, das adaptações literárias e da supervalorização técnica em detrimento das histórias, como aponta Beatriz Gorla (2020):

Da mesma forma que a *Nouvelle Vague* se caracterizou por uma forte oposição ao modelo do cinema da “tradição de qualidade”, o *Nouveau Roman* também se caracteriza por uma espécie de querela entre “modernos” e “antigos”. Esta mudança da atitude romanesca se refere a uma oposição ao modelo literário vigente, ainda extremamente influenciado pelo romance balzaquiano do século XIX. Assim, essa nova atitude romanesca acreditava no esgotamento do modelo realista e propunha uma recusa de Balzac, mas não de Flaubert, configurando-se como um movimento que dava continuidade à escrita de Proust, Faulkner e Kafka, por meio de suas inovações e subversões formais. (Gorla, 2020, p. 72).

A *Nouvelle Vague* ecoa pela historiografia do cinema até hoje, apesar da duração não tão longa, como afirma Michel Marie (2011):

A *Nouvelle Vague* viveu de quatro a cinco anos, o que não é negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público. Ela alterou totalmente a paisagem

cinematográfica francesa e provocou vários “choques” psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras, que descobriram esses filmes com certa estupefação, misturada com paixões contraditórias. (p. 20-21)

O autor ainda lembra que os sucessos tanto crítico quanto comercial da *Nouvelle Vague* se dão, também, pelo baixo orçamento com que são feitos. Isso atribui mais facilidade nas suas realizações bem como permite um modo de produção fílmica mais acessível àqueles aspirantes a cineastas, ou àqueles que não conseguiram vencer as longas regras para inserção na indústria cinematográfica. O fenômeno quantitativo do movimento é registrado por François Truffaut na publicação de nº 138, edição especial da *Cahiers du Cinéma*, intitulada *Nouvelle Vague*. O artigo de 1962 lista, alfabeticamente, cerca de mais de 160 novos realizadores. Os nomes contam com fotos e uma breve biografia e filmografia. Michel Marie (1997) aponta essa disparidade em relação às décadas anteriores:

Entre a Libertação e 1958, o número de novos diretores limitou-se a algumas unidades por ano. Na maioria das vezes, eles realizavam um longa-metragem depois de terem passado por um período longo como assistente; e ao chegarem aos quarenta anos, haviam tido tempo para ser impregnados profundamente pelos modelos antigos. (p. 4).

O artigo de Truffaut é importante porque atesta rompimento não somente com questões puramente artísticas, mas também em relação ao alcance dos aparatos para fazer seus filmes (câmera, película, locações, atores e equipe técnica). Isso se relaciona com o que André Bazin tão bem colocou sobre o cinema não ser restrito a “uma minguada elite privilegiada” (BAECQUE, 2010, p. 69 *apud* BAZIN, 1985), não a um grupo seleto de pessoas que manjava o acesso a ele por meio de um certo tipo de controle enquanto espectador e realizador, mas sim uma arte verdadeiramente destinada às massas.

À época, a ascensão de cineastas por meio do movimento permitiu, portanto, uma considerável variedade de perspectivas artísticas e autorais dentro da área, fomentando-a ainda mais. Apesar da eclosão de novas ideias ocupando o espaço cinematográfico francês, o artigo de Truffaut faz-se mais uma vez fonte da qual permite extrair o perfil dominante dessas novas perspectivas — dentre os 162 novos cineastas que ele lista, somente três são mulheres:

Agnès Varda² (que já era realizadora antes da *Nouvelle Vague*), Francine Premysler e Paula DelSol.

Para além disso, esse período também é marcado pela transitoriedade de práticas (escrita, cinéfila, crítica) que culminam em um energético envolvimento com o cinema. No contexto pós-guerra francês, o escopo cultural da geração à época pode ser descrito como um entusiasmado esforço coletivo para a legitimação do cinema como arte e para novos modos de estilo no fazer artístico. Assim, a novidade do cinema atrelada ao afã da *camera-stylo* revela-se ensejo para interações diversas, inclusive dos arautos da literatura.

Para eles, como Duras, o roteiro torna-se “esse local limiar e transitório, entre o verbo e a imagem” (GONÇALO, 2016, p. 98), a partir do qual inovam seus gestos de escrita dentro de uma vertente mais inventiva, experimental, arriscada, ancorada no desejo de participação nos embates históricos e políticos, tal qual áreas já reconhecidas, como a literatura. Embora não tenha se declarado pertencente a nenhuma das vertentes, Duras localiza-se, historicamente, na ebulição delas. E se o romance já havia firmado importância no cenário cultural da época, o cinema caminhava para um reconhecimento que ansiava em colocá-lo em pé de igualdade.

Por Marguerite Duras não ter se auto associado aos movimentos (*Nouveau Roman* e *Nouvelle Vague*), é elucidada a zona vaga flutuante na qual se encontra, pois mesmo quando localizada no espaço-tempo de suas eclosões, e convergindo com as motivações políticas e de estilo que empregam/sugerem, Duras mantém-se na esteira crescente de realizações artísticas que fomentam os dois movimentos; ora esquecida, ora lembrada por seus contemporâneos. Nós lançamos luz e nos concentramos, portanto, nos filmes da diretora. Dado o contexto de surgimento dos movimentos artísticos e a arisca aproximação que Duras mantém com eles, não nos atemos a uma revisão profunda a respeito do *Nouveau Roman* e da *Nouvelle Vague*, dada a vasta gama de trabalhos e pesquisas que se dedicaram a eles, sendo *Pour un nouveau roman* [Por um novo romance] (1963), coletânea de ensaios de Alain Robbe-Grillet³, e *Cinefilia*, de Antoine de Baecque⁴, dois dos mais primorosos trabalhos elaborados a respeito

² Agnès Varda (1928-2019) foi uma fotógrafa e cineasta belga, radicada na França. Precursora da *Nouvelle Vague* com a realização de *La Pointe Courte* (1954), Varda atrelou o estilo de seus filmes ao realismo documental e a formas não-ficcionais de mídia, focando no feminismo e/ou em produzir críticas sociais. Além disso, ela trabalhou com atores amadores, algo bem incomum para o cinema dos anos 1950.

³ Alain Robbe-Grillet (1922-2008) foi um escritor e cineasta francês. Ele é geralmente considerado um dos expoentes e fundadores do *Nouveau Roman* pela publicação do ensaio da coletânea de ensaios mencionada. Embora Duras não tenha se auto declarado pertencente à vanguarda literária, Robbe-Grillet constantemente afirmava que ela fazia parte dela.

⁴ Historiador, crítico de cinema e teatro francês. Foi editor-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* de 1996 a 1998.

dos movimentos. Neste sentido, nós nos dedicamos nessa espécie de “vácuo” no qual Marguerite Duras muitas vezes é colocada e que, de certa forma, a destaca.

Portanto, se a escritora-cineasta se localizava na erupção de movimentos artísticos e políticos disruptivos com a época, mas não pertencia a nenhum deles, apesar de compartilhar de seus apontamentos e contribuir com eles por meio de suas obras, o objeto desta pesquisa pode ser resumido à pergunta: **de que maneira se dá o projeto estético de destruição do cinema na filmografia de Marguerite Duras?**

Estamos cientes de que é possível traçar paralelismos entre as obras da artista com obras de outros realizadores contemporâneos a ela. Filmes de baixo orçamento, dissociação das faixas de som e imagem, a câmera que sai do estúdio e vai para as ruas, narrativas mais pessoais e ruptura com o desencadeamento cronológico das histórias — estes são alguns dos elementos que os unem. Explicitamos, contudo, que nos interessa entender como os elementos citados se comportam no cinema de Marguerite Duras especificamente. O uso deles atrelado à linguagem cinematográfica conjuram, no processo de realização das obras, o próprio movimento da destruição do cinema almejado por ela. Nesse sentido, a destruição também se comporta como uma espécie de método de criação. Veremos que esse processo é alimentado pela constância de recusas, rejeições, apagamento, rearranjo e reutilização desses elementos nos filmes. Para além disso, a singularidade da cineasta é concentrada na reverência e soberania que dá ao texto. Ela chama seus filmes, em especial os curta-metragens, de “textos filmados”.

Somada ao grande número de títulos bibliográficos, a lista de obras filmicas, entre longas e média-metragens dirigidos por Duras, é de dezenove. Embora a quantidade de produções chame atenção, Marguerite Duras é reconhecida pela inserção no cinema com a escrita do roteiro de *Hiroshima mon amour* (1959, Alain Resnais) e pela adaptação cinematográfica de seu livro *L'Amant* [O Amante] (1984), realizada por Jean-Jacques Annaud⁵ em 1992. Posteriormente a *Hiroshima*, ela passa a dirigir os próprios filmes, sendo *Détruire, dit-elle* [Destruir, disse ela] (1969), o primeiro filme, adaptado de seu livro homônimo, que assina como diretora⁶. Além disso, o número expressivo de realizações e a inegável importância como escritora-cineasta no século XX não são proporcionais ao pouco

⁵ Jean-Jacques Annaud (1943) é um cineasta francês. Além do reconhecimento por *L'Amant* [O Amante], Annaud é celebrado pelos filmes *La Guerre du feu* [A Guerra do Fogo], *Le nom de la rose* [O nome da rosa] e *Seven Years in Tibet* [Sete anos no Tibet].

⁶ Anteriormente a *Détruire, dit-elle*, Duras já havia realizado o longa-metragem *La Musica* [A Música] (1967) em codireção com Paul Séban. O filme é adaptação da peça de mesmo nome. Destruir, disse ela é o primeiro filme que assina sem coautoria. Tendo em vista que a pesquisa volta-se para a filmografia dela, a consideração da escolha do corpus volta-se para filmes que privilegiam sua assinatura plena como diretora.

reconhecimento de Duras no cenário internacional, mas sobretudo no Brasil. Suas produções, especialmente as filmicas, permanecem limitadas à breve passagem em festivais e mostras em homenagem à autora⁷. Seu alcance ao grande público — e, pode-se presumir, na própria academia — continua tímido.

A colaboração de Alain Resnais⁸, associado à *Nouvelle Vague*, com os romancistas da vertente literária *Nouveau Roman*, entre os quais destacam-se a própria Duras e Alain Robbe-Grillet, “resultou em uma rede de intertextualidade que atravessa dos romances para os filmes e de volta para os romances.” (GORLA, 2020, p. 75 *apud* HIGGINS, 1996, p. 11). A colaboração criativa entre os dois meios permite a criação de uma estética que atravessa o sentido tradicional de adaptação.

Com isso, Duras se soma ao cenário de renovação nos modos de realizações artísticas. Transitando entre um e outro, ela pode ser vista como uma artista anfíbia que mescla as duas áreas em um processo criativo de retroalimentação e influência mútuas. Além disso, a escritora-cineasta, dentro desses projetos de “anti-romance” e “anti-cinema” para combater os modelos inflexíveis da época, trabalhava com as duas formas de expressão de modo que a interação entre elas se desencadeava a partir de um processo híbrido de apagamento e de reescrita, em que a destruição do texto anterior é o princípio da criação. Ou seja, ao adaptar seus próprios livros em filmes, Duras os destrói, fazendo-os renascer em obras cinematográficas.⁹ Essa perspectiva de destruição a partir da criação se estende para seus filmes.

François Bovier e Serge Margel (2021) afirmam que os filmes de Marguerite Duras são uma manifestação de um radicalismo formal por envolverem “um processo de apagamento e reescrita, de negação e retomada, de rejeição e reutilização: caracterizam-se

⁷ A seguir, algumas mostras: Mostra “Marguerite Duras: Escrever imagens”, de 2014 <<https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/sao-paulo-recebe-mostra-de-marguerite-duras/>>; Mostra em comemoração ao centenário de Duras, em 2014: <<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-106031/>>; Cinemateca Capitólio, de 2023: <http://www.capitolio.org.br/novidades/6274/a-roteirista-duras/>; e o mais recente, do ano de 2024, uma retrospectiva intitulada “*Let Cinema Go To Its Ruin: The Cinema of Marguerite Duras*” encabeçada pela revista feminista *Another Gaze* sediada em Londres, e que compreendeu desde seus trabalhos filmicos até televisivos. Programação disponível em: <<https://www.ica.art/films/duras>>.

⁸ Alain Resnais (1922-2014) foi um diretor, roteirista e montador francês francês cuja carreira se estendeu por seis décadas. É considerado um dos expoentes da *Nouvelle Vague*.

⁹ Tendo em mente o jogo de escrita e reescrita característico de Marguerite Duras, a autora Madeleine Borgomano (1985) afirma que o estudo de sua obra filmica não pode ser completamente separado de sua obra literária. Isso seria um gesto de infidelidade com possibilidade de tornar tal procedimento incompreensível. O cinema é não somente uma fuga da escrita, mas também um campo de trabalho no qual sua escrita se renova. A pesquisa, no entanto, concentra-se em suas obras filmicas levando em consideração esse jogo de renovação e também por enxergar na produção cinematográfica de Duras uma potência em si mesma frente à resposta de uma urgência já explicitada anteriormente.

por um gesto de destruição do cinema”¹⁰ (p. 5, tradução nossa). Os autores também afirmam que a circulação temática, de personagens e de narrativas contribui para que a divisão entre escrita literária e a escrita cinematográfica, e da adaptação de um livro em um filme, seja desfeita, de tal modo que essa divisão não passa a ser relevante, pois “certos textos de Marguerite Duras sobre seus próprios filmes poderiam ser lidos sob a ótica do gênero literário do roteiro escrito ou incontornável, como de fato foi feito.” (idem).

Dessa forma, a lógica de adaptação é rompida e tensiona o trânsito entre os dois campos artísticos no deslocamento feito, por exemplo, das personagens projetadas em outros lugares narrativos. Nesse sentido, “Duras destrói as próprias condições da adaptação como prática fílmica e conceito operacional; ela oferece, assim, uma nova maneira de pensar as relações da escrita entre literatura e cinema, texto e imagem, voz e diálogo.”¹¹ (Bovier & Margel, 2021, p. 9, tradução nossa). O mesmo pode ser afirmado em relação aos seus filmes. A gestualização feita à destruição é estendida a eles: em seu cinema, um filme é feito a partir do outro, reutilizando uma banda sonora inteira ou cenas, como será explicitado nos capítulos 2 e 3. Um filme também pode encobrir outro, ou até mesmo apagá-lo, negá-lo, recompô-lo, recomeçá-lo.

Em resposta às obras fílmicas de estética dominante da época, cujos efeitos maquiavam qualquer tecnicidade da linguagem cinematográfica, Duras apontava para novas produções fílmicas como um gesto de “matar o cinema comum para instaurar um cinema da escrita e do verbo” (AUMONT, 2004, p. 130). Esse pensamento pessimista e morno alinha-se com o que diz da política: “Que o mundo vá à própria ruína, não há outra política.” (Duras, 1977, p. 74). Ainda sobre a política, afirma:

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. 23)

Nesse sentido, é perceptível que, em certa medida, a visão política se alinha aos gestos cinematográficos de seus contemporâneos, porém, o que a escritora-cineasta faz

¹⁰ No original: “Les films de Marguerite Duras manifestent une radicalité formelle et mettent en jeu un processus d’effacement et de réécriture, de négation et de reprise, de rejet et de remploi : ils se caractérisent par un geste de destruction du cinéma.”

¹¹ No original: “En ce sens, Duras détruit les conditions mêmes de l’adaptation en tant que pratique fílmique et notion opératoire ; elle donne ainsi à penser autrement les rapports d’écriture entre littérature et cinéma, texte et image, voix et dialogue.”

caminha para a potencialização da autonomia tanto do artista quanto do espectador através de um cinema que tenciona, incomoda e desafia o domínio da obra sobre quem a assiste. Marguerite Duras conjura um cinema que, similarmente a Chantal Akerman¹², não se entrega plenamente.

Contemporânea a Duras, Akerman compunha seus filmes com planos de longas tomadas e movimentação de câmera arrastadas. A disjunção das faixas de som e imagem não era comum no seu cinema, como veremos no cinema de Duras, mas o entrelaçamento entre o público e o privado, seja ele feito na ficção ou no documentário, sim. Desde seu primeiro filme *Saute ma ville* (1968), a diretora nos coloca dentro de longas tomadas que imprimem rituais cotidianos e domésticos em lugares muitas vezes pequenos e apertados. Mais tarde, em *Eu, Tu, Ele, Ela* (1974), mergulhamos em uma dramédia que retrata solidão, desejo e amor. No filme, ainda aos 24 anos, ela torna público situações íntimas que nos fazem adentrar nas vulnerabilidades de uma jovem com toda a vida pela frente. Em *Jeanne Dielman* (1975), o público e o privado, o cotidiano e o doméstico, são dilatados nas longas tomadas de câmeras quase estáticas, nos fazendo *sentir* a passagem do tempo — um dos seus maiores objetivos com o cinema. No documentário *News from Home* (1976), Chantal, morando em Nova York, lê as cartas de sua mãe endereçadas a ela da Bélgica. As cartas, em oposição às tomadas da cidade que não oferecem lugares acolhedores e convidativos, pedem por comunicação e oferecem preces pela felicidade de Akerman, algo que a cidade não parece ser capaz de satisfazer.

No caso de Duras, a não entrega ocorre em uma linguagem fílmica que permeia toda a sua filmografia. Essa linguagem dilata os planos e opta pela economia de movimentos de câmera, quase estáticos (*Détruire, disse ela*); dessincroniza as faixas de som com as imagens (*Césarée* e *Les mains négatives*); reutiliza cenas e bandas sonoras (*Aurélia Steiner*, *O homem atlântico*); e, sobretudo, na escolha da não representação — de mundo, do “real” e de personagens, para dar lugar ao texto e à escuta dele (*O caminhão*). Com isso, coloca o espectador em uma posição de, a cada filme, (re)aprender a assistir. Seu cinema não deixa o espectador perder sua identidade para o filme e o compele se questionar diante do que assiste para que se mantenha aberto, na sua ignorância, à possibilidade do que é diferente.

Bovier e Margel (2021) apontam que o cinema de Duras se aproxima àquele de autoria em oposição ao cinema de estúdio ou ao cinema independente. Para recuperar a noção

¹² Chantal Akerman foi uma diretora, roteirista, produtora, atriz e professora de cinema belga. Seu filme mais conhecido se chama *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975. O cinema de Akerman teve grande influência na vertente do cinema feminista francófono e ao redor do mundo.

de autoria, mencionamos o manifesto seminal *camera-stylo*, de 1948, escrito por Alexandre Astruc (1923-2016). O crítico e cineasta parte em defesa do cinema que, pouco a pouco, se desvencilha da sua função meramente de registro e da narrativa imediatista, da imagem pela imagem somente, e passa a se tornar uma linguagem “na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *caméra stylo*.” (p. 1). O cinema se tornará, segundo ele, “um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita.” (idem).

Além disso, Astruc coloca a direção no cerne e na base do cinema. É por meio dela que se escreve com a câmera, pois, a operação estética, lógica, sensível e intelectual que organiza o real, dispondo-se dele como o material primário que agrupa uma infinita quantidade de referências, é a direção. O cineasta é responsável por articular os acontecimentos em cena, conferindo sentido formal e estilístico que o permite criar uma linguagem, uma gramática própria, ou seja, o estilo, a direção. Ele também coloca que a expressão do pensamento está no cerne da preocupação teórica sobre cinema desde Sergei Eisenstein.¹³

No entanto, ele aponta para uma tomada de consciência a respeito do significado da imagem cinematográfica. A dialética empreendida pelo cinema mudo a partir da associação simbólica de imagens já é assimilada nelas mesmas. O que o cinema pretende é exceder tal dialética, explicitando a relação entre pessoas e objetos que fazem parte do seu universo para tornar-se lugar de expressão própria do pensamento. Astruc coloca que, por isso, o cinema já é capaz de produzir obras de profundidade que equivalem a obras literárias de Faulkner, Malraux, de Sartre ou de Camus. Andando em sentido contrário às adaptações literárias de roteiristas “preguiçosos”, o crítico acrescenta:

Ora, essas interdições devem somente à preguiça de espírito e à falta de imaginação. O cinema atual é capaz de dar conta de qualquer tipo de realidade. O que nos interessa no cinema hoje é a criação dessa linguagem. Não pretendemos refazer documentários poéticos ou filmes surrealistas toda vez que possamos escapar das necessidades comerciais. Entre o cinema puro dos anos 1920 e o teatro filmado, existe lugar para o cinema que se liberta. (1948, p. 3).

¹³ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

Para ele, não se faz necessária a distinção entre roteirista e autor. Ela não faz mais sentido no cinema proposto em seus artigos. O ideal é que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Assim, a *mise en scène* é a escrita através da câmera, o que deixa de ser um modo puro de representação da cena. Astruc acentua que, assim como na escrita, não é a caneta que faz o escritor, mas sim seu estilo; o mesmo se aplica ao cineasta: não é a câmera que o faz, mas sim ele que dispõe dessa ferramenta do olhar e do seu estilo, a direção.

Suas previsões tomam concretude, de fato, na *Nouvelle Vague*, que bebe das idealizações embrionárias a respeito de outros cinemas. E não somente por ter servido de inspiração àqueles que a criaram, elas tomam forma por também enxergar as potencialidades de uma arte que ascende pela capacidade de solicitar, na sua multiplicidade, sentidos e emoções. O cinema é a arte da narrativa, da descrição, do diálogo, da música, da dança, do desenho, da cor, do movimento, do tempo, do testemunho do real.

Marguerite Duras assimila isso quando toma frente das realizações fílmicas que tinham seus livros como base seus livros. No que concerne ao problema de autoria identificado por Astruc e mais tarde abarcado pela *Nouvelle Vague*, Duras passa pela experiência de descontentamento com o resultado da adaptação de uma de suas obras. Jean Cléder (2014) relata que a insatisfação de Duras com a adaptação de *L'Amant* [O Amante], feita por Jean-Jacques Annaud, se dá pela trivialização do enredo quando segue os padrões da estética clássica de cinematografia. Anterior a isso, se dá também pelo fato de que ficou conhecida no cinema como roteirista de Alain Resnais e, tendo contato com um cineasta que já compartilhava da visão de ruptura com a estética combatida, não é de se estranhar que a cineasta passa a tomar frente das adaptações de suas obras literárias e, com isso, forma-se uma noção de autoria atrelada ao desenvolvimento de um estilo próprio.

Dentro dessa perspectiva e da contextualização história, o autor Pablo Gonçalves (2016), em “O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders” agrupa alguns autores europeus e modernos, dentre eles Marguerite Duras, que embora apresentem pouco afinidade entre si, “possuem uma inquietação comum que, conforme nossa leitura, revela um anseio de refúgio dos claustros literários.” (p. 38). Duras faz parte de uma geração que assume autoria cinematográfica em um instante revelador aflorado por preocupações estilísticas e no que concerne à devoção à escrita. Assim, Gonçalves reforça que o cinema é transformado

no amparo, num dócil exílio, dos escritores modernos. Sobretudo aqueles vocacionados ao experimentalismo da prosa. [...] O cinema torna-se uma

mídia possível e acessível aos outros artistas. E, nessa perspectiva, escrever para filmes ou escrever como se estivesse filmando transformam-se em experiências tangíveis para boa parte dos escritores pós-guerra. (p. 24).

Se a tangibilidade do cinema torna-se para Duras um exílio, um refúgio, no qual há também o ensejo de rompimento com os problemas estéticos e de autoria discutidos na vanguarda, cabe a esta pesquisa focar no aprofundamento desse olhar por intermédio da investigação do seu cinema, em que a transposição ou adaptação de um estilo já nutrido na prosa literária encontra outros subsídios para caminhar em direção a gestos de destruição e renovação no campo cinematográfico. Apesar da crise estética no cinema à época, tem-se que o uso trivial de sua linguagem faz com o que enredo dos filmes seja desenvolvido dentro da abordagem clássica de cinematografia. Isso configura o que as reivindicações de mudanças no campo já apontavam: uma planificação dos moldes da linguagem cinematográfica e a resultante hegemonia de sua estética. Se a escrita dessa linguagem, apontada por Alexandre Astruc, é feita pela câmera, então anterior à crise da estética, é na crise do uso da linguagem cinematográfica que se encontra o cerne da questão.

Parte das inquietações que movimentam esta pesquisa, em especial a maneira como se dá o processo de destruição do cinema na filmografia de Duras, vem do que pôde ser recuperado de recentes trabalhos (como será apresentado a seguir, em sua maioria em língua portuguesa) feitos sobre a artista e suas obras. Eles abordam, sobretudo, o bloco bibliográfico de sua carreira, levando em consideração seus roteiros. Compreende-se que a vasta produção literária de Duras chama atenção e estimula investigações voltadas para seus livros, tendo em vista que o material possibilita diversas abordagens. Privilegia-se, desta forma, as produções que tomam suas obras literárias como *corpus* de investigação. Quando não debruçadas somente sobre seus livros, outras pesquisas voltam-se para a interseção e confluência entre eles, seus roteiros e seus filmes.

Dentre elas, destacam-se dissertações e teses dentro do campo da Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Outras Áreas que trabalham em torno de seus roteiros, colocando-os como literários, a confluência entre literatura e cinema e a escrita de Marguerite Duras. A tese de doutorado “Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras” da autora Maria Angélica Amâncio Santos (2015) toma como base o roteiro de cinema, localizando-o como um gênero dentro dos estudos literários para ceder a ele espaço de maior visibilidade dentro da pesquisa em Literatura Comparada, e sob o prisma das intermedialidades, privilegiando as experiências de hibridização, sobretudo

de romance e roteiro. De fato, roteiros são pouco estudados, inclusive dentro do campo do cinema. Essa ação coloca-se num lugar um tanto quanto pioneiro no Brasil, abrindo espaço para outros estudos sobre Marguerite Duras e suas obras, tais como: *Hiroshima mon amour* e *India Song*.

O reflexo disso é notado nas pesquisas de Maria do Socorro Aguiar Pontes (2019) e Beatriz D'Angelo Braz Gorla (2020). A primeira intitula-se “Entre a literatura e o cinema: o embaralhamento de gêneros em Marguerite Duras”, na qual

investiga-se como a interpenetração dos dois campos artísticos atuou, direta e profundamente, na confecção tanto de seus roteiros cinematográficos quanto de seus romances, a um só tempo, renovando e enriquecendo ambas as áreas, fato este que proporcionou uma obra híbrida, fecunda e singular. (PONTES, 2019, p. 7).

Pontes elege os roteiros e os filmes de *Hiroshima mon amour* (1959) e *Le Camion* (1977) para entender como a escrita romanesca se transporta nos roteiros, realizados posteriormente em filmes. E em um segundo momento, estuda os romances *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), com o intuito de apreender como se manifestam as influências do cinema e da linguagem cinematográfica nos romances da própria autora. Ou seja, há o interesse na fluidez entre as duas mídias dentro do universo durassiano.

Na mesma esteira da abordagem de roteiro, Gorla estuda os roteiros cinematográficos de Marguerite Duras para demonstrar que eles são obras literárias. Para tanto, a autora recorre aos roteiros de *Hiroshima mon amour* (1959), *Nathalie Granger* (1972), *India song* (1975) e *Le camion* (1977). A pesquisa dá ênfase aos procedimentos e aos recursos estilísticos utilizados por Duras na elaboração de seus roteiros, “uma vez que estes são dotados de um aspecto marcadamente literário” (p. 8), e evidencia que “os roteiros de Duras não são apenas diretrizes para produções cinematográficas, mas fazem parte de um todo que é a obra literária durassiana.” (idem).

Outro exemplo que corrobora com estudos voltados tanto para o texto literário quanto a produção fílmica de Duras é a dissertação “Imagem da letra: confluência dos textos verbal e imagético em *O caminhão*, de Marguerite Duras” (2019). O trabalho está situado no campo de estudos literários do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia. Nele, a autora Lara Rodrigues Silva reflete acerca da confluência dos textos

verbal e imagético em *O caminhão*, considerando, do mesmo modo, a noção de escrita, para se chegar à significação blanchotiana de experiência literária.

O trabalho intitulado “Nathalie Granger, Le Camion, L’Home Atlantique: três filmes durasianos para abordar a escrita branca, a imagem negra, e a *não voz da voz*” (2011) de Mathilde Ferreira Neves, está inserido dentro do campo de Estudos Literários, Culturais, Interartes do ramo de estudos comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Portugal. Ele é desenvolvido em torno do questionamento e da problematização do mundo pelo olhar e pelo pensamento de Marguerite Duras. Para Neves, a obra de Duras transforma a escrita e a sala de cinema em uma experiência decisiva e eminentemente política. Com o seu trabalho, a autora procura descrever, a partir das obras analisadas, o que chama de poética-potência.

No campo da Comunicação, a dissertação “Marguerite Duras: potências da intertextualidade e a escritura da imagem” de Jyan Carlos Sales de França (2019), da Universidade Federal de Pernambuco, faz apontamentos para interpolações entre as linguagens literária e cinematográfica. Um pouco mais abrangente, o autor analisa as obras fílmicas *Le camion* (1977), *Aurelia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurelia Steiner (Vancouver)* (1979), *Jaune le soleil* (1971) e *La femme du Gange* (1974), além dos livros *La douleur* (1985) e *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964). O *corpus* de seu trabalho é proposto a partir de uma gama de autores: Giorgio Agamben e um preâmbulo à discussão estética; Henri Bergson e a duração, Julia Kristeva com o conceito de intertextualidade; Linda Hutcheon com o conceito de adaptação.

Como é possível perceber, a tímida — mas não menos significativa — e recente produção acadêmica sobre as obras de Duras no Brasil e fora dele repousam no meio literário, no qual a tendência de pesquisa de suas realizações fílmicas tem abordagem sob um viés que não contempla necessariamente a potencialidade e a especificidade dos filmes em si mesmos. Pressupõe-se que, a partir da recuperação de literatura voltada para a análise de suas obras, o interesse é concentrado em suas escrituras literárias, porém pouco nas que metamorfoseiam-se em imagens em movimento. A escolha dos mesmos filmes chama atenção, ainda que o caminho conceitual possa diferir entre um trabalho e outro.

Com essas observações nota-se, também, que embora haja artigos, ensaios e trabalhos afins sobre seus filmes, a abordagem é tecida em torno da temática dentro do universo durasiano, como o fascínio pela morte, a dor, a busca de identidade feminina que desafia regras morais criadas pela sociedade, as correlações entre crime e paixão, a presença

na ausência, memória e tipos de representação do passado, geralmente relacionado a *Hiroshima mon amour*¹⁴. A obra, contudo, não cede a Duras autoria enquanto cineasta.

Há autores que trabalham especificidades de apenas um filme, como *India Song* (1975) que, não por acaso, é o seu mais celebrado. Um exemplo recente é a dissertação “Figuras sonoras do cinema: o uso poético do som em ‘India song’ de Marguerite Duras” da autora Marta Sofia Pinheiro Jorge (2021). Como o título já anuncia, sua pesquisa foca nas figuras sonoras e poéticas presentes no filme, cuja narrativa lírica e dramática potencializa um desenho sonoro transitório em níveis temporais diferentes atrelados à memória. A musicalidade em *India Song* é bastante presente. De fato, a obra cinematográfica em questão, junto a outras, exerceu importância no modo como o som na história do cinema deixou de ser visto como um componente da imagem visual, tornando-se imagem sonora. Gilles Deleuze destaca:

No cinema moderno a imagem visual adquire uma nova estética: torna-se legível, ganhando uma potência que usualmente não existe no cinema mudo, enquanto o ato de fala passou para outro lugar, ganhando uma potência que não existia no primeiro estágio do cinema falado. (DELEUZE, 2005, p. 292-293)

Nesse sentido, as duas obras citadas acima assemelham-se à esta dissertação de mestrado, traçando um preâmbulo muito interesse de abordagem metodológica e de revisão de literatura. Ao mesmo tempo que analisam os aspectos técnicos presentes na obra de Duras, enfatizam a importância delas, de modo que realçam a importância que suas colaborações exerceram nas mudanças no cinema.

Tratamos de um tema pouco debatido no Brasil, especialmente na academia. Nós detectamos importância no modo como Duras lida com a recusa de uma proposta de cinema que, à época da estética levantada pelos vanguardistas, encontra-se em crise, dominada por formatos que abrem pouco espaço para outras perspectivas de criação, as quais podem ser percebidas no cinema da própria Duras com a evocação da imaginação pelas palavras e pelo som sobre imagens de arranjo minimalista; com o cinema de Agnès Varda e o seu olhar singular e curioso pelo mundo, sobretudo no que tange questões políticas e de gênero; o cinema de Chantal Akerman cuja estética de confinamento dilata a claustrofobia dos dias mundanos e os deslugares dos exilados; os filmes-diários de Jonas Mekas e os breves lampejos que constituem toda uma vida. Deste modo, lançamos luz sobre suas realizações

¹⁴ MASCARO, Laura Degaspere Monte. **A presença e a ausência em *Hiroshima mon amour***: como a literatura e o cinema podem combinar-se para representar o passado? Letras em Revista (ISSN 2318-1788), Teresina, V. 04, n. 01, jan-/jun, 2013.

filmicas para entender a maneira como elas renovam, no processo de destruição, os moldes do fazer artístico no cinema.

Referencial teórico-metodológico

Para tanto, ancoramos a escrita desta pesquisa no estilo de escrita ensaístico ao passo que é feito a análise fílmica, com apoio bibliográfico, de sete obras (dois longas, quatro curta-metragens e um média-metragem) da cineasta: *Détruire, dit-elle* [Destruir, disse ela] (1969), *Le Camion*¹⁵ [O caminhão] (1977), *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), e *L'Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981). Como foi levantado anteriormente, as obras eleitas não são comumente estudadas — sobretudo os curta-metragens.

As sete (dentre as dezenove) obras cinematográficas selecionadas correspondem a cada década de realização fílmica de Marguerite Duras. A seleção dessas obras é feita com base no vislumbre de que o processo de destruição do cinema é uma presença recorrente em seus filmes. Essa presença é invocada a cada realização fílmica, esculpida e refinada de tal modo que conjura-se num projeto estético de (anti)cinema que parte da ruína e destruição, e os une em princípios de criação. A proximidade temporal de realização dos filmes permite um traçado ao mesmo tempo vertical — mas não lógica — e de pareamento que se desloca conforme aproximações que os filmes pedem.

Ademais, conectada à perspectiva de que elas detêm autonomia e vivacidade própria frente às diversas acepções no decorrer dos anos, nós consideramos os filmes a força motriz de provocação de inquietações e caminhos possíveis a partir das relações feitas entre eles. As formulações teóricas que trazemos não são usadas para justificá-los e tampouco para fazer o inverso, comprovando a teoria. O que fazemos se aproxima de um gesto rizomático, no sentido de que a linha de pensamento destrinchada no decorrer do trabalho se dá pela fluidez de conexões e constância nos movimentos entre os filmes e as teorias que trazemos.

A inclusão do grupo de curta-metragens (descrito por Duras de “textos filmados”) se dá pela visão de que seu conjunto experimental possibilita o andamento e o refinamento desse antcinema. Isso advém da percepção embrionária de Duras sobre a falta de relevância das

¹⁵ O filme teve sua estreia em Cannes e posteriormente foi exibido no The New York Film Festival. Segundo a crítica de cinema Pauline Kael (1977), Duras parece ter gostado de provocar os espectadores que a insultaram após a sessão em Cannes.

imagens. Ela se concentra na valorização do texto. Essa aposta ganha mais força em *Le Camion*, filme que consiste na leitura do texto do filme em frente à câmera. Privilegiando a imaginação em detrimento da imagem “dada” pelo cinema, Duras aposta, assim, num cinema da voz, da palavra e do verbo — recursos capazes de suscitar imagens arbitrárias pela imaginação.

Embora a separação dessas obras seja delicada pelo forte aspecto relacional que existe entre elas, nesta pesquisa nós damos enfoque às suas produções fílmicas por enxergarmos na composição estética do discurso anticinema de Duras contribuições para o cinema e as mudanças implementadas nele. Os filmes, em sua materialidade, concentram potencialidades que a escritora-cineasta convoca a partir dos tensionamentos da linguagem cinematográfica. Ela faz uso dos aparatos técnicos e de linguagem do cinema para solicitar sensorialidades desviantes da conformidade incrustada no “cinema de qualidade francês”. Marguerite Duras também mostra-se uma figura interessante por não estar diretamente filiada a nenhum dos movimentos (*Nouveau Roman* e *Nouvelle Vague*) que surgiram na época, mesmo que compartilhasse das propostas levantadas por eles. Com isso, o conjunto de filmes eleitos conjuram uma interessante produção fílmica caminhante a uma ruína tomada por princípio de criação capaz de articular, no próprio espaço fílmico, material próprio de renovação.

A principal âncora deste trabalho é a análise fílmica. A análise fílmica pressupõe-se infinita, pois os filmes oferecem substância inesgotável de assimilação, análise e discussão. Levando em consideração o conjunto de filmes e a inesgotabilidade das análises fílmicas, partiremos das obras para manter aberto o diálogo entre obra e pesquisador: são elas que vislumbram dinâmicas fixas ou flutuantes estimuladas entre si e pelo que o pesquisador é capaz de extrair, somar, desenhar, produzir, conduzir.

A análises realizadas aqui foram feitas com base no que o livro “A análise fílmica” (2013), de Jacques Aumont e Michel Marie, compreende como contributos metodológicos que auxiliam na assimilação de diversas análises de filmes usadas como objetos de estudo dentro da obra. Os autores procuram trazer uma definição da análise do filme, fixando-a em três princípios:

- A. Não existe um método universal para analisar filmes.
- B. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.

C. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar. (p. 39).

Os princípios acima permitem refletir a respeito do direcionamento escolhido para se analisar um filme. Assim como o cinema oferece ferramentas que podem ser usadas arbitrariamente, a ausência de um modelo universal de análise fílmica abre margem para adaptações que melhor beneficiam a abordagem analítica eleita. No que concerne a esta pesquisa, a análise dos filmes de Duras estará ancorada na identificação dos efeitos da linguagem cinematográfica, e, paralela e adicionalmente, na revisão bibliográfica e na análise documental. Este pilar norteará a composição textual analítica para explicitar o objeto pretendido no projeto.

Embora interminável, a análise fílmica de suas obras estará delimitada ao enfoque do objeto de estudo da pesquisa. E, como já dito, a revisão bibliográfica atrelada à análise documental irá permitir localizar o contexto histórico-social de suas produções e o eco de suas repercussões. Paralelamente às análises fílmicas, o trabalho também realiza intersecções com autores contemporâneos a Duras, como Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida bem como recorre a entrevistas com a própria artista para compreender o contexto de realização das obras. Entendemos que não há sentido em analisá-las sem que a conjuntura de suas produções sejam levadas em consideração.

Para trazer um breve panorama do que se abordarãos filmes, apresenta-se a seguir sinopses de cada um deles:

- *Détruire, dit-elle* [Destruir, disse ela] (1969):

Do livro homônimo de Marguerite Duras, o filme trata de dois homens que se encontram e conversam num hotel de campo. Um deles observa Elisabeth Alione (Catherine Sellers), uma mulher que se recupera de um aborto. Quando Alissa (Nicole Hiss) chega, encontra Stein (Michael Lonsdale) e iniciam uma relação de adultério. Elisabeth vive simultaneamente atração e pavor por Alissa, que quer levá-la à floresta, onde as convenções sociais estão suspensas. A loucura se infiltra nos diálogos, que passam a insinuar sentidos compreensíveis apenas aos personagens, mas inacessíveis ao espectador, criando uma atmosfera de angústia, em que a qualquer momento algo terrível pode acontecer.

- *Le Camion* (1977)

Marguerite Duras e o ator Gerard Depardieu sentam em frente à câmera e fazem a leitura do roteiro do filme. Seu enredo é sobre uma mulher que se dirige ao caminhoneiro que a recolheu na beira da estrada. Há planos de um caminhão sem um condutor visível que percorre as estradas. É a primeira vez que Duras aparece tão explicitamente em um de seus filmes.

- *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne) e Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979)

Césarée: Nas imagens dos Jardins das Tulherias, Marguerite Duras relembra Césarée, uma antiga cidade destruída. Os planos estáticos das estátuas em conjunto da narração conjuram a coexistência de múltiplos tempos dentro do filme. Dessa forma, borra linhas temporais que distanciam a impossibilidade de diálogo entre linhas temporais aparentemente díspares.

Les mains négatives: Duras narra uma curta história enquanto a câmera viaja pelas ruas de Paris com breves interlúdios de música solene. A narração, mais uma vez na voz de Duras, evoca, juntamente aos planos dentro do carro que anda por Paris, a concomitância de tempos opostos que ecoam em si mesmos. Passado, presente e futuro deixam de ser lineares para dar lugar à relação que a diretora estabelece entre eles.

Aurélia Steiner (Melbourne): Baseado nas cartas de uma poeta fictícia para seu amante, Duras lê trechos dessas cartas, enquanto o filme mostra uma viagem de barco pelo Sena, passando por pontes e marcos familiares. Similarmente aos curtas anteriores, a coexistência de múltiplas temporalidades é explorada pela narração e pela câmera que navega sem destino.

Aurélia Steiner (Vancouver): Baseado nas cartas de uma poeta fictícia para seu amante, Duras lê trechos das cartas, sobre o passado judeu da poetisa, enquanto o filme mostra ondas fortes batendo contra a praia. Aqui, diferentemente do curta anterior, as imagens monocromáticas parecem suspender o maior estímulo visual requerido pelas imagens coloridas. Dessa forma, a soberania do texto cresce em relação às imagens. Elas carregam o texto da narração para caminhar em direção à “imagem ideal”.

- *L’Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981):

Um homem (Yann Andréa), uma voz (Marguerite Duras). Além das janelas, o mar. Numa tela, cabe a imagem do desaparecimento? Neste filme, Duras traz a tela preta, a “imagem ideal”, elevando a soberania do texto ao conjugar a linguagem cinematográfica no seu limite, colocando o filme como um “filme de escuta”. A breve curadoria de imagens

alterna com a tela preta, dominante na obra. Ela convoca a impossibilidade da representação da ausência, de alguém que deixa a existir diante dos nossos olhos.

Para além da proposta de demonstração que o processo de destruição do cinema é uma presença recorrente em seus filmes, as obras cinematográficas acima foram escolhidas sob a justificativa de que *Détruire, dit-elle* [Destruir, disse ela] (1969) é o primeiro filme que assina como diretora, portanto, ele demarca o momento em que ela está no início de carreira como cineasta. O segundo, *Le Camion* (1975), porque é o ponto de virada em sua filmografia, uma vez que o filme elucida a inutilidade das imagens e a soberania do texto para Duras.

Tal utilidade é explorada mais habilmente em *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner Melbourne e Aurélia Steiner Vancouver*, um grupo de quatro textos filmados que vão mais a fundo na sua defesa da escuta e da imaginação, além de serem filmes de “imagens-retalhos” por serem montados a partir de imagens não usadas em filmes anteriores, o que sugere uma movimentação estética de ruína, retomada e reutilização. Por último, *L’Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981). O filme indica, na cronologia de sua carreira, um dos últimos que realizou. Ele contém em grande parte a presença da tela preta, a qual é uma presença gradual e periódica em seus filmes. Contudo, na obra em questão, a tela preta simboliza a presença da ausência de Yann Andréa bem como o cinema da voz e do verbo por excelência. A seleção desse conjunto de obras demonstra um caminho filmico rumo à destruição do cinema permeado por escolhas estéticas minimalistas para privilegiar o som e o texto — desde a narração e diálogos até a composição sonora em faixas que se entrelaçam — em detrimento da imagem.

A organização dos capítulos

À luz da narrativa não-cronológica dos filmes de Marguerite Duras, nós não agrupamos os filmes seguindo a ordem por ano de suas realizações. O agrupamento foi feito com base na assimilação do que compartilham em comum e o que há de diferente entre eles. Isso nos permitiu enxergar relações interessantes, sobretudo no que tange às escolhas estéticas que a cineasta fez para atingir o ensejo de destruição do cinema. Com isso, explicamos a seguir a disposição dos três capítulos que compõem esta dissertação.

O primeiro longa-metragem está agrupado a dois curta-metragens, *Césarée* e *Les mains négatives*. O pareamento desses filmes acontece no primeiro capítulo, o qual trata, em um primeiro momento, dos curtas em companhia de Gilles Deleuze e o conceito de rizoma; Michel Foucault o conceito de dispositivo, de heterotopia e sua abordagem genealógica.

Também interliga-se com Walter Benjamin e o que fala sobre ruína e história. No segundo momento, damos enfoque na questão da destruição expressa na linguagem e na forma fílmica no longa-metragem *Destruir, disse ela* (1969). Nesse sentido, trabalharemos com o conceito de traço segundo Derrida em um esforço de estabelecer diálogos com o filme, pois ele exhibe prenúncios de um projeto estético que permeia sua filmografia — a ruína e a destruição como princípios de criação. Encontramos amparo neles e nas faíscas levantadas por intermédio do verbo e das imagens.

No segundo capítulo, já estabelecido os conceitos, segue no estilo de escrita do ensaio, com apoio bibliográfico em Maurice Blanchot (1986) e suas formulações acerca do discurso, da figura e das imagens, para tecer em torno do longa-metragem *O caminhão* (1977) e os curtas-metragens *Aurélia Steiner (Melbourne)* e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, ambos de 1979 e integrantes dos quatro textos filmados, dois dos quais tratados no capítulo anterior. O capítulo é organizado sobretudo a partir do que os filmes licitam. E encontra apoio complementar ao pensamento e a análise das obras em entrevistas com Marguerite Duras ao passo que desenvolve análises fílmicas próprias. Assim, o capítulo divide-se em dois momentos: no primeiro, discorre sobre o longa *O caminhão* para demonstrar o assentamento da gradual mudança de chave que o filme estabelece em sua filmografia, em especial a preocupação da cineasta do entrelace das imagens, do texto e da imaginação. No segundo momento, o foco recai sobre os curta-metragens para refletir como essa preocupação ainda respinga e é demonstrada esteticamente nos outros filmes.

O terceiro capítulo trata propriamente de *O homem atlântico* (1981), recuperando e reutilizando das teorias e conceitos trabalhados nos capítulos anteriores. Demonstramos como a tela preta, tida pela cineasta como “imagem ideal”, vai de presença gradual em sua filmografia para ser finalmente alcançada no filme tratado no capítulo com fins de executar o “assassinato confesso do cinema”. A tela preta ou a presença do negro na obra é elementar para tratar de uma ausência que acontece diante dos nossos olhos. Essa ausência, cada vez mais presente no decorrer do filme, é impressa na tela preta para sintetizar a potência de uma não existência que leva o cinema à sua destruição.

1. Um ensaio à desconstrução e à destruição

Ensaio: muitas vezes temido pela academia, ele dispõe de um espaço textual no qual é possível usar as palavras como um arsenal questionador de verdades totalizantes e planificadoras do pensamento, pois é uma “experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação” (Foucault, 2019, p. 14). Cinema: de novidade amorfa do século XIX à arte visionada como promessa singular no cerne da cultura francesa do século XX. Ambos compartilham o berço gestacional francês de longas experimentações que tensionam a vigência acachapante dos modos de pensar e do fazer artístico. Fornecem possibilidades de articular pensamentos e ideias que são desenhados em suas formas. E que as abrangem em reticências, em elipses, em vírgulas e em formulações que se desdobram em fios cada vez mais provocadores; com alguns nós aqui e ali, mas sem se deixarem finalizar em verdades absolutas naquilo a que propõem.

Portanto, não há gênero textual mais adequado para tecer sobre o cinema de Marguerite Duras; antes de ser cineasta, escritora. Como cineasta, almejava por um cinema no qual a sua experiência transformadora se inscreveria de vitalidade *post mortem* do “cinema de qualidade” francês: abatedor do sensível em suas mais diversas possibilidades de realização, sobretudo no contexto do pós-guerra, de raízes fincadas nas limitações do estúdio e fiel a uma lógica de produção que levantava muros cada vez mais altos, dependente das adaptações que trivializam o enredo ao seguir os padrões de uma estética asmática, sem brechas para o respiro do novo, de algo que enxergasse o cinema como um laboratório experimental em expansão por excelência, emprestando-se das artes que vieram antes sem o compromisso de melhorá-las.

Este trabalho então ancora-se num estilo de escrita ensaística para refletir sobre o cinema de Marguerite Duras como parte daqueles que entendem a sua legitimação como arte a partir de suas rupturas, de seus desvios cinematográficos contra o uso planificado de sua linguagem, e não como aqueles que resistem às mudanças desta arte envolta por séculos de aderência de curiosos e dos experimentos que absorveram as pulsões do presente. Na mesma esteira de intenção, toma esse espaço sem se preocupar com uma lógica que segue uma estrutura à la cinema francês de estúdio, de narrativa clássica, mastigada em três atos (início, meio e fim). A estrutura segue fluxo de pensamentos que se desenharam a partir das formulações de Marguerite Duras sobre cinema e destruição ao passo que almeja organizar e explorá-las.

1.1 A desconstrução: Duras, Derrida e a crise da linguagem

O cenário pós-guerra francês, sobretudo durante as décadas de 50 e 60, propiciou discussões e discursos pungentes em diversos campos do conhecimento. Essas discussões tensionaram a relação entre escrita (em especial no campo da literatura), cinema e o pensamento a respeito de suas práticas. Dessas discussões, surgem movimentos que visam a renovação de suas linguagens e estilos, como o *Nouveau Roman*, na literatura, e *Nouvelle Vague*, no cinema. Mas para além da renovação das formas pré-existentes, o tensionamento também questiona os mecanismos da indústria cinematográfica. O cinema de Marguerite Duras, como será detalhado mais à frente, destaca e extenua essas questões num gesto de trabalho e retrabalho exaustivo de escrita, tanto textual quanto cinematográfica.

Jacques Derrida percebe a insurgência desses discursos como um sintoma da crise na linguagem, caracterizada pelo transbordamento de seu signo. Nesse sentido, o sintoma determina a linguagem como problematização central. Com isso, o filósofo desenvolve a estratégia geral da desconstrução, a qual lança luz sobre as contradições e limitações inerentes à linguagem para questionar e revelar seus binarismos colocados pela hierarquia do pensamento metafísico. A estratégia tensiona a complexidade da linguagem e do pensamento em constante movimento. Ela compreende cinco gestos principais, sendo o sistema das diferenças um dos mais essenciais. Esse sistema é operante na linguagem e no pensamento e não visa destruí-la, mas aponta para o rompimento e adiamento da ideia fixa de significado pleno e de sua origem. Portanto, o sistema das diferenças desestabiliza a busca incessante por verdades fixas, uma vez que o significado é construído a depender do contexto e das relações que se estabelecem dinamicamente com outros significados e signos dentro de um sistema.

Inevitavelmente, embora não diretamente, o cinema é uma das áreas que se beneficia de tais discussões e influências multidisciplinares, pois elas alimentam a força gravitacional que gira em torno dos esforços para a sua legitimação como arte. O surgimento da *Nouvelle Vague* é um dos motes iniciais que permite o questionamento da dinâmicas de produção dos filmes realizados naquela época, em especial na década de 1960. Esse período também é marcado pela transitoriedade de práticas (cinéfila, crítica, realização fílmica)¹⁶ que culminam num energético envolvimento com o cinema.

¹⁶ Baecque, Antoine de. 2010. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify.

No transbordar desse interesse, o cinema torna-se campo de batalha entre a vanguarda (personificada sobretudo nas figuras dos jovens turcos¹⁷) e os conservadores (defensores do “cinema de qualidade” francês). Os dois pólos ganham notoriedade inscritas na história do cinema. Enquanto parte da vanguarda luta pela sua legitimação, outra parte encontra nele um refúgio. Marguerite Duras se enquadra nesta última. Anfíbia das artes, não pertencia a nenhum dos movimentos citados, mas sempre manteve-se fiel à escrita. Ela encontra no cinema um refúgio de terreno fértil para impulsionar a qualidade complexa de hibridismo de seus textos. O roteiro torna-se “esse local limiar e transitório, entre o verbo e a imagem” (Gonçalo 2016, p. 98), a partir do qual inovam seus gestos de escrita dentro de uma vertente mais inventiva, experimental, arriscada, ancorada no desejo de participação nos embates históricos e políticos, tal qual áreas já reconhecidas, como a literatura.

Duras é uma peça que se destaca pelas recusas. O fato de não ter se auto associado aos movimentos (*Nouveau Roman* e *Nouvelle Vague*) ilumina a zona vaga flutuante na qual se encontra, pois mesmo quando localizada no espaço-tempo de suas eclosões e convergindo com as motivações políticas e de estilo que empregam/sugerem, ela se mantém na esteira crescente de realizações artísticas que fomentam os dois movimentos; ora esquecida, ora lembrada por seus contemporâneos. O verbo e a voz são ferramentas basilares de seu cinema. São traços que carregam uma estética fílmica visualmente minimalista para levar o cinema à ruína e instaurar um cinema da escrita e do verbo¹⁸. Seu cinema emancipa o texto, o verbo e a voz em detrimento da imaginação “dada” pelo cinema através da imagem. Essa tríade solicita sensorialidades que dão autonomia para o espectador imaginar por si mesmo, como na escrita.

Suas formulações são expressas a partir do cinema que se apropria e tensiona os usos de sua linguagem elevada aos limites. Ela extrai das mesmices do “cinema de qualidade” francês a força gravitacional que a permite girá-lo em 180°: não nega sua existência e tampouco consegue, de fato, destruí-lo, mas é também devido a ele que consegue estabelecer uma relação capaz de revelar outros modos de fazer cinema quando traz para a superfície seu espírito experimental. Extrai de suas vivências, desde a infância no Vietnã até se estabelecer na França, substância que diversifica e alimenta o cinema no qual acredita. É nesse ensejo que Duras alfineta muita gente com suas colocações através do cinema.

¹⁷ Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Alain Resnais. É importante fazer menção à Agnès Varga. Equivocadamente considerada como a “avó” da *Nouvelle Vague*, seus filmes, como *La Pointe Courte* (1955), já carregam traços das renovações estilísticas e de linguagem do cinema francês mais tarde trabalhadas pelos jovens turcos.

¹⁸ “Matar o cinema comum para instaurar um cinema da escrita e do verbo.” (Aumont 2013, p. 130).

Essa sobriedade e ímpeto por recusas a coloca em uma posição dentro do campo de batalha na disputa de poder do discurso cinematográfico entre o conservadorismo e o vanguardismo. Nesse sentido, isso remete muito à noção de dispositivo de Foucault (1979). Ele define dispositivo como “um tipo de formação que, em determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.” (p. 244). Seria o cinema de Duras um dispositivo inserido nesse campo de batalha entre o conservadorismo e o vanguardismo? Seria levar o cinema à sua ruína uma abordagem dominante que permitiria o cinema como o temos hoje abrir portas — ou, melhor, telas — para subjetividades sem transformá-las em produtos ou mercadorias planificadas e produtoras de modos de ser que servem à manutenção dessa grande engrenagem do capitalismo?

A obra “*O corpo utópico, as heterotopias*” (2013) de Foucault permite refletir e pensar o cinema como esse espaço heterotópico que permite a criação de mundos nos quais nossos corpos e subjetividades são projetadas a partir da imaginação e com auxílio dos aparatos cinematográficos, em outros mundos. Mundos estes onde as vivências e subjetividades não são renegadas ou incompatíveis com o mundo criado e dominado pelos vencedores. Sobre o corpo, Foucault diz:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele - e em relação a ele como em relação a um soberano - que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (p. 14)

Na progressão de seus estudos em torno da sexualidade, Foucault entendeu que ela é um dispositivo, um efeito-instrumento, inserido nas dinâmicas das instâncias de poder que operam na produção de subjetividade dos corpos. O corpo é, portanto, de suma importância, ele é “o ponto zero do mundo”: é com ele e a partir dele que se assume uma subjetividade impossível de ser constante por toda a vida, é com ele e a partir dele que discursos (como no caso da sexualidade) atuam na interioridade do sujeito, mas é também com ele e a partir dele que faz-se a presença do sensível no encruzamento de mundos advindos das fabulações, dos

sonhos, dos sentimentos, da experiência estética do mundo. É dele que “irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.”

As formulações de Foucault sobre o corpo convergem com o que Marguerite Duras diz a respeito de sua vida estar intimamente ligada às suas obras: “A história de minha vida, de sua vida, não existe, ou então, não passa de lexicologia. O romance da minha vida, das nossas vidas, isso sim, mas não a história. É na retomada do tempo pelo imaginário que o sopro é restituído à vida”, pois “nada é verdadeiro no real, nada.” (1994], p. 12). É como se a literatura e o cinema tivessem sido os aparatos que deram o sopro da vida para que Duras existisse — desvios que permitiram a ela refletir sobre os acontecimentos de sua vida, como se só os estivesse de fato vivido após tornarem-se literatura e cinema. Sobretudo porque Marguerite Duras é um pseudônimo; Marguerite Donnadieu é seu nome de batismo. Donnadieu dá lugar a Duras em homenagem a seu pai, Henri Donnadieu, incorporando Duras, nome da comuna do departamento francês de Lot-et-Garonne onde ele morava, a seu nome.

A reinvenção de si começa, para Duras, pelo nome. Talvez os prenúncios de levar o cinema à ruína tenha começado ainda com a própria Duras quando Donnadieu cessou de existir como uma figura pública, de tal modo que Duras, por intermédio do cinema e da literatura, suas heterotopias, ocupou o corpo de Donnadieu. Duras “matou” Donnadieu, assumindo uma identidade outra na assinatura de suas obras literárias e filmicas.

As heterotopias são para Foucault “espaços absolutamente outros” (2013, p. 21) e assumem formas inconstantes e variadas. Elas permitem classificar as sociedades segundo as heterotopias que as constituem. As heterotopias justapõem “em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis.”(p. 24). O cinema, por exemplo, é descrito por ele como uma tela retangular de duas dimensões na qual é possível projetar um novo espaço de três dimensões.

Da dimensão limitante do corpo, esse cárcere físico, saem mundos outros — fabulações, sonhos, literatura, cinema, arte. Duras evoca as ruínas de seu passado no Vietnã como Donnadieu, sua vinda à França ainda adolescente, seu casamento falido, o nazismo, o fascismo, Maio de 68, sua filiação ao Partido Comunista Francês, a perda de seu primeiro filho devido a um aborto espontâneo, a clandestinidade, os cuidados de seu segundo companheiro, sobrevivente dos campos de concentração, os arrebatamentos desses acontecimentos, muitos deles inseridos na história oficial muito, rendidos ao alcoolismo; este último sendo a sua própria ruína física e mental de anos a fio. Do ponto zero do mundo à literatura, às telas retangulares.

O cinema de Marguerite Duras parte do entendimento um tanto catastrófico das dinâmicas do mundo, alimentado pelas consecutivas devastações da guerra, resultantes principalmente da ascensão do nazismo, do fascismo e de domínio sobre a vida humana que reproduz uma lógica esmagadora de subjetividades. É um cinema que vem dos arrebatamentos internos, sempre em ebulição, inconformado com o estado das coisas e do mundo. É um cinema que eleva as faíscas, que acrescenta lenhas à fogueira e que enxerga, nas chamas da destruição, da ruína própria do mundo político e artístico vigentes, a maneira pela qual faz-se espaço para inscrição de renovação;¹⁹ um dispositivo que responde às urgências do presente. Em seu cinema, a resposta às urgências do presente ocorre pela destruição da forma filmica. Essa destruição é, de obra em obra, construída como um método de criação construído no decorrer do processo de realização dos filmes.

Nos blocos de espaço-tempo, de movimento/duração (Deleuze, 1987), Duras consegue construir mundos a partir das ruínas deixadas pelos caminhos (de sua vida) e de seu próprio cinema. Escrever e filmar são gestos de destruição do primeiro como princípio da criação do segundo. Isso é exemplificado pela produção de cinco textos filmados, os quais derivam de *Le Navire Night*, longa-metragem começado e recomeçado várias vezes, com planos feitos e refeitos, uns conservados, outros não. *Le Navire Night* é localizado em Paris onde, todas as noites, centenas de homens e mulheres usam anonimamente linhas telefônicas que remontam à ocupação alemã e que já não estão registradas para poderem conversar e amar. O longa-metragem só é terminado após a filmagem deste cinco textos, os quais contêm imagens abandonadas ou não usadas de *Le Navire Night: Césarée* (1978), *Les mains négatives* (1978), *Aurélia Steiner* (1979), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979) e *Aurélia Steiner Vancouver* (1979). Um leva ao outro. Dos cinco, trago os dois primeiros.

Em *Césarée*²⁰, Duras recita seu texto sobre a cidade localizada na Palestina, chamada Césarée da qual, de ruína, só resta o nome, e sobre a rainha dos judeus, Bérénice, “repudiada por razões de Estado”. A câmera percorre os Jardins de Tuileries, em Paris, e alternadamente mantém planos fixos em estátuas de Aristide Maillol.

¹⁹ Sobre isso, Marguerite Duras diz: “Que o mundo vá à própria ruína, não há outra política”. Diz, também, sobre o cinema: “É preciso fazer cinema sabendo disto: não compensa mais. Que o cinema vá à própria ruína, não há outro cinema.” (Lebelley 1994, p. 235 *apud* Duras 1977, p. 74).

²⁰ O curta-metragem pode ser assistido na íntegra em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IxxvjCOfxHA&ab_channel=PietroMilan>.

Imagem 2 - Estátua de Aristide Maillol.

Fonte: © Imagem retirada de *Césarée* (Duras, 1978).



Imagem 3 - Estátua de Aristide Maillol

Fonte: © Imagem retirada de *Césarée* (Duras, 1978).



Imagem 4 - Estátua de Aristide Maillol

Fonte: © Imagem retirada de *Césarée* (Duras, 1978).



No presente da filmagem, localizada no final da década de 70, Duras esculpe da materialidade histórica urbana que tem à disposição para evocar o passado de algo que não existe mais, como se o trazendo de volta à vida, lançando luz sobre ele, retirando-o da sombra feita pela conveniência linear da história imposta dos vencedores. Ela evidencia o lado do vencido, do aniquilado e negado à existência ao se utilizar daquilo que permanece. É justamente da materialidade dada a essas ruínas que ela cria espaço para falar sobre elas em uma espécie de poética urbana.

Em *Les mains négatives*²¹, a execução cinematográfica se assemelha a *Césarée*: a câmera é testemunha do que nos é mostrado enquanto Duras faz a narração. No curta-metragem em questão, a voz de Duras é de um homem que não vemos, mas que sentimos a presença enquanto a câmera, dentro de um carro, anda pelas ruas de Paris. Essa voz, de trinta mil anos atrás, fala conosco. Ele ama qualquer um que esteja disposto a ouvi-lo gritar um grito de aspecto branco. Essa voz antiga ecoa pelas ruas de Paris à procura de alguém disposto a amar e amá-lo de volta.

²¹ O curta-metragem pode ser assistido na íntegra em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8SroC721_FU&ab_channel=AndersonD.Cavalcante>.

Imagem 5 - Rua de Paris

Fonte: © Imagem retirada de *Les mains négatives* (Duras, 1978).

**Imagem 6 - Rua de Paris.**

Fonte: © Imagem retirada de *Les mains négatives* (Duras, 1978).



Amo qualquer um que me ouvir gritando.

Imagem 7 - Rua de Paris.

Fonte: © Imagem retirada de *Les mains négatives* (Duras, 1978).



As pinturas de mãos encontradas nas grutas de La Madeleine, na Dordonha, são chamadas de mãos negativas. As bordas dessas mãos – estendidas sobre a rocha – estavam encharcadas de cor, na maioria das vezes em azul e preto, às vezes vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática. Talvez sejam sinais enviados às gerações futuras. Talvez a fabulação da escrita e filmada de Duras exerça uma ponte que une seres separados pela morte e agora reunidos pela paixão das palavras e das imagens. Não há a apropriação de outrem, contudo há a “experiência modificadora de si no jogo da verdade” (Foucault 2019, p. 14), há a experiência modificadora do Outrar-se²² pela voz e pela escuta do texto filmado, significantes que precedem à corporificação da imaginação: esse é o cinema de Marguerite Duras.

Ela faz da saturação e desgaste estéticos convencionais do “cinema de qualidade” francês material próprio para direcioná-lo a um fim, inscrevendo por cima dele um tipo de cinema mais alinhado com as convocações de renovação da *Nouvelle Vague*, mas que ainda segue um projeto de cinema voltado para a escrita e o verbo, para a voz. Por isso, a narração e o som dissociados das imagens, em sua maioria, são de extrema importância no cinema de Marguerite Duras, pois a ruptura síncrona desses dois elementos permite que o texto atravesse a imagem, ou caminhe por cima dela, colocando-o na primeira camada de

²² No sentido Foucaultiano trabalhado nas heterotopias. A criação de outros mundos é feita na transmutação de um passado evocado pela voz e o uso de imagens do presente (da filmagem). A escolha de não escalar um ator para representar a voz do texto filmado é justificada pela recusa de Duras pela não representação. Desta forma, a experiência do Outrar-se acontece nessa ponte que liga temporalidades e espaços.

solicitação sensorial de suas obras filmicas. A dissociação espaço-temporal na conjugação desses efeitos cinematográficos fazem de suas obras filmicas rupturas do tempo em oposição ao conjurado no cinema que pretende destruir, porque esse caráter destrutivo cria fissuras e abre espaços. Sobre isso, trago essa passagem de Walter Benjamin (Oliveira, 2012 *apud* Benjamin, 1995):

O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é a desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso o caráter destrutivo é a confiança em pessoa. (...) O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (p. 236)

Nesse sentido, Marguerite Duras é um dos exemplos da solicitação sensorial de ruína e história, intimamente entrelaçadas para Walter Benjamin. Nesse viés, na posição de colecionadora de ruínas, ela enxerga valorização de fragmentos de sua obra como princípio de gestos criativos e constitutivos de obras que ainda estão por vir. É, de certo modo, uma lógica um tanto quanto rizomática de organização dos ímpetus criativos, do n-1 (Deleuze e Félix Guattari), daquilo que não é, mas pode vir a ser, uma vez que ainda há algo a ser contado, como ocorre nos trechos mencionados de *Les mains négatives*: uma voz de trinta mil anos atrás que tenta falar conosco e que tenta alcançar alguém que escute sua história. Ou até mesmo com *O caminhão*, filme sobre a história de filme que não chegou a ser, de fato, filmado.

Ela bagunça a ordem sistemática das coisas, afasta-se do “processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.” (Benjamin, 2018, p. 13). Reúne, por meio de suas obras, de suas criações os estilhaços da ruína para ressignificá-los, para convocá-los ao presente, ou melhor colocado: pensa o presente a partir das convocações do passado pela perspectiva dos vencidos e não dos vencedores. Inscreve por cima do que é legitimado — tanto em termos artísticos quanto em termos históricos — para trazer outra perspectiva desse processo de transmissão da tradição, do progresso, do fluxo homogêneo abreviado em verdades históricas e de postulação do sensível através da arte. O curta-metragem *Césarée* abarca essa gama de inscrições na utilização de imagens de estátuas, exibidas em um jardim da França, enquanto a faixa de som trata de uma história localizada em outro continente, em outro espaço-tempo.

Em uma entrevista ao críticos de cinema e realizador Jacques Rivette e Jean Narboni para a revista *Cahiers du Cinéma*, em 1970, intitulada *A destruição da palavra* (*La*

destruction de la parole, no original em francês), Duras e os entrevistadores conversam sobre o filme *Détruire, disse ela*, maio de 68, suas visões sobre cinema, Michel Blanchot, Jacques Lacan, seus próximos filmes e demais outros assuntos. No que tange aos seus textos híbridos, Duras confirma a intencionalidade de destruição como um gesto para além de renovação, contudo também expressa pontos centrais de sua reflexão sobre cinema: não submeter-se às formas preexistentes e de colocar em dúvida os mecanismos da indústria cinematográfica. Desse modo, ela rejeita as barreiras impostas pelo profissionalismo e as normas de produção à época.

Quando na entrevista, Jacques Rivette faz a observação que Duras parece querer dar formas sucessivas a diferentes coisas, ela responde que isso se relaciona

Ao desejo que sempre tenho de quebrar aquilo que veio antes. *Détruire*, o livro *Détruire*, é um livro fragmentado do ponto de vista romanesco. Acredito que não há muitas frases. E, para além disso, há indicações cênicas que lembram roteiros: “sol”, “sétimo dia”, “aquecer”, etc... “iluminação intensa”, “crepúsculo”, você entende o que quero dizer? — Essas são, normalmente, as indicações de cenário... Gostaria que fosse material de leitura mais limpo de estilo possível; eu não consigo mais ler romances. Devido às frases. (tradução nossa. p. 56)²³

O ensejo de escrever um material textual que fosse “limpo” de estilo da perspectiva de uma estrutura de romance se dá pela ideia de que, embora não houvesse intenção de ser um filme, havia a intenção de um livro que pudesse ser ao mesmo tempo lido, encenado (no caso do teatro), filmado e também ser jogado fora ao fim de toda essa empreitada criativa. Duras faz dessa confluência de formas, a partir de um material único, experimentações que desafiam as barreiras definidoras de realizações artísticas. Um único material se desenrola em cada forma artística em um continuum experimental, cujo princípio de criação perpassa pela destruição da anterior. Cada experimentação é senão retrabalho em cima de retrabalho, por vezes exaustivo e obsessivo.

Por isso, seu trabalho é notoriamente uma destruição criativa pela confluência proposital das formas de arte: um texto é ao mesmo tempo livro, peça de teatro e roteiro eventualmente filmado; um texto filmado, como ela se referia aos seus filmes. O texto híbrido, de qualidade porosa, tem multifunção que se dilui em cada forma simultaneamente.

²³ No original: “Au désir que j’ai toujours de casser ce qui a précédé. *Détruire*, le livre *Détruire*, est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu’il n’y a plus de phrases. Et, par ailleurs, il y a des indications scéniques qui rappellent les scripts : « soleil », « septième jour », « chaleur », etc., « lumière intense », « crépuscule », vous voyez ? – et ça, ce sont des indications de scénario, d’habitude... C’est-à-dire que je voudrais qu’il y ait la matière à lire le plus décanté possible du style ; je ne peux plus du tout lire de romans. À cause des phrases.”

Esse texto borra a nitidez que separa cada forma de arte — um combate (e embate) contra a produção em massa de vários materiais pelo aproveitamento de um material textual que tem a capacidade de ocupar e se metamorfosear em diversos formatos ao mesmo tempo. Marguerite Duras enxerga na saturação do texto (e do trabalho criativo) o essencial para reconstrução da criatividade e de como ela é expressada através dos tipos de arte: colocar abaixo uma estrutura lapidada e juntar os pedaços para construir algo novo.

Mas esse “algo novo” existe antes mesmo da possibilidade de ser concretizado na linguagem cinematográfica. Algo que é amorfo naturalmente passa pela dificuldade que é transcodificar aquilo que se oculta ao primeiro olhar e nunca se entrega plenamente. Isso reforça as dificuldades que são permeadas na e pela linguagem. A esse respeito, em *A escritura e a diferença* (1995), Jacques Derrida argumenta que escrita mental é pré-condição para qualquer significação, porque o que as práticas da significação têm em comum é o traço instituído: ele existe antes torna-se ou ser corporificado em um significante. A grama, o traço, que sustenta a escrita (mental), precede qualquer ato de comunicação. E se ele não é exatamente visível, se não é rastreável, não se entrega plenamente, então como fazê-lo perceptível? Como ele toma forma no cinema de Duras? Pelo som, pela voz, pelo verbo declamado.

Nesse sentido, Duras e Derrida se aproximam no que pensam a respeito da existência de algo (significação) que perpassa por um processo de práticas trabalhados e retrabalhados antes de ganharem certa materialidade (significante); seja no texto ou no filme. Embora não deixem rastros, essas práticas permitem lapidar traçados que sustentam a base para realização de significantes. No cinema de Duras, o significante parece tomar forma não na imagem projetada na tela, mas na imaginação do espectador. Os traços estão na imaterialidade da voz e dos verbos declamados; eles precedem a corporificação da imaginação.

Em *Gramatologia* (2008), Derrida identifica o excesso de discursos produzidos sobre o tema da linguagem no século XX, sobretudo durante a década de 1960. *Gramatologia* trata, antes de mais nada, da relação entre fala e escrita: *grama*: rastro, aquilo que não é apossado; *logia*, de *logos*: aquilo que se movimenta a prover relação do pensamento em si mesmo. Esse jogo de remetimentos rompe e desconstrói o conceito tradicional de signo (e de linguagem) que domina e orienta o pensamento ocidental. Uma heterogênea proliferação de discursos acerca da linguagem e seus diferentes tipos de abordagem teóricas (da linguística, da comunicação, da tradução, da filosofia) resulta na transformação do problema da linguagem.

Esse excesso configura-se como um sintoma no meio de uma crise. Ambos advém da inflação, do transbordamento do signo “linguagem” e da emancipação da escrita. O transbordamento ocorre no momento em que o “conceito” de linguagem é ultrapassado e compreendido pelo “conceito” de escritura. A escritura, considerada um domínio derivado da linguagem, um *quase-conceito*, excede-a. O sintoma criado a partir disso indica um horizonte que determina a linguagem como cerne de problematização:

A própria valorização da palavra “linguagem”, tudo o que — no crédito que lhe é dado — denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência da vanguarda, isto é, a ignorância, tudo isso testemunha. Esta inflação do signo “linguagem” é a inflação do próprio signo. Contudo, por uma face ou sombra sua, ela ainda faz signo: esta crise é também um sintoma. Indica, como que a contragosto, que uma época histórico-metafísica *deve* determinar, enfim, como linguagem, a totalidade de seu horizonte problemático. (2008, p. 7).

Na disposição deste horizonte, Derrida reconhece, no conceito clássico de linguagem na cultura ocidental, o rebaixamento da escritura em detrimento da fala. Esse rebaixamento é fundamentado na lógica do pensamento metafísico. Desta forma, faz-se possível enxergar a clausura na qual o conceito clássico de linguagem é permeado por binarismos que se opõem, impostos a uma hierarquia pela metafísica. Nela, pressupõe-se uma relação inseparável entre *phoné* (discurso) e *logos* (sentido). Isso porque o *logos* reconhece na fala relação direta com o sentido. A fala é sua expressão primeira, mais verdadeira.²⁴ Com isso ela se torna o *significante principal*, enquanto que a escrita, ancorada à palavra falada, é o que Derrida chama de *significante do significante*:

Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quanto este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que

²⁴ Sobre isso, Derrida diz: “A ‘racionalidade’ — mas talvez fosse preciso abandonar esta palavra, pela razão que aparecerá no final desta frase —, que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida de um *logos* e inaugura a destruição, não a demolição mas a de-sedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos*. Em especial a significação de *verdade*. Todas as determinações metafísicas da verdade, e até mesmo a que nos recorda Heidegger para além da onto-teologia metafísica, são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do *logos* ou de uma razão pensada na descendência do *logos*, em qualquer sentido que seja entendida: no sentido pré-socrático ou no sentido filosófico, no sentido do entendimento infinito com Deus ou no sentido antropológico, no sentido pré-hegeliano ou no sentido pós-hegeliano. Ora, dentro desta *logos*, nunca foi rompido o liame originário e essencial com a *phoné*. [...] Tal como foi mais ou menos implicitamente determinada, a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que, no ‘pensamento’ como *logos*, tem relação com o ‘sentido’; daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o ‘reúne’. Se Aristóteles, por exemplo, considera que ‘os sons emitidos pela voz são símbolos dos estados da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz’ é porque a voz, produtora dos primeiros símbolos, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata.” (p. 13).

uniria indissolúvelmente a voz à ala ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma (união que se pode fazer, seja segundo o gesto aristotélico que acabamos de assinalar, seja segundo o gesto da teologia medieval, que determina a res como coisa criada a partir do eidos, de seu sentido pensado no logos ou entendimento infinito de Deus), todos significante, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. [...] Esta derivação é a própria origem da noção de “significante”. [...] Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo [de *phoné*]: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. (2008, p. 14).

Em outras palavras, se o fonocentrismo é inseparável da escritura, ele também se configura como uma outra face do logocentrismo, de modo que essas características encontram-se não somente no conceito geral de linguagem, mas também no próprio campo da metafísica. Derrida a entende e a chama de metafísica da presença. A voz no cinema de Marguerite Duras é essa presença que exerce sentido aglutinado à escrita, com destaque para o delineamento de uma escrita realizada pela voz. Em outras palavras, a voz, junto ao texto narrado, sobretudo nos curtas e nos filmes que veremos nos capítulos posteriores a este, desenvolvem um gesto de escrita que permite a formação de imagens (na imaginação) independentes àquelas que vemos em tela.

Tomemos como exemplo *Détruire, dit-elle*. A história acontece em um hotel isolado e rodeado por uma densa floresta. Max Thor (Henri Garcin), professor e aspirante a escritor, é casado com sua jovem ex-aluna, Alissa Thor (Nicole Hiss). Lá ele conhece Stein (Michael Lonsdale), um judeu alemão e “escritor em potencial”. Conhece também Elisabeth Alione (Catherine Sellers), que se recupera de um aborto. Max se sente imediatamente atraído por ela, mas ela é casada com Bernard Alione (Daniel Gélin). Durante a estadia no hotel, Stein se apaixona por Alissa, e Max por Elisabeth. Nessas relações que se alternam, suas identidades gradualmente se fundem.

No filme, os personagens falam sobre escrita, sobre escrever, sobre o desejo de escrever, em tornarem-se escritores, mas em todo o filme tal desejo jamais é materializado pela imagem de um deles escrevendo. A escrita, nesse contexto, é idealizada e vivida pela verbalização do almejo pela escrita. Falar sobre escrever é a proximidade absoluta do ser escritor, do ato de escrever. No começo do filme, Max escreve uma carta (embora nós nunca o vemos, de fato, escrevê-la) para Elisabeth. Mais tarde ela é lida por Stein, tanto na frente dele quanto para Alissa. No entanto, a carta nunca chega à Elisabeth. São metáforas que conectam Duras à sua experimentação em diálogo com suas insatisfações e frustrações sobre a escrita e a leitura.

A respeito da metafísica da presença de Derrida, é na operação do horizonte problemático, juntamente com as fissuras e contornos do campo, em que agrupam-se discursos que comportam em si mesmos ímpeto de desconstrução, como no caso da insistência em uma conceituação generalista da linguagem. Derrida compreende que a universalidade aplicada a esses conceitos contém em si propriedade de violência, e é a partir dela que urge ao que ele chama de Necessidade, de uma inevitabilidade da perturbação da estrutura dada.

Tal necessidade encontra resposta no que Derrida denominou de estratégia geral da desconstrução, a qual compreende dois movimentos: o da inversão e o de deslocamento. Esse duplo gesto trata-se de alcançar as estruturas baixas, de visar conceitos que se encontram subordinados para desmontá-los e deslocá-los para um local além dos binarismos da linguagem, da sua hierarquia e da dicotomia da metafísica, ou seja, para além de terminologias universalizantes. Esses movimentos permitem romper com a ideia de origem, esforço do pensamento fundamental de Derrida. Assim, rompe-se com a origem a partir do sistema das diferenças.

O modo como Marguerite Duras carrega e nutre seus processos de realizações artísticas se assemelha ao sistema das diferenças de Derrida, uma vez que o hibridismo de seus textos permite abertura para experimentações com a linguagem, sem se restringir a noções fixas dela. É um processo que adia e resiste contra a sufocante planificação das formas, pois a desloca para além de suas restrições binárias e seu significado é construído em relação com as formas que tomam. Seus filmes — em especial *Détruire, disse ela* — ampliam suas experimentações também com a linguagem cinematográfica, ora envergando o texto ao cinema, ora fazendo dele meio pelo qual o texto se torna soberano. No filme (assim como em outros, como demonstrado pelos curtas), a escolha de dessincronizar a imagem da faixa de áudio é uma demonstração clara de rompimento com o uso fixo e formal desses aspectos da linguagem cinematográfica defendido no século XX.

A própria ideia de transbordamento traz em si mesma a desconstrução, uma vez que o transbordamento denuncia a incapacidade da linguagem de dar conta dele, e de uma escritura que similarmente não consegue lidar com a inflação do signo da linguagem. Daí aponta para uma nova noção de escritura: esse *quase-conceito* que libera o pensamento para além das bordas da metafísica, tendo em vista que essa nova escritura que Derrida propõe se caracteriza pelo jogo de direções de significante a significante, de rastros a rastros.

1.2 *Destruir, disse ela*: da linguagem à forma

O cinema infla com a crescente proliferação de filmes alinhados com a transgressão de sua linguagem. É campo no qual a germinação de novas ideias e proposições agrupam tensões que pressionam os ideais em torno do que se consegue alcançar com a linguagem cinematográfica. Marguerite Duras, ainda iniciante na área, transmite, por sua vez, o incômodo para além da linguagem: a forma tem também a sua atenção. Por isso, o primeiro longa que assina como diretora — *Destruir, disse ela* — a posiciona em um momento em que as formulações acerca do cinema seguem ferventes.

Com isso, o longa recebe abordagem voltada para a fala e para a voz, como mencionado anteriormente. Em *Destruir, disse ela*, a fala como sua expressão primeira e mais verdadeira, trabalha de modo a solicitar da sensorialidade auditiva como fonte primária de elaboração de contornos para, de rastro a rastro, preencher com retalhos personagens-espelho uns dos outros. A fala, o verbo, não é visível, não carrega a materialidade da imagem. É notável como Duras enverga o texto ao cinema a partir de personagens que dizem ser algo que não são. Auto-afirmações que desmancham no ar. São rastros não-rastreáveis.

Um exemplo disso é exibido logo no começo do filme quando a câmera movimenta em uma leve *pan*, da direita para a esquerda, apresentando o grande jardim do hotel enquanto vozes de duas mulheres (uma delas de Duras) conversam brevemente a partir de diálogo que sugere indicações de cenário, como anteriormente explicitado na entrevista: Voz 1: “Onde estamos?”. Duras: “Num hotel, por exemplo.”. Voz 1: “Que horas são?”. Duras: “Não sei, não tem importância.”. Voz 1: “Qual é o clima?”. Duras: “Fazia frio.”

E então nos é apresentado Max e Stein. Ambos estão no jardim, sentados lado a lado na sombra. Eles conversam enquanto um barulho que sugere alguém jogando uma partida de tênis nunca aparece em tela. Por vezes, esse som, essas batidas da bola contra a raquete, funcionam como uma transição sonora entre vozes; uma pontuação, como uma pausa, que sincroniza com a reação do personagem. Em outros momentos, Duras usa o som de pássaros, do prenúncio de uma tempestade, de uma chuva que nunca vemos, apenas ouvimos. Para além de simbologias, esses sons funcionam como parte integrante de toda a narrativa.

Imagem 8 - Max e Stein.

Fonte: © Imagem retirada de *Destruir, disse ela* (Duras, 1979).



É interessante notar, desde o início, que as personagens de Duras em *Destruir, disse ela* estão sempre em pares: desde as vozes que anunciam as condições cruciais da história até o entrelaço quádruplo entre Max, Stein, Alissa e Elisabeth. Exceto por Stein e Elisabeth, as duplas são intercambiáveis. Eles são como peças que Duras arranja e rearranja em duplas, e cujas interações convocam a presença do outro por intermédio da voz. Frequentemente eles mencionam e conversam sobre quem não está em tela. Em outros momentos, a dupla que está em tela tem suas falas substituídas por uma outra dupla, fora do plano, que conversa a respeito de quem vemos.

Com isso, o objeto central dos diálogos não está dissociado do que nos é mostrado, mas o som, sim. O som do que corresponderia ao que vemos é omitido e substituído por outro, fora de tela — imagem e som por vezes trabalham numa simbiose na qual os personagens nunca dizem o que realmente querem dizer na presença um do outro. A faixa de som pertencente às vozes de Max e Stein, por exemplo, enquanto vemos Alissa e Elisabeth interagindo, revelam o que realmente pensam delas ou, ainda, informações que não ouvimos diretamente de nenhuma delas. Nesse intercâmbio de vozes e pares codifica-se algo da ordem da simbologia. Sempre em pares, essa simbologia permite que eles exerçam o que a leitura e a escrita (também um par, sobretudo para Duras e para qualquer pessoa que escreve) dos personagens dentro do filme não conseguem, apesar de serem completamente capazes de ler e escrever.

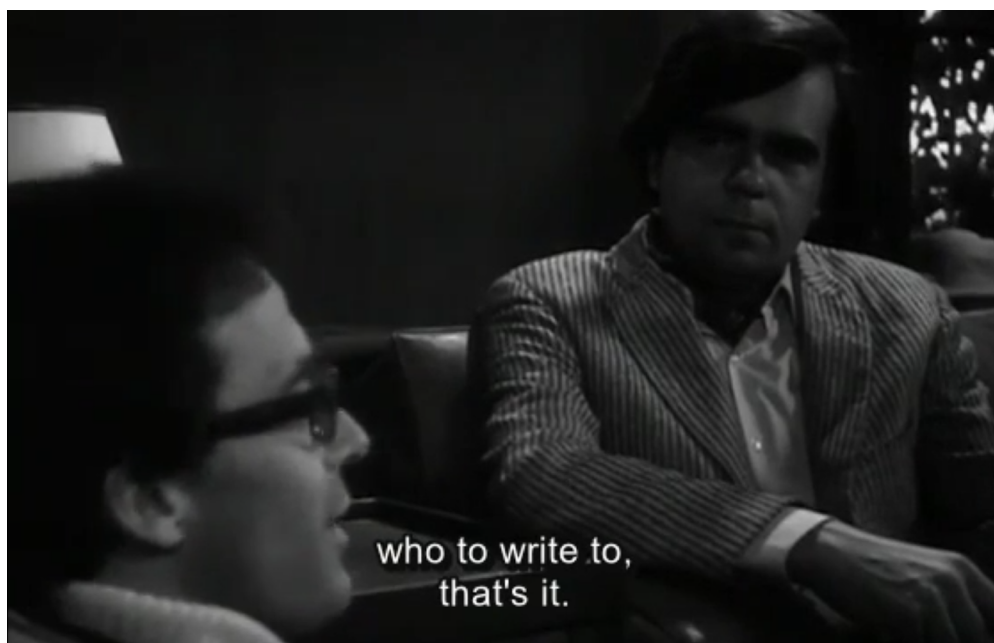
Imagem 9 - Max e Stein conversam no hotel.

Fonte: © Imagem retirada de *Destruir, disse ela* (Duras, 1979).



Imagem 10 - Max e Stein conversam no hotel.

Fonte: © Imagem retirada de *Destruir, disse ela* (Duras, 1979).



Para além disso, a destruição não é somente simbólica, mas também é formal. É curioso (e irônico) como as longas tomadas, com planos praticamente estáticos, movimentações de câmera cuidadosas e pouquíssimos cortes, atrelados à manipulação das

faixas de som, criam experiência visual intensa. Essa experiência embala o espectador em uma quietude adormecida pelos planos *point-of-view* e *close-up* cuja usabilidade é tradicionalmente ligada a cenas nas quais há diálogos e som síncronos com o que é mostrado em tela. Desta forma, os planos estão, também, sendo arruinados, uma vez que a câmera obedece à recusa de Duras de aplicá-los de acordo com sua usabilidade, com acréscimo à economia dos planos e às atuações voltadas para a não-representação. O filme então é construído em cima de uma base que sustenta certa embriaguez dos dias monótonos, e cuja costura é feita pela dilatação do tempo cênico.

Imagem 11 - Elisabeth dorme.

Fonte: © Imagem retirada de *Détruire, ditte ela* (Duras, 1979).



A câmera de Duras não segue as faixas de som que solicitam atenção da nossa audição. Paralisada ora em um personagem, ora na paisagem, a câmera mostra longas tomadas que dão ao espectador a possibilidade de prestar atenção em cada mínimo detalhe do plano. Com isso, é possível decifrar cada sutileza contida nas ações que ocorrem na cena — desde o cenário até às atuações comedidas. É intrigante como a (falta de) mobilidade da câmera parece sequestrar do personagem a chance de mover-se para mantê-lo preso em nosso campo de visão. Ele fica refém (e nós também ao plano, à durabilidade do que vemos) de nossa atenção, seja ela tão longa quanto a cena ou não. A diretora nos solicita um duplo trabalho sensorial pela falta de sincronicidade entre eles: a visão e a audição. O

longa-metragem é permeado desses momentos de assincronicidade, ora com menos ou mais intensidade.

A repetição desses arranjos cênicos, adaptados ao decorrer da narrativa, se atrela ao afã da ruína para demonstrar trabalho e retrabalho direcionado a esse objetivo. O filme compreende essa abordagem tanto pelo viés temático quanto pela forma: personagens simbolizantes das frustrações de Duras pela leitura e pela escrita transformam-se em alguma outra coisa na convivência diária. As duplas que se alternam e se desentrelaçam são postas em dinâmicas que desestabilizam a noção preconcebida dos casais — Max e Alissa, Elisabeth e seu marido. A imagem e o som são igualmente uma dupla a princípio associada por uma tradição de cinema do século XX que passou a prezar pela sincronicidade de ambos. Marguerite Duras trabalha nesses deslocamentos binários a partir de seus personagens e dos elementos essenciais da forma fílmica para que correspondam ao ensejo de expandir outros modos de criação a partir da destruição.

Ela tensiona o cinema, o leva ao limite pelo embaçamento e rompimento do uso formal da linguagem e dos modos padronizados de realização fílmica. O cinema de Duras ultrapassa a noção de desconstrução de Derrida: o hibridismo de seus textos em conjunto de seus filmes borra e desloca a noção fixa de linguagem textual e cinematográfica. Um único material é levado ao limite, esfarelado pelo trabalho e retrabalho nas formas que toma. É, portanto, destruído.

Em *Destruir, disse ela*, Duras desloca e adia a estabilidade das coisas a partir de seus personagens quando os aloca e realoca em pares, cujas facetas mudam a depender da interação e relação que constroem uns com os outros, de modo que não sabemos onde um começa e o outro termina. Isso também ocorre pela conjuração dos planos de longas tomadas e ao mesmo tempo minimalistas, da dissociação das faixas de som em relação à imagem, do acréscimo de sons que funcionam como pontuação (uma vírgula, um ponto) em meio aos diálogos e ditam o ritmo de sua condução. Os binarismos da linguagem cinematográfica são desmanchados e reconfigurados em traçados que colocam a voz e o verbo em soberania. A demarcação temporal de uma estrutura clássica de narrativa não é retilínea. As longas tomadas acompanhadas das atuações comedidas e, em até certo ponto, mecânicas, dilatam o tempo e envolve quem assiste em uma ebriedade, uma letargia, que suspende a noção nítida da passagem de tempo.

Nos momentos de interações entre os personagens, a conversa entre eles é “desviada” pelos olhares ou pela troca de pronomes. Um exemplo disso é quando Alisson e Elisabeth se confrontam através do espelho. Essa confrontação, um dos únicos momentos no

filme em que elas estão juntas, sem Max Thor e Stein, ocorre por meio do reflexo de uma da outra no espelho. A disposição de seus corpos não permite que fiquem de frente uma para outra e, à medida que conversam, os olhares se desviam.

A cena inteira se fia em uma dança entre as duas personagens de modo que os desvios — tanto físicos quanto dos diálogos — acontecem com frequência para que os olhares não se sustentem. Na cadência monótona dos diálogos, é possível dizer algo direcionado ao outro mas querendo dizer algo sobre si mesmo. Nesse sentido, a cena facilmente consegue transformar diálogos simples em verdadeiros monólogos, refletindo mais a condição interna do que a criação de algum vínculo entre essas duas mulheres. Em outras palavras, o que Alisson diz a Elisabeth é, na verdade, sobre si mesma.

Imagem 12 - Elisabeth e Alisson.

Fonte: © Imagem retirada de *Destruir, disse ela* (Duras, 1969)



A importância direcionada à voz, ao verbo e às palavras em detrimento de atuações que expressam fisicamente a condição emocional e mental dos personagens dá lugar ao que Derrida se refere de logocentrismo. Sua crítica à tradição ocidental da fala e da razão aparece em *Destruir, disse ela* pelo desejo da escrita através da fala. A escrita é secundária, embora seja tópico de conversas no decorrer do filme. A escrita, nesse sentido, é construída pela verbalização do *querer* escrever, do trabalho precedido ao ato, qual seja: a escrita mental. A escrita é, assim, grama, rastro, pois não é apossada.

Duras e Derrida dialogam nesses gestos de desconstrução e destruição que caminham em direção a práticas de questionamento e perturbação da vigência do que rege e domina o campo da linguagem. Eles explicitam tensionamentos permeantes a ela, uma vez que as formas que a linguagem toma enfatizam pensamentos carregados de propriedade de violência, como coloca o filósofo, e saturação planificadora de criações: daí o gesto destruidor do cinema de Duras, cuja máxima enxerga na ruína do cinema possibilidades renovadoras de realizações artísticas.

2. *O caminhão*: o texto se enverga ao cinema

A relação entre texto e imagem atrelada à colaboração com atores e a ideia da obra de arte como uma impossibilidade realizada²⁵ são questões extraídas do ensejo central de Marguerite Duras pela instauração do verbo no cinema. Embora sua filmografia demonstre prolífica produção, as imagens são abordadas por Duras com certa cautela, por isso a dissociação entre som e imagem ser um recurso que permanece em sua filmografia e, ao mesmo tempo, passa tomar proporção experimental de maior elaboração, de modo que a imagem — necessidade e percalço em suas realizações — ganha funcionalidade de *carregar* o texto, como súditos à mercê da autoridade de seu rei. Após a realização de *Destruir, disse ela*, a diretora usa a imagem para estruturar a leitura do texto. Este, portanto, se torna legível na opacidade da imagem. E a voz ecoa o discurso nascido do texto pela narração e pela voz, pelos diálogos em *voice over*; recursos que Duras utiliza com frequência e os quais domina.

Nesse sentido, *O caminhão* destaca-se por ser um divisor de águas na realização estética de seus filmes. Com ele, Duras dá um passo significativo em direção ao gesto de acentuar o texto e as vozes para tangenciar a imagem. Isso é ilustrado em "Boas Falas: conversas sem compromisso" (1974) a partir de um diálogo entre Duras e Gauthier: "A imagem é pouco mais que um suporte, mas as vozes correspondem a uma crise angustiante que as descobri ao escrever." (p. 65). Nesse viés, realizar um filme a respeito de um filme idealizado mas não filmado acrescenta audacidade e centraliza o texto, brincando com a sua porosidade. Isso permite com que Duras desafie cada vez mais a linguagem cinematográfica e torna maleável a imagem para colocá-la em consonância com obras filmicas de baixo orçamento, afastando-se de produções grandes e se concentrando em produções minimalistas, tanto de custo quanto em linguagem filmica. O cinema, para ela, era um passatempo:

Faço filmes para preencher meu tempo. Se eu tivesse forças para não fazer nada, não faria. É justamente porque não tenho forças para não fazer nada que faço filmes. Sem nenhum outro motivo. Essa é a verdade mais profunda que posso dizer sobre o meu trabalho. (tradução nossa. DURAS, 2021, p. (149))²⁶

²⁵ São questões que também compartilha com Jean-Luc Godard (JLC). No livro *Duras/Godard Dialogues* (1987), JLC fala a respeito do filme ser um meio de transporte pelo qual se vai a lugares antes impossíveis de chegar sozinho, ou a um lugar que permite a extensão de si, as que MD responde, muito sabiamente, que o filme é um meio pelo qual se vive uma experiência impossível tornada possível pelo filme, e no entanto jamais vivida de fato.

²⁶ No original: "Je fais des films pour occuper mon temps. Si j'avais la force de ne rien faire je ne ferais rien. C'est parce que je n'ai pas la force de ne m'occuper à rien que je fais des films. Pour aucune autre raison. C'est là le plus vrai de tout ce que je peux dire sur mon entreprise."

É nesse nada que as limitações não existem ou são ínfimas. Seu cinema exige ocupar-se com nada para nada representar. Um cinema que ocupa-se do nada não é acuado no limite: vai longe até se acabar. A carreira de escritora lhe propiciou certo conforto monetário para refugiar-se no cinema. Seus filmes eram feitos com pouquíssimos recursos. De todo modo, é impressionante seu zelo e seu compromisso para com eles, mesmo que o retorno monetário não fosse o desejável, pois o orçamento saía do seu próprio bolso. Seu empenho é expresso pelos dezenove títulos ao longo de dez anos de carreira como cineasta. E com *O caminhão*, a prolífica produção alavanca exponencialmente para reforçar seu compromisso com a renovação do campo. Nos filmes de Duras, a destruição e o *pathos* manifestam forma radical e colocam em jogo um processo de projeção do espectador, inscrevendo-o no mundo ficcional que constrói e, por conseguinte, em sua escrita filmica.

Em *O caminhão*, Duras e Gérard Depardieu (ator escalado para o papel principal) sentam-se de frente um para o outro na sala a que ela se refere de “câmara escura”, e leem o roteiro do filme, tecendo comentários sobre os personagens e suas motivações. A história é sobre o encontro entre uma mulher que pede carona na beira da estrada a um motorista de caminhão. É na cabine do caminhão onde passaria a maior parte do filme. A mulher falaria sobre o comunismo, o fim do mundo, do essencial da vida, de tudo o que lhe passaria pela cabeça. Já o motorista representaria a classe trabalhadora e se limitaria a fazer perguntas esporádicas a ela. O cerne do filme seria político: de um lado, um revoltado engajado e, do outro, uma revoltada desengajada.

No entanto, nem o homem nem a mulher nos são revelados. Não há imagem alguma que os represente ou que ateste qualquer presença que possa representá-los. Ao assumir o papel da mulher²⁷, a imagem de Duras se sobrepõe à figura da mulher invisível na montagem que alterna entre planos do caminhão em movimento pela paisagem francesa de zona industrial. Dessa forma, o veículo figura-se naquilo que carrega o texto e o discurso das mulheres: é, a um só tempo, ilustração do roteiro e metáfora para o caminhar solitário do texto:

Escrevemos o tempo todo, temos uma espécie de morada dentro de nós, uma sombra, para onde tudo vai, para onde a totalidade da nossa experiência se

²⁷ Nenhuma das atrizes consultadas para *O caminhão* estava disponível. Duras chega a cogitar fazer, ela própria, a personagem, uma mulher de meia idade que pede carona numa estrada à beira-mar. Mas, agora por motivos materiais (o filme se passaria no interior da cabine do caminhão e o inverno rigoroso dificultaria muito a filmagem), acaba novamente se deparando com a impossibilidade de sua realização. Curiosamente, o filme só se abrirá para sua possibilidade no instante em que Duras desiste de “fazê-lo”: “Tive insônia certa noite e depois eu me disse: não vou fazer o filme, vou contá-lo — fiquei completamente livre quando descobri isso —, ou seja, vou contar o que teria sido o filme se ele tivesse sido feito.” (*Le camion*, 1977, p. 86)

acumula, se amontoa. Ela representa a matéria-prima da escrita, a mina de toda escrita. Esse "esquecimento" é a escrita não escrita: é a própria escrita. No filme, o caminhão transporta essa massa. Toda a escrita do mundo. Como se pudesse ser medida, pesada: trinta e duas toneladas de escrita, eu gosto disso. É isso que eu chamo de imagem.²⁸ (tradução nossa. DURAS, 1977, p. 70)

Com *O caminhão*, a cineasta elabora essas questões ao amplificar a importância do texto, de modo que a solução para elas seja que as imagens em seus filmes sejam *atravessadas* por ele. O caminhão corporifica a metáfora do texto atravessado pela imagem. No filme, a narração é feita no *conditionnel*²⁹, cujo tempo verbal no idioma francês permite falar sobre o filme como se ainda está para ser concebido ou como se fosse a memória de um projeto engavetado; um evento possível ou irreal. A demarcação do tempo verbal acentua a não realização do obra e evoca a possibilidade da existência de algo na imaginação a partir da impossibilidade de produção do filme.

A presença de Gérard Depardieu é reduzida e limitada a poucos gestos e diálogos. A aproximação hesitante de Duras com a imagem permite combinar a presença textual e seu poder evocativo de imaginação com a elaboração de planos que produzem imagens repetitivas e não-ilustrativas daquilo que ouvimos. A imagem é apoio sobre a qual circunscreve o texto, ela o toma para intensificar a descrição ou a sugestão de algo que é conjurado na imaginação. Para Duras, a imagem torna possível a dilatação da escrita:

Em suma, sim, isso levanta a questão do cinema, da imagem. Somos sempre sobrecarregados pela palavra escrita, pela linguagem, quando traduzimos para a escrita, não é mesmo? Não é possível dar conta de tudo. Enquanto na imagem você escreve completamente, todo o espaço filmado está escrito, é cem vezes o espaço do livro.³⁰ (tradução nossa. DURAS, 1977, p. 91)

²⁸ No original: "On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse. Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet « oubli », c'est l'écrit non écrit : c'est l'écrit même. Dans le film, le camion transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. Comme si ça pouvait se mesurer, se peser : trente-deux tonnes d'écrit, cela me plaît. C'est ce que j'appelle : l'image." (Marguerite Duras em entrevista para Michelle Porte (*Le camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p. 70).

²⁹ No português, condicional. Em *Le bon usage* (2007), Maurice Grevisse define o condicional como um tempo verbal dentro de um modo indicativo para expressar hipótese (no passado), um desejo não realizado, um arrependimento. É também aplicado para indicar *imaginação, a proposição de algo*, transportado normalmente para o campo da ficção; como as crianças o fazem nas proposições de suas brincadeiras.

³⁰ No original: "En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l'image. On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre." (Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p 91.)

Isso porque, para ela, o cinema não existe sem texto. Essa afirmação parte de sua reflexão sobre o cinema “mudo”. Os filmes do primeiro cinema existiam em torno do texto — sobretudo nos letreiros de introdução à história do filme e nos letreiros expositivos dos diálogos. O silêncio permite a leitura desses textos ao passo que são eles, a um só tempo, os criadores e provedores desse silêncio. Nesse sentido, na impossibilidade de eliminar a imagem, uma vez que a usa para centralizar o texto, Duras se concentra na eliminação dos atores. Após a realização de *O caminhão*, ela faz cerca de quatro filmes sem atores (dois dos quais já foram tratados no capítulo anterior, *Césarée* e *Les mains négatives*), sendo compostos pela priorização do texto, a dessincronização da imagem e do som, a narração e paisagens urbanas. A representação pouco importa à Duras. O que atores oferecem e realizam em seus filmes são propostas de *aproximação* ao que os personagens são.

Essa aproximação é iniciada em *Détruire, disse ela*, com atuações comedidas e por vezes mecânicas, e mais tarde conferida em *India Song* com atores quietos, letárgicos e sonâmbulos; em *Baxter, Vera Baxter* com a monotonia do isolamento de Vera; em *Le Navire Night* pelas ligações telefônicas que sustentam um amor pelas ondas sonoras da voz; e em *O homem atlântico*, cujo lento caminhar adia e ao mesmo tempo guia, em intervalos da tela preta, o fim do filme. Não é negligência ou descuido para com elementos essenciais de um filme (imagens, atores, montagem, trilha sonora), mas sim a elaboração que se faz com eles para a construção de um outro cinema.

Frente ao contexto da crise da linguagem identificada por Derrida, a cineasta se coloca na empreitada do cinema para levá-lo ao limite na crisálida de sua própria linguagem. O que a diferencia de seus contemporâneos é a reverência dada ao texto e à sua soberania. Como veremos a seguir, a partir de *O caminhão*, o texto passa a ter cada vez mais importância em seu cinema. No lugar da transmissão de palavras em imagens, a linguagem do cinema é usada para que o texto seja o mote de tudo. Enquanto Jean-Luc Godard, por exemplo, realizava experimentações com a imagem concomitantemente à incorporação de referências literárias em seus filmes, Marguerite Duras se dedica à enxergar, na imagem, a potencialidade para a expansão do texto, tornando-o soberano à imagem. Ao contrário de Godard, ela não se utiliza de referências literárias como material para os diálogos, a ponto de fazer citações diretas através deles, mas sim busca a não-representação do texto. Portanto, a aproximação dessas propostas trabalhada pela cineasta junto ao atores torna-se um recurso estético que confere a seus filmes certa homogeneidade filmica dedicada à instauração da palavra e do verbo.

O caminhão, anterior aos filmes previamente citados, encapsula um certo tipo de experimentação assegurada pelo texto.³¹ É uma obra interessante não somente pela forma de sua execução, mas também porque, ao contrário de seus outros filmes, adaptados de seus livros, a obra em questão foi reunida em livro após a sua realização. A partir de então, a artista só publica os textos dos filmes após as filmagens. Embora feito fora da ordem habitual do processo criativo de Duras, o texto base para a realização da obra é o roteiro de dez páginas (vistas no filme) que deu subsídio a uma conversa sobre um filme sustentado pelas palavras — retornamos à gênese de um único material textual ser livro, roteiro, peça de teatro, texto. Marguerite Duras escreveu essas páginas para que pudesse ter a segurança do improvisto.³² Filmado em três dias, não havia planejamento concreto: o texto é ao mesmo tempo guia e convite à imaginação do filme. O texto é, portanto, o objeto filmado. E a partir dele cada um passa a fazer seu cinema.

Imagem 13 - Depardieu e Duras.

Fonte: © Imagem retirada de *O caminhão* (Duras, 1977)



Sentados à mesa, Gérard Depardieu e Marguerite Duras leem e discutem essas páginas no *conditionnel*. Como mencionado anteriormente neste capítulo, é o tempo verbal do francês usado para expressar proposição de algo, para imaginar outra realidade, para falar

³¹ Marguerite Duras em entrevista a Michelle Porte: “Oui, je pense que c’est le premier film que je fais, et peut-être le premier film qu’on fait, où le texte porte tout.” (1977, p. 59).

³² Em *Duras / Godard Dialogues* (1987): “Eu sempre começo escrevendo à mão. Quando faço um filme, eu nunca sigo uma agenda. Com *O caminhão*, conversamos por três dias, em partes do fim da tarde, e não sabíamos onde estávamos indo. Eu escrevi algo, escrevi dez páginas. Para me dar a opção de começar a improvisar.” (p. 43)

de sonhos. Ele é também associado à condição pré-lúdica das brincadeiras de crianças, pois traduz a proposições de papéis a serem executados num arranjo de cenário imaginado coletivamente. Sobre isso, Marguerite Duras comenta: “As crianças dizem: você teria sido um pirata, você é um pirata, você seria um caminhão, eles se tornam o caminhão; e o futuro anterior³³ é o único tempo verbal que traduz a brincadeira infantil: total. [É] O cinema delas.”³⁴ (tradução nossa. Duras, 1977, p. 59).

Similarmente, Duras e Depardieu também brincam a partir da leitura do roteiro de *O caminhão* no tempo verbal citado. Pelas falas, eles conferem, de acordo com o fonocentrismo de Derrida, sentido à realização da obra, pois elas não somente solicitam a imaginação, mas também abrem espaço para acordos de interpretação e de condução da narrativa-brincadeira, cada um interpretando um papel previamente designado: ela é faz a voz da mulher e ele, a do motorista. Aqui já não é mais o desejo de escrever expresso pela fala como ocorre em *Destruir, disse ela*, mas sim a fala expressando o ensejo da realização de um filme e o que ele teria sido. É a voz que escreve o filme e são nesses acordos e sugestões que o filme acontece.

Contudo, ele não se aloja somente na imaginação. A leitura frente à câmera funciona como rascunhos e contornos a serem lapidados pelos espectadores. O que acontece é a proposta dada tanto pelo texto quanto pelas imagens usadas no filme. As imagens não são impostas, e o texto assegura a existência dos elementos chaves da história: a estrada, a mulher, o homem, o caminhão. O filme toma condição de ludicidade pelas imagens propostas em conjunto do texto que carrega, assim como o caminhão, a existência lida desses elementos centrais da história. É nessa “brincadeira” que Duras consegue balancear a realização do filme que se equilibra no arranjo da sugestão (do que teria sido o filme) e da metafísica da presença pela leitura vista. Dessa forma, não há acesso imediato à história pela imagem, de modo que a imagem se não impõe grosseiramente ao filme, e sim pelo que se pode extrair do texto lido o qual, através da fala, oferece subsídio cênico o suficiente para que versões únicas do filme possam existir na imaginação de cada espectador.

Nesse sentido, o que poderia ter sido de *O caminhão* assume inconstantes e variadas formas a partir do que é sugerido. É o cerne da heterotopia. Um dos maiores feitos da obra está na capacidade de convocar a imaginação *no decorrer* do seu tempo de duração. Ao contrário da luz de projeção que reflete na tela retangular para prover imagens “prontas” ao

³³ Equivale ao “futuro do pretérito” no português. Com isso, o uso desses tempos verbais em seus filmes evidencia uma tensão entre tempos opostos (passado e futuro) e designa a potencialidade de um futuro onde habita um passado não realizado.

³⁴ No original: “Les enfants disent : toi tu aurais été un pirate, toi tu es un pirate, toi tu serais un camion, ils deviennent le camion ; et le futur antérieur, c’est le seul temps qui traduise le jeu des enfants : total. Leur cinéma.”

espectador, o filme parece *ser* a luz de projeção capaz de refletir, na mente do espectador, a obra que poderia ter sido. E com o corpo, ponto zero do mundo, os caminhos do texto e os espaços imagéticos criados por ele se cruzam: a miscelânea da convocação imaginativa da obra em conjunto da conjuração autônoma da interpretação.

A câmera, sempre fixa no tripé, filma Duras e Depardieu sentados à mesa. Seus corpos, igualmente, estão sempre parados. Exceto por breves pausas para fumar — as quais não são mostradas —, eles se mantêm calmos na inerte desenvoltura da leitura do roteiro. A referência de tempo continua sendo a do texto. Arrebatada na própria meditação, o silêncio dura sem que nem perceba. O filme torna-se incapaz de transformar o tempo em dinheiro, como exige o cinema.

Quando Duras lê a descrição de uma cena, ela pergunta ao ator: “Você vê?” ao que ele responde: “Sim, eu vejo”. Isso acontece diversas vezes ao longo do filme, como se não somente para confirmar a clareza do que é lido, mas também como um gesto de perguntar ao espectador: “Você vê?”, no sentido: consegue imaginar esta cena? Consegue conceber o filme na sua imaginação a partir do que acabou de ser verbalizado? Assim como para Depardieu, a imagem nos é dada pelas palavras. Ela existe em um plano exterior à fotografia do filme: é onde o cinema de Marguerite Duras se faz, encaminhando para sua perda, existindo na condição da imaginação, na preludição do faz de conta, no gesto de fechar os olhos e imaginá-lo.

Do mesmo modo, a mulher, segundo Duras, vê as coisas por detrás dos olhos, tendo a estrada e a rota à frente como tela cuja aparência se assemelha a uma linha, sobre qual o caminhão, sempre em movimento, escreve; é uma escrita indecifrável e ao mesmo tempo clara. O motorista, por sua vez, vê “o que ele é ordenado a ver”. Mais uma vez, os personagens simbolizam aquilo que critica e tensiona, trabalhando com pareamento dos opostos: a mulher que passa a maior parte do tempo contando sua história, inventando familiares, viagens que fez, lugares pelos quais passou, sem prover detalhes ou veracidade no que transmite, que canta e chora absorta na imaginação do que narra; e o motorista, cuja passividade ao que lhe é transmitido não o permite ver para além da imagem codificada do mundo.

O arranjo e desarranjo dos pares explorado em seus filmes fratura e sobrepõe a relação de oposição criada entre a imagem e o discurso. Para Maurice Blanchot (1982), em *L'Entretien infini*, livro no qual o autor estabelece diálogos com autores que mudaram o pensamento ocidental, sobretudo na literatura e na filosofia, para refletir sobre a natureza da linguagem, a voz narrativa, o imaginário, a revolução e niilismo. A respeito do discurso, ele

diz: "falar não é ver. [...] Escrever não equivale a fazer o discurso ser visto." (tradução nossa, p. 52)³⁵ e que é preciso ter cuidado quando "O discurso não mais se apresenta como discurso, mas como visão liberta de suas limitações. Não é um modo de falar, mas um modo transcendental de ver."³⁶ (tradução nossa, p. 53). No entanto, Duras contradiz Blanchot por meio de seus filmes. Ela coloca abaixo essa barreira pela narração: por isso as sensações de "alucinação", de "embriaguez" são tão presentes em sua filmografia. Mesmo que haja imagens, o discurso em suas obras filmicas exerce o papel primário de expandir ou transbordar pelas bordas do que o quadro é capaz de transpor em cena.

O autor então distingue a visão como mediação usada para trazer a experiência do contínuo, e a imagem como detentora da duplicidade de revelação: "A imagem é o que vela ao revelar; é o véu que revela ao revelar, em toda a ambiguidade e indecisão inerentes à palavra 'revelar'. A imagem é imagem por meio dessa duplicidade, não sendo o duplo do objeto, mas a divisão inicial que permite que a coisa seja figurada." (p. 30). Ou seja, para ele, a imagem dá ao objeto certa materialidade pelo que é representado nas figuras dispostas nela. Duras inclui diretamente essa duplicidade na visão em como ela é transmitida pela fala, solicitando a imaginação. Portanto, a qualidade revelatória da imagem em seus filmes ocorre no instante ou logo após a passagem da narração.

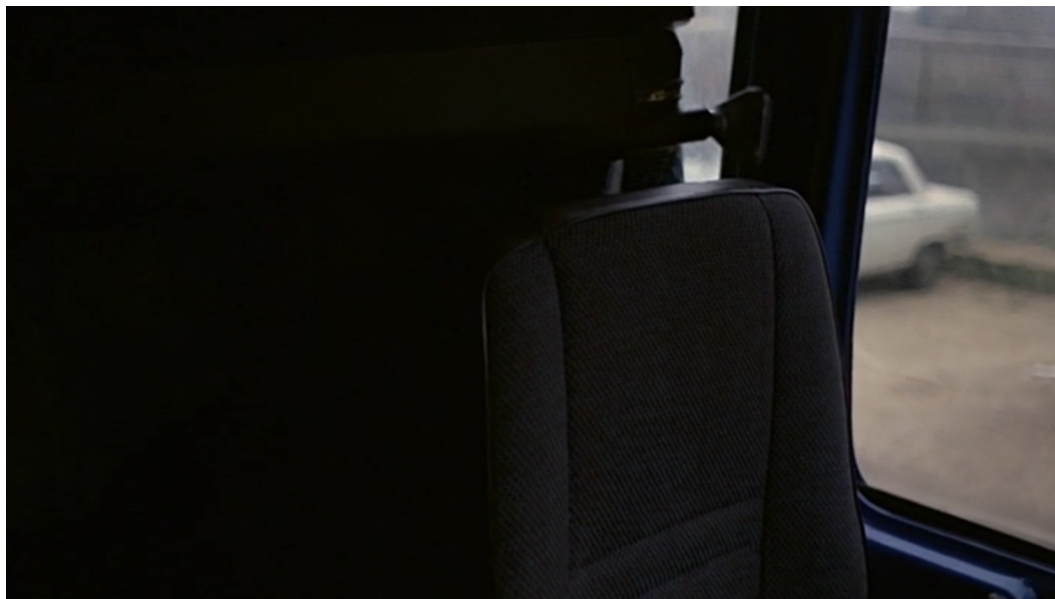
Tenhamos, como exemplo, a cena em que é finalmente mostrado o interior da cabine na qual a mulher e o motorista passam a maior parte do filme. A "revelação" de sua aparência somente ocorre na altura dos 40 minutos de filme — embora desde o começo é colocada como locação — quando Duras diz que a mulher finalmente pergunta qual é a carga que o caminhão transporta. A câmera ainda se limita a um plano bastante breve na cabina, cujo interior é estreito e mal iluminado. Pouco se vê: o volante e os assentos. E a proximidade do plano aos objetos revela não somente a pequena dimensão da cabine, mas também os faz preencher a tela de tal modo que a deixa quase preta, como se "apagando" de nossa visão o que acabou de ser revelado, reforçando o discurso, a fala e a descrição como meio de libertar a visão de suas limitações.

³⁵ No original: "Parler, ce n'est pas voir. [...] Écrire, ce n'est pas donner la parole à voir."

³⁶ No original: "La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non pas une manière de dire, mais une manière transcendante de voir."

Imagem 14 - Cabine do caminhão.

Fonte: © Imagem retirada de *O caminhão* (Duras, 1977)

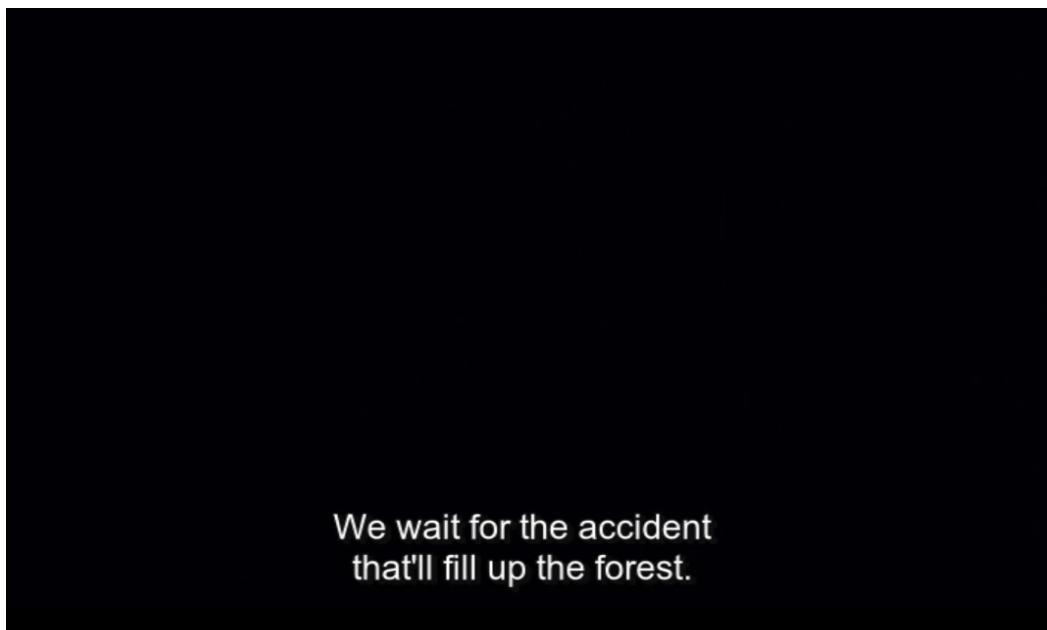


Outro exemplo ocorre também em relação ao caminhão. Depardieu relembra que o veículo que carrega o texto atravessado tem uma escrita indecifrável e ao mesmo tempo clara, é azul. É quando, em uma movimentação lenta de câmera, surge o caminhão em tela. A câmera o segue até que some na neblina de inverno, pintando o céu de branco. É como se, mais uma vez, a materialidade do objeto disposto em figura na imagem (Blanchot, 1986) fosse apagado, mesmo que nas condições da própria imagem, para que a voz de Marguerite Duras surja novamente para falar da mulher, e então o texto volta a retomar seu posto soberano sobre a imagem, invocando a atenção para a imaginação.

Nos últimos minutos do filme, Duras e Depardieu estão sentados à mesa, mas já não narram ou conversam em cena. Agora é somente a voz de MD em *voz off*, descrevendo a última cena do filme, a qual é colocada como uma paisagem oposta ao começo do que é apresentado: é verão e o céu branco do inverno dá lugar ao céu azul. O sol é forte e impiedoso na floresta. A cor predominante é o verde que se torna amarelado pelo calor. O mar também se faz presente na paisagem. A câmera se movimenta lentamente em zoom e para em Duras até que continua para o lado, passa por Depardieu para então pousar no céu crepuscular da noite. O caminhão passa por essa paisagem de verão e então desaparece, deixando para trás somente as marcas do pneu. O vento que o veículo deixa com sua passagem faz com que as plantas mortas rangem. Então, finalmente, tela preta:

Imagem 15 - Tela preta.

Fonte: © Imagem retirada de *O caminhão* (Duras, 1977)



A tela preta rasga o filme em uma gradativa aproximação à imagem ideal que Duras se dispõe a encontrar: “Aqueles que fazem quilômetros de imagens são uns ingênuos, e vocês já repararam?, de vez em quando não chegam a nada. Com o filme preto eu chegaria, assim, à imagem ideal, à do assassinato confesso do cinema. É o que penso ter descoberto, nestes últimos tempos, em meu trabalho.” (DURAS, 1980, p. 91). A descoberta encontra preâmbulos na leitura vista de *O caminhão*, pois permite que o espectador coloque suas próprias imagens na narrativa. Nesse sentido, a escrita torna-se portadora de imagens *ad infinitum*. A tela preta ao final do filme recupera o lampejo do imaginário “mutilado” pelas imagens. Sem o emprego de atores como vetores de seus personagens, o cinema permanece. No entanto, não se trata da superioridade da imagem, pelo contrário: ela se torna seu alvo. Nesse sentido, o cinema torna-se para ela como o saber criador da destruição:

O cinema faz a palavra recuar para seu silêncio original. Uma vez destruída pelo cinema, a palavra não volta em lugar nenhum, em escrito algum. E, quanto ao cineasta, é fato mesmo de sua destruição que se irá transformar numa aquisição criadora. É sobre esse desmancho do escrito que — para mim — o cinema se constrói. É nesse massacre que reside sua atração essencial e determinante. Pois esse massacre é justamente a ponte que nos leva, especificamente, ao lugar de qualquer leitura. (DURAS, 1980, p. 125).

Seus filmes constroem-se por cima uns dos outros. Essa construção é dobrada e desdobrada de modo que o cinema seja construído em cima de sua ruína. Eclipsado de seus filmes e cada vez mais alinhada ao emprego do texto pela voz, Duras expressa e explora a desnecessidade de atores com os filmes *Aurélia Steiner (Vancouver)* e *Aurélia Steiner (Melbourne)*, ambos parte do grupos de cinco textos filmados, os quais precedem a realização do longa-metragem *Le navire night*. Se em *Césarée* e *Les mains négatives* a ruína histórica torna-se subsídio para a construção de uma ponte lançada entre seres sem nome separados pela morte, cuja união apaixonada se dá pela escrita, em *Aurélia Steiner (Vancouver)* e *Aurélia Steiner (Melbourne)* Duras invoca o endereçamento de uma identidade e de um amor que vagam vacilante pelo ar, quase esmaecido pela passagem do tempo e, no entanto, fortemente impressos na voz e no texto: eles são a matéria-prima que tornam esses elementos sobreviventes da morte. Para além do amor, eles conjuram, de fato, uma personagem: Aurélia Steiner. Ela é integrante da última geração da família Steiner, judeus que sobreviveram Auschwitz. Aurélia pertence a lugares e tempos distintos, mas também carrega memória fragmentada de um passado marcado pelo horror da Segunda Guerra.

2.1 As Aurélias e a coexistência de múltiplas temporalidades

Em *Aurélia Steiner (Melbourne)*, uma poeta lê cartas a seu amante. A personagem embarca em um monólogo para contar sobre a conexão com ele, compartilhar as angústias da separação, a sua possível causa sendo Auschwitz, as incertezas do amanhã e o vazio que lhe aflige, o medo do esquecimento, do seu amor por ele. Além disso, ela revela experiências pequenas, frívolas, terrivelmente íntimas e, ao mesmo tempo, largas, como quando fala a respeito do gato leproso e faminto na janela de seu quarto no momento que escreve as cartas. Isso tudo faz com que a conheçamos antes mesmo de saber seu nome, o qual é finalmente revelado ao final do filme, após 27 minutos de duração: Aurélia Steiner, mora em Melbourne onde os pais são professores, tem 18 anos e escreve.

O monólogo de Aurélia acontece enquanto dentro de um barco, no Rio Sena, a câmera navega lentamente por debaixo da ponte. Ela avança e retorna várias vezes pelo local, sem que seja possível distinguir precisamente os rostos e demais fisionomias das poucas pessoas que passam por ali. Nesses momentos, a câmera captura o azulado do cair da noite ou a luz amarelada do sol que tinge toda a fotografia da cena, demonstrando que Aurélia Steiner,

por intermédio do texto, atravessa qualquer demarcação temporal que as imagens tentam encapsular.

Imagem 16 - Rio Sena.

Fonte: © Imagem retirada de *Aurélia Steiner (Melbourne)* (Duras, 1979)



Já em *Aurélia Steiner (Vancouver)*, o cenário muda, mas a execução da narrativa permanece: a personagem lê cartas a seu amante enquanto a câmera, quase sempre estática, registra espaços fechados e abertos. No entanto, o filme tem 30 minutos a mais de duração, o que possibilita dilatação do tempo para a diluição do monólogo que ecoa nas imagens em preto e branco. Embora integrante do grupo de quatro filmes e pareado com *Aurélia Steiner (Melbourne)*, este se sobressai pelas imagens em preto e branco e pela carga descritiva do texto. A personagem expõe, com muita naturalidade, detalhes físicos — Aurélia tem cabelos pretos, olhos azuis, é bela — e por vezes dolorosos de suas experiências — quando, por exemplo, a personagem revela que foi violada. É possível registrar com certa nitidez a descrição das vivências de Aurélia, de modo que a interpolação de imagens que não condizem com o dito não rompe com o trabalho imaginativo elicitado pelo monólogo. Com isso, o filme torna-se uma experiência sensorial que relembra *Destruir, disse ela* e que abarca mais precisamente o trabalho executado em *O caminhão*.

Apesar de os estímulos sensoriais que os filmes de Duras tendem a suscitar de modo geral, *Aurélia Steiner (Vancouver)* alcança a comunicação estética dos elementos filmicos com a experiência sensorial de forma mais aguda: em parte pelo conteúdo do monólogo,

noutra pela competência que a desconexão entre faixa de som e as imagens retoma desde o seu primeiro filme. Similarmente, a economia da execução dos planos e a sua duração na montagem permite que o detalhamento da narrativa promova maior relação com a obra. Se antes a porosidade do texto escapava para os personagens pela dilatação do tempo nos planos e nas imagens, aqui Duras assegura, desde *O caminhão*, que o texto e os personagens alcancem certa tangibilidade na imaginação pelo verbo e pela palavra, os quais são carregados pelas imagens. É ainda interessante notar que, embora fortemente trate de pessoas e de histórias profundamente humanas, a escolha deliberada por não usar atores em favor do texto não atrapalha a formulação desses personagens.

O modo como a câmera passa e retorna aos locais abertos e fechados, aparentemente inabitados e vazios em *Aurélia Steiner (Vancouver)*, transmite a recusa da personagem de se materializar no mesmo espaço-tempo das imagens. Ao contrário, a transitoriedade randômica simboliza os desvios que faz para não ser impressa na fisicalidade daquilo que a ronda. Os elementos concretos das paisagens, no entanto, são catalisadores para o monólogo acontecer enquanto ferramenta da narrativa fílmica de Duras. Em ambos os filmes, eles servem à Aurélia como desencadeadores de memórias e das fabulações que vêm delas. O quarto, a praia, a estação de trem, a ponte etc provocam na personagem memórias impossíveis de serem despojadas. Esses elementos estão para Aurélia assim como as imagens estão em termos de usabilidade para Duras: são facilitadoras de uma união cognitiva única que sustenta ligações fortuitas da memória.

Diferentemente de *Destruir, disse ela*, as uniões cognitivas construídas ao longo dos filmes (*Aurélia Steiner (Vancouver)* e *Aurélia Steiner (Melbourne)*, assim como os demais curta-metragens trabalhados no capítulo anterior) não precisaram de personagens-espelho, ou do arranjo e rearranjo de pares para simbolizar ou representar algo ou, ainda, para destacar a ausência de uma característica em um personagem pela presença dela em outro. À essa altura de suas produções, Duras trabalha para intensificar o deslocamento dos elementos da linguagem cinematográfica, de modo que esse movimento a leve ao limite de sua capacidade. Isso é expresso até mesmo pelos filmes em si mesmos. Embora pareados, eles detêm certa completude separadamente, de modo que a ordem com que são assistidos pouco influencia na compreensão do que é retratado neles.

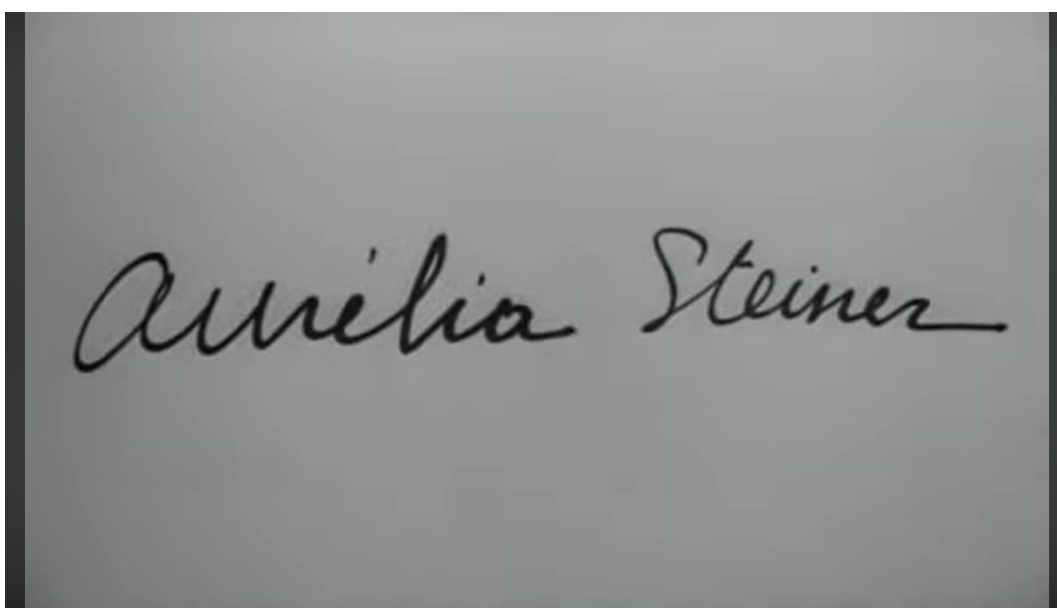
É possível afirmar que, assim como a arbitrariedade da ordem nem beneficia nem atrapalha a apreciação da obra, a acurácia geográfica da história dos filmes em relação à locação real das filmagens também acaba por fazer parte desse movimento de deslocamento e desarranjo a que Duras se empenha, no sentido de que, ao fim e ao cabo, os filmes por si só

dão conta de envolver quem assiste e possivelmente fazer escapar a atenção ao detalhe nos parênteses — (*Vancouver*) e (*Melbourne*) —, tamanha é a capacidade das obras de elicitar e criar “espaços absolutamente outros” (Foucault, 2019). Os títulos também fazem parte desse deslocamento da linguagem cinematográfica a partir da linguagem textual, direcionando o espectador a imaginar ou a fazer associações possíveis à locação daquela história antes mesmo de assisti-los. Daí, quando não há qualquer indicação material — do urbano, do litoral, da paisagem — que confirme essa acuracidade, a intenção de Duras de bagunçar a percepção daquilo com que é mostrado em relação ao que é dito se mostra eficaz. A imaginação dada pelo embalo narrativo se sobrepõe a qualquer necessidade de associar corretamente o que é visto com o que é ouvido.

Nesse sentido, a materialidade do urbano — as estátuas, os prédios, as ruas — presente em *Césarée* e *Les mains négatives* permanece, em certa medida, em *Aurélia Steiner*, mas com a diferença de que, nesses últimos, a voz não esbarra no que é material para que seja capaz de se metamorfosear em algo tangível — como as estátuas em *Césarée* ou câmera que vaga pelas ruas de Paris em *Les mains négatives* —, porém parece se desviar do que é concreto para flutuar pela palavra. É um fantasma que se recusa a ser incorporado nas imagens e, por isso, se imprime na verbosidade da narrativa. Aurélia Steiner, a personagem, não é figurada na imagem (Blanchot, 1986), e no entanto tem o espectro de sua breve existência gravada nas palavras; tanto nas cartas que escreve quanto, literalmente, no filme:

Imagem 17 - Aurélia Steiner.

Fonte: © Imagem retirada de *Aurélia Steiner (Vancouver)* (Duras, 1979)



Ainda que a personagem não tome forma no corpo de uma atriz escalada para o papel, sua existência é garantida pela narração do texto pela voz de Duras. Com isso, ela é capaz de construir uma personagem pendular e, a um só tempo, incrivelmente bordada pelo texto. Por vezes em parte pela qualidade gráfica das descrições, por outras pela capacidade de intercalação das imagens na montagem: a praia, as ondas do mar que aterrisam na areia, um rocha gigantesca a céu aberto, os troncos de árvores empilhados na areia, árvores belamente enfileiradas sob um céu limpo, rosas em um vaso, um quarto que recebe a luz do sol da manhã, um velha estação de trem, o céu enevoados: todos são elementos materiais que conseguem dar sustentação para a presença-ausência de Aurélia e sua definição por intermédio do texto e da narração. A figura de Aurélia é delineada por sua aguda ausência que permeia lugares e paisagens sem, de fato, ser impressa neles, e perambula a esmo à medida que conta sua história e direciona em cartas um chamado que não é respondido.

Nesses curtas, a dissociação formal da linguagem cinematográfica trabalha em conjunto da dissociação espaço-temporal da história. O que é delimitado como “presente” e como “passado” não cabe aos filmes de Duras, uma vez que uma fenda é aberta entre eles. E essa fenda se dá, justamente, pela dissociação, ou melhor, pelo deslocamento dessas associações entre a correspondência do que é mostrado e do que é contado. Sem uma demarcação definida, a ruptura se faz mais maleável e consegue conferir sentido à qualidade ubíqua da personagem. Em outras palavras, se Aurélia Steiner consegue navegar por vários espaços sem se imprimir em nenhum deles, é pela fissura de caráter destrutivo do cinema que Marguerite Duras cria em seus filmes. Isso se dá, também, pela falta de estímulo visual dada pelas imagens: há economia nas suas composições, tanto na *mise-en-scène* quanto na decupagem dos planos. Duras se atém à simplicidade do baixo-orçamento, da utilização daquilo que tem à disposição, ao contrário da pomposidade dos filmes produzidos em estúdio. Em contrapartida, o texto contém uma carga descritiva capaz de se inscrever nas imagens, daí a diligência da escritora-cineasta de conseguir colocar as imagens a serviço do texto para carregá-lo ao decorrer do filme.

Vejamos, por exemplo, este frame:

Imagem 18 - Aurélia Steiner

Fonte: © Imagem retirada de *Aurélia Steiner (Vancouver)* (Duras, 1979)



Momentos antes, Aurélia reconta encontros com outros homens. Eles possibilitam fabular ou conceber interações e uma relação possível com o homem a quem destina as cartas. Nesse momento, a câmera está na praia, estática, filmando troncos de árvores a serem transportados para algum lugar. E então a câmera, em um longo *travelling*, revela a dimensão do espaço enquanto o monólogo continua, como se o recurso do *travelling* estivesse impulsionando a narração para frente, até que a câmera para novamente, dessa vez, na estação de trem abandonada. Então, a cena é cortada para a grande rocha na praia. O plano é mais uma vez estático. Nessa parte do monólogo, cujo tempo verbal é o condicional, Aurélia imagina diálogos que teriam ocorrido caso o encontro fosse verídico. A personagem faz essa projeção enquanto a rocha ocupa quase todo o espaço do plano, por pouco não o torna completamente preto. Diante de algo tão concreto e grandioso, Duras posiciona a imagem para colocá-la a serviço do texto, e não temos outra opção senão concentrar no que nos é mostrado para prestar atenção no que ouvimos e fabular, junto a Aurélia, as coisas como foram, como são e como poderiam ter sido.

A cena descrita acima é um exemplo de várias recorrências durante o filme. Nesse sentido, os filmes da cineasta-artista são organizados pelo encadeamento fragmentário, repetitivo e rizomático (no entendimento de que privilegia fluidez de conexões e constância nos movimentos) da montagem, utilizando e reutilizando as mesmas imagens, enquanto a

narração se encarrega de despertar a imaginação. Essa ocorrência do retalhar das imagens em seus filmes confere uma estética minimalista sem saturar ou esvaziar o impacto expresso pela narração do texto. Ao contrário, consegue intensificá-lo pela minimização do estímulo visual em favor do estímulo sonoro, da voz, da escuta.

O monocromatismo das imagens acentua a crescente presença da tela preta em seus filmes, sobretudo pelo modo como o posicionamento da câmera privilegia planos médios e próximos. A combinação desses dois elementos — imagens em preto e branco e a decupagem dos planos — consegue dar base para que a faixa sonora se imponha de forma quase absoluta. O tempo em tela dos cenários, sejam eles internos ou externos, também contribui para que a contemplação do que é mostrado seja uma ocorrência durante a obra. Desse modo, a descrição na narração se assenta e as palavras delineiam, na imaginação, o que não vemos em tela. Isso é percebido ainda nos primeiros 4 minutos de *Aurélia Steiner (Vancouver)* quando, em planos estáticos, coloca em evidência o cenário externo da praia, permeado por rochas. Na voz de Duras, a personagem descreve uma luz que enxerga: é intensa, verde, vem de um mar “dentro da totalidade do mar”. O mar, então, torna-se transparente, com brilho de sentidos noturnos, carnal. Em momento algum a narração corresponde ao que é mostrado. A apreensão visual do que ouvimos se dá pelas camadas de elementos da linguagem cinematográfica trabalhados pela artista.

Desde *Détruire, disse ela*, é possível traçar elementos comuns no tratamento da linguagem cinematográfica por meio de dissociações entre imagem e som e na importância que é dada ao texto em relação ao que é esperado de seu uso. O que também impressiona nessas formulações é a capacidade do embalo magnético de seus filmes à medida que infere ou causa um certo tipo de arrebatamento pela abordagem catastrófica do mundo e pelas personagens que são vítimas desses acontecimentos. Ao mesmo tempo, elas não se colocam como vítimas e tentam ainda se comunicar com quem possa tentar entendê-las ao passar pelas fissura espaço-temporal que antes as isolavam do mundo. Nos filmes de Duras, suas vozes ecoam pelas ruínas da história. E, no grupo de textos filmados (*Les mains négatives*, *Césaire*, *Aurélia Steiner (Melbourne)* e *Aurélia Steiner (Vancouver)*), a câmera é o eco de sentimentos das histórias de amor e perda que tem milhares de anos.

A consciência histórica que Walter Benjamin (1995) coloca como um certo rompimento da linha progressiva da história é derramada sobre os filmes de Duras como algo particularmente ligado à montagem, a qual submete as imagens ao vigor da repetição-variação, de modo que o tempo é libertado da submissão à rigidez da linha temporal cronológica. O estado imaginativo provocado pela narração e pela voz contribuem

para isso, uma vez que subverte a subordinação temporal. As imagens de seus filmes ainda trabalham com a potencialidade do falso, pois as descrições são independentes dos objetos mostrados em cena. A imagem é um simulacro em si, questionando a acuracidade do que é mostrado e do que é narrado. É o que Gilles Deleuze (2018) se refere como regime da imagem orgânica em oposição ao regime da imagem cristalina na obra “Cinema 2 — A imagem-tempo”. As formulações de Deleuze sobre percepção, imagem, movimento e tempo partem dos conceitos bergsonianos de imagem, tempo e memória para conceitualizar a vidência de um tempo puro e virtual. Disso resulta a noção de falsário como personagem conceitual tanto do cinema como do pensamento.

Para tratar desses regimes mencionados, voltemos, previamente, ao que é concebido no livro em “Cinema 1 — A imagem-movimento”. Neste primeiro volume, o filósofo apresenta um regime de imagens pelo qual opera o cinema clássico. Ele relaciona o sistema sensório-motor, delineado por Henri Bergson no século XIX, a esse cinema, para argumentar que ele opera numa série de prolongamentos do sistema sensório-motor ao passo que dá indícios de sua ruptura. O sistema sensório-motor é a ligação direta e resposta habitual a algo percebido sensorialmente. Esse sistema pressupõe, portanto, que a ação (motor) é realizada em decorrência da percepção sensória a um estímulo, daí sensório-motor. A imagem no cinema clássico captura esse sistema no modo como o personagem age em uma situação. A ação por ele realizada, a partir do que percebeu de forma sensorial, muda a situação inicial, finalizando um ciclo, e com isso há a compreensão da narrativa nesse movimento da ligação natural daquilo que é visto com a ação que se segue a partir dela. É a imagem-ação, a imagem-movimento, pois a imagem captura a ação em si. Os elementos sonoros, visuais e de montagem trabalham para que a causalidade linear da narrativa aconteça de forma síncrona, ou seja, sem rompimentos.

Em “Cinema 2 — A imagem-tempo”, volume que nos interessa, Deleuze aborda o cinema moderno para demonstrar que há o rompimento desse sistema — não à toa recorre a filmes das décadas de 50 e 60, marcadas pela insurgência dos cinemas de vanguarda. Esse rompimento traz e marca uma crise no sistema sensório-motor, pois a previsibilidade de ações do personagem não acontece, de modo que a imagem não depende mais da ação dele, uma vez que surgem situações óticas e sonoras puras, nas quais o personagem é denominado de vigente e não mais atuante, pois não sabe como reagir. Nessa perspectiva, esse “não saber” o impele à perturbação, perambulação e de indecisão e o força ao pensamento, pois não mais recorre ou se prolonga numa ação. As situações óticas e sonoras puras podem ser caracterizadas pela: autonomia do som e da imagem, ou seja, há a disjunção desses dois

elementos; pelo desprendimento do esquema sensório-motor, o qual liberta o espectador da lógica causal de ações e reações; pela abertura ao pensamento decorrente desse desprendimento, porque quebra com o esquema de narrativa clássica e explora outras abordagens. O tempo, então, domina, e o movimento fica dependente de outras temporalidades. É a imagem-movimento.

De volta aos regimes da imagem orgânica e da imagem cristalina, o autor explora as diferenças e convergências entre eles em três pontos principais: no primeiro, se refere às descrições; no segundo, a conexão entre o real e o imaginário; e, no terceiro, trata da narração. Destes três pontos, surgirá um quarto, no qual ele questionará a noção da verdade. Deleuze chama de descrição orgânica aquela que se supõe independente de seu objeto: “Não importa saber se o objeto é realmente independente nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente.” (p. 185). A descrição orgânica serve para definir “situações sensório-motoras”, pois pressupõem a “independência de um meio qualificado” para tanto.

Já a descrição cristalina vale de seu objeto, de modo que “o substitui e o apaga a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrição que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado.” (idem). Nesse sentido, a descrição cristalina se dá por situações cenográficas óticas e sonoras puras, “desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais actante.” (p. 186). Com isso, o autor depreende que a descrição cristalina revela na situação da cena a passagem do tempo em si, e não mais a ação.

No segundo ponto, o qual trata da conexão entre o real e o imaginário, Deleuze coloca que na descrição orgânica, a imagem é compreendida em dois polos opostos de existência. No primeiro, o real é construído por relações encadeadas na causalidade, por concatenações lógicas e atuais, mesmo que haja interrupções dos *raccords*. Dessa forma, é criada a imagem-real. Já no segundo polo de existência, há o irreal: é o imaginário, a lembrança e o sonho. Esse grupo, em especial o imaginário, “aparecerá na forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando desprendida de outra, na qual ela se transforma.” (p. 186). A imagem desse segundo plano de existência se atualiza na consciência em função das crises do real. É, portanto, a imagem-sonho. Ela conserva a capacidade de desprendimento e metamorfose, opondo-se à imagem-real. Desse modo, essas existências no

regime orgânico são compreendidas como “encadeamentos atuais, do ponto de vista do real” e “as atualizações na consciência, do ponto de vista do imaginário.”

Diferentemente do regime orgânico, o regime cristalino compreende os dois modos de existência reunidos e tornam-se indissociáveis e indiscerníveis: “os dois modos de existência reúnem-se agora em um circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis.” Nesse sentido, surge a imagem-cristal: “a coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas distintas.” (p. 187). Dessa maneira, o real e o imaginário não se opõem ao atual e ao virtual, mas são conservados em si mesmos, em dimensões de existência plena com potencialidade de expansão, de atualização e, em especial, de criação.

No terceiro ponto, a narração orgânica é posta a desenvolver o esquema sensório-motor e pressupõe-se uma narração verídica, com aspiração ao verdadeiro — mesmo que na ficção. Uma narração verídica se “desenvolve organicamente, segundo concatenações legais no espaço e conexões cronológicas no tempo.” (p. 194) e, nelas, as personagens reagem a situações ou agem para desvendá-las. O uso da palavra é fator de desenvolvimento e sua complexidade é amplificada pela inclusão de rupturas, como as elipses, as inserções de lembranças e de sonhos. Nesse tipo de narração, o tempo resulta de uma representação indireta da ação, depende dela e é concluída no espaço. Mesmo que haja interrupções, o seu cerne está na cronologia. Em suma, é um tempo cronológico. Aqui, a imagem indireta do tempo segue situações sensório-motoras.

A narração cristalina, no entanto, desmorona o esquema sensório-motor e o movimento pode tender a zero. Isso porque os personagens já são videntes e não atuantes ou reagentes, pois passam a se preocupar com a situação. O personagem ou o plano da imagem tornam-se fixos. O tempo, mais uma vez, domina e compreende a coexistência do passado, do presente e do futuro, assumindo “uma multiplicidade de movimentos de escalas diferentes” (p. 188). A anomalia dos movimentos torna-se essencial, colocado por ele como reino do falso-*raccord*. A narração cristalina intensifica a crise da ação ao prolongar as descrições cristalinas.

Por consequência, há uma série de espaços — concreto, abstrato, desconectado, vazio, amorfo, cristalizados — cujas características não podem ser explicadas apenas pela sua qualidade espacial. Suas apresentações vêm diretamente do tempo e implicam em “correlações não localizáveis”. Daí surge a imagem-tempo: ela é resultante direta do movimento. O tempo então passa a ser crônico no lugar de cronológico, pois os movimentos são propositalmente anormais e dessa forma tornam-se falsos. A montagem é preservada

como “ato cinematográfico essencial”, mas seu sentido muda: ela decompõe imagem-movimento direta capaz de produzir movimentos múltiplos e possíveis. O tempo então aparece no que Deleuze chama de “pontas do presente desatualizadas” e nos “lençóis de passado virtual”. Neste regime, a imagem-tempo parte de situações óticas e sonoras puras.

A partir dessas definições, Deleuze chega a um quarto ponto, considerado mais complexo e ao mesmo tempo geral: a capacidade do tempo de pôr em crise a noção de verdade universal. O autor bebe do questionamento filosófico de Nietzsche sobre a “vontade da verdade” na filosofia clássica. Ela se preocupa com a estabilidade e transcendência da verdade, conectando-a ao platonismo. Nietzsche critica essa noção de verdade universal e a substitui pela “vontade de potência”, caracterizada pela capacidade do homem de criação e metamorfose, não se submete a copiar as predefinições dessa verdade ou realidade universal da filosofia clássica. Sobre isso, Deleuze diz: “Nietzsche que, sob o nome de ‘vontade de potência’, substitui pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em prol do falso e de sua potência artística, criadora...” (p. 192). Ou seja, a vontade potência é a atividade da vida que contém uma força ativa de ruptura com formas de poder que restringem a vida e suas subjetividades, criando assim outras possibilidades de existência e devires.

Deleuze resgata esse princípio para conceitualizar a potência do falso ou a noção de falsário. Ela está ligada à criação, ao devir, e à qualidade de subversão que a arte tem por não se submeter a preconcepções anteriormente colocadas como cronológica e linear, advinda do sistema sensorio-motor. O falsário, portanto, é um personagem conceitual que personifica a subversão ao modelo tradicional e rígido de divisões do verdadeiro; ele não copia a forma prévia e trabalha uma matéria para inventar outra, é o homem criativo. Nos elementos da linguagem cinematográfica, o filósofo identifica, dentre outros tipos de narração — já explicitadas anteriormente —, a narração falsante, cuja característica se dá pela criação, e não se interessa pela mera representação, como seria a narração orgânica, que privilegia o encaixe harmonioso dos elementos para a formação um todo unificado. A narração falsante, por sua vez, opera na criação ativa de realidades. Ela está alinhada à fabulação e sua atuação criativa e política de invenção, de desestabilização de concepções fixas da realidade.

É possível traçar paralelismos entre as definições de Deleuze e o uso da linguagem cinematográfica por Duras, pois ela conjura um tipo de cinema que opera por meio da desconstrução e da subversão ao pensamento clássico da cronologia, das relações de causa e efeito entre os elementos dessa linguagem. Essa desconstrução é elevada à destruição, na qualidade capacitante de criação de novas realidades nas obras fílmicas. É um cinema que

abre fendas para realizações artísticas que contemplem as complexidades do mundo, seus deslocamentos e arrebatamentos.

As rupturas sensório-motoras na filmografia da artista são expressas, sobretudo, na disjunção das imagens e das faixas de som, tornando-as autônomas. No entanto, é um autonomismo que também forma uma unidade, a qual é trabalhada por intermédio da repetição das imagens, do arranjo e rearranjo dos elementos narrativos — personagens, cenário, narrador, tempo, espaço — na montagem que ganha cada vez mais proficiência a cada produção e que torna esse conjunto fragmentário uma estética fílmica voltada para a testagem dos limites da linguagem. O tempo em seus filmes é peça que gestualiza o escape à cronologia ao passo que abre espaço para a narração do texto: este, sim, o mais importante.

O texto é carregado pelas imagens e se sustenta pelo silêncio. O silêncio sobrevive no tempo que o dilata. E, assim, cria-se um vazio que suspende a espera do mensurável, de elementos da linguagem cinematográfica que exerçam a função da representação. A representação explícita é indesejada e evitada. Nesse sentido, o desenvolvimento das histórias nos filmes de Duras se alinha às características dos vários “cristalinos” que Deleuze conceitualiza: regime cristalino, o qual compreende a quebra do esquema sensório-motor; os dois polos de existência da imagem existem indissociáveis e indiscerníveis, resultando na imagem-cristal; os personagens são videntes e não atuantes ou reagentes; a descrição cristalina, na qual a passagem do tempo é descoberta nas situações cênicas; a narração cristalina, uma vez que, nela, o passado, o presente e o futuro coexistem em escalas múltiplas e diferentes.

A montagem é simples e também eficaz na disrupção da linguagem, pois opera na decomposição de movimentos — principalmente temporais — que interligam as “pontas do presente desatualizadas” e os “lençóis de passado virtual”. O embaçamento e rompimento característicos de seus filmes expandem o potencial criador e múltiplo de movimentos acentuados na narração falsante e na criação de personagens falsários. A mulher de *O caminhão* e Aurélia de *Aurélia Steiner* são exemplos primorosos desse tipo de narração e personagem: na voz de Duras, elas revelam a magnitude de suas identidades dentro de um tempo exposto dentro da imagem. A forma com que acessam memórias conserva ao tempo a qualidade de duração virtual de algo que escapa da lógica de julgamento, e explora possibilidades de sensorialidade e afetos transitórios entre temporalidades que se misturam. Com isso, conjurações de realidades complexas se dão pela invenção e pela desconstrução intermediada pela fabulação que põe abaixo concepções fixas — de mundo e de realização fílmica.

3. *O homem atlântico* e a imagem ideal: o cinema precisa mesmo de imagens?

“*Não sei se encontrei o cinema. Eu o fiz.*”

Para os profissionais, o cinema que faço não existe.”

Marguerite Duras (1980)

No cinema de Marguerite Duras, a longa empreitada pelo “assassinato confesso do cinema” é exponenciada pela ruína fílmica gestualizada pela recusa de representação. A destruição da imagem no cinema é evocada, ao longo de sua filmografia, pela crescente presença da tela preta — ou, ainda, pela presença que demarca ausências de estímulo visual. O cinema de Marguerite Duras, portanto, caminha em direção contrária ao cinema que preza pela constante reprodução de imagens e de recursos (geralmente, monetários) que ressaltam a contínua necessidade de produzir imagens novas.

A recusa da realização de imagens novas está presente em toda a sua filmografia através da repetição do curto inventário de imagens. No filme *O homem atlântico* (1981), do qual este capítulo irá tratar, o grupo de imagens é ainda mais reduzido. Este é, provavelmente, o filme mais difícil de Marguerite Duras. Ele tem pouco mais de 42 minutos e mais da metade das cenas consiste na presença de uma tela preta que inicialmente alterna entre poucas imagens não usadas em *Agatha et les lectures illimitées* (1981), filme anterior a *O homem atlântico*. Elas mostram Yann Andréa, o último companheiro de Duras, num um hotel antigo e mal iluminado, em frente a uma janela, imerso na contemplação do mar. A luz fraca do hotel acentua as sombras noturnas, e a voz de Duras em *off* envolve o espectador num estado hipnótico — efeito já realizado em seus filmes anteriores. A montagem prioriza as imagens de Yann, o hotel, a janela e o mar. Depois, essas imagens alternam com preto e, em seguida, apenas preto.

Imagem 19 - Yann Andréa.

Fonte: © Imagem retirada de *O homem atlântico* (Duras, 1981)



À época, o filme foi exibido no cinema parisiense chamado Escurial, localizado no boulevard de Port-Royal. As sessões eram das vinte horas à meia-noite. A própria cineasta pede um espaço no *Le Monde* para “avisar” o público acerca da natureza do filme e que a maioria de sua composição contém o negro. Ela aconselha os espectadores ou a não irem ou a não perderem o filme:

Ao mesmo tempo, lembro a uns e outros que o filme é sua maior parte composto de negro. Faz parte dos hábitos da grande maioria dos espectadores de cinema na França agir como se o cinema fosse uma coisa que lhes é devida, e protestar e enfucercer-se violentamente contra os filmes que consideram não terem sido feitos exclusivamente para eles.

Eu gostaria, assim, de dizer a esses espectadores que não entrem no cinema onde *L’homme atlantique* está sendo exibido, que não vale a pena, porque este filme foi feito na total ignorância de sua existência e que, caso forem, irão atrapalhar os eventuais espectadores do filme. Digo-lhes, portanto: não corram o risco de sair, não entrem. (1988, p. 208)

É importante lembrar que a presença da tela preta não é exclusiva à filmografia da cineasta³⁷. Ela é fundamental no dispositivo cinematográfico e há diversos modos de seu uso:

³⁷ O artista e cineasta estadunidense Ken Jacobs (1993 - 2025), por exemplo, usava a tela preta como recurso ativo para trazer ritmo e criação de espaços temporais entre as imagens que reforçam as dimensões e limites visuais do aparato cinematográfico. Isso é exemplificado pelos filmes do começo de sua carreira ao optar por não cortar as bordas pretas das películas entre a passagem de uma imagem a outra. A intenção era enfatizar a materialidade da filmica pela evidência da película. Mais tarde, a tela preta foi usada de forma intermitente para manipular a percepção visual do espectador, causando a cintilação. Jacobs também chegou a manipular o

no *fade in* do início de um filme e no *fade out* ao final, mesmo que breve; entre planos; e como efeito de transição entre uma cena e outra, separando sequências. Na obra analisada neste capítulo, porém, a presença do negro no filme é, entre outras coisas, decisiva para a apreensão do filme. E é colocada como uma demanda crucial por Duras, de modo que sua presença conjura, finalmente, a imagem ideal, colocando o espectador no espaço ideal para assistir à declamação do texto. *O homem atlântico*, nesse sentido, é um filme que está mais alinhado à *escuta* do texto do que à *imaginação* solicitada pela escuta apoiada nas imagens que carregam o texto, como aconteceu em *O caminhão*.

O uso da tela preta em *O homem atlântico* não é meramente recurso da linguagem cinematográfica com funcionalidade descrita no parágrafo anterior. E é, tampouco, usada na qualidade de experimentação, o que poderia erroneamente alocar a obra — e, quiçá, a filmografia de Duras como um todo — no campo do Cinema Experimental. A tela preta é usada para simbolizar a crescente ausência de alguém que deixa de existir. Na impossibilidade dessa ausência ser representada, ela então simboliza alguém ou algo que deveria estar impressa na imagem. Nesse sentido, a tela preta é usada de forma oposta do que pode ser esperado no cinema, assim como outros recursos da linguagem do campo, já anteriormente explicitados ao longo da pesquisa. E embora não possamos afirmar que o filme de Duras tenha influenciado diretamente o cineasta britânico Derek Jarman (1942 - 1994)³⁸, é possível encontrar semelhanças entre as obras dos artistas.

O último longa-metragem de Jarman, intitulado *Blue* (1993), foi realizado após o diagnóstico de AIDS e a gradual perda de visão em decorrência da doença. O filme é dividido em duas partes. A primeira consiste na narração da história de Blue, personagem-cor. A segunda foca nas próprias vivências do diretor enquanto uma tela azul constante permanece durante toda a obra. A imutabilidade da tela azul fortifica a narração e a faixa sonora que a apoia, sobretudo quando Jarman foca na segunda parte da narrativa do filme para trazer reflexões acerca da sua condição de saúde em um tom mais onírico e poético. *Blue*, nesse sentido, é um filme também de *escuta* ao colocar o espectador nesse espaço. Assim como em *O homem atlântico*, a constância de uma tela monocromática é elementar para a apreensão do filme, mesmo que o alocamento (de gênero cinematográfico, de abordagem da linguagem do cinema) desses diretores seja distante.

projeto em performances para bloquear o obturador do aparelho, assim trazendo a tela preta em evidência para criar um jogo de luz e sombra nas projeções.

³⁸ Além de cineasta, foi artista em vários campos (escritor, figurinista, jardineiro, cenógrafo, pintor, fotógrafo) e ativista dos direitos LGBT. Aterrisou tardiamente no cinema, mas deixou uma produção filmica significativa — mais de trinta curtas e cerca de onze longas, com destaque para *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1988) e *Blue* (1993).

A publicação de *O homem atlântico* em livro foi feita após a realização do filme, semelhante à publicação de *O caminhão*. A intrincada relação que seu cinema tem com a literatura não significa subordinação de um pelo outro. Pelo contrário: institui certa indiscernibilidade entre eles que aponta para uma abertura de diálogos que permitem pensá-los por outras chaves. Por isso, a extensa filmografia apresenta, em si mesma, possibilidades de pensar o cinema através de caminhos que destacam relações diversas com o campo, sobretudo nas tensões das discussões sobre a fronteira existente entre os profissionais do cinema e os que fazem cinema como ela. Por profissionais, ela os entende como “reprodutores de quadros” em oposição aos “autores de quadros”. É certo que esse entendimento não é exclusivo a ela, uma vez que a *Nouvelle Vague* levantou essas questões, mas permite entender seu posicionamento. Nesse sentido, a fronteira existe porque os parâmetros de valoração dada ao seu cinema por esses profissionais é nula, levando seu cinema à “inexistência”. Outrossim, ela também não consegue cruzá-la para atender aos parâmetros deles: a quantificação do sucesso dos filmes pelo dinheiro e pelo número de assentos ocupados numa sala de cinema. Sobre isso, Duras (1980) diz:

Os cineastas quantitativos que obtêm sucesso maciço, vinte e cinco salas, um milhão e meio de espectadores, têm uma *estranha nostalgia* de nosso cinema, aquele que jamais abordaram, o que não é corroborado pelo ganho, o do insucesso quantitativo, uma única sala, dez mil ingressos. Eles gostariam *ao mesmo tempo* de estar em nosso lugar, de nos substituírem, além daquilo que fazem, tomar-nos esses dez mil espectadores, como se o pudessem fazer. E nós, de maneira alguma, quereríamos substituí-los, se quiséssemos, não saberíamos. (p. 48)

Exatamente por não saber substituí-los é que o cinema de Marguerite Duras trabalha em torno da redução do que fazem em quilômetros: a imagem. Seu cinema é feito pelas ruínas da destruição das próprias obras, dos escombros de resto que elas deixam pelo caminho tortuoso do fazer cinematográfico. É o que ela chama de “estranha nostalgia” no cinema que realiza, porque ele aborda o que o cinema dos “reprodutores de quadro” não o fazem. No seu lado da fronteira, a escrita do filme é o cinema, pois seus filmes são a escrita sobre a imagem e sobre aquilo que ela deveria imprimir. Nesse sentido, as imagens no cinema da artista são uma consequência da escrita.

Essa consequência, por vezes, resulta na escolha de fluxos paralelos, imprevisíveis e essenciais que ocorrem com a palavra e com a imagem. Como colocado anteriormente, são dois fluxos independentes e, ao mesmo tempo, capazes de construir certa unidade que confere

a seus filmes um projeto estético — quiçá, de autoria — da destruição e da ruína. A escuridão da cor preta em tela também é consequência dessa escolha após a escrita. Embora duradoura, e em especial no *O homem atlântico*, essa escuridão da tela preta está presente em todos os seus filmes, oculta sob a imagem: “Acredito que a escuridão está presente em todos os meus filmes, oculta sob a imagem. Em todos eles, tentei simplesmente alcançar o âmago profundo do filme, uma vez libertado da permanência da imagem.”³⁹ (Duras, 2021, p. 339). Duras a denomina de “a sombra interna”, a sombra interna de todo indivíduo.

A projeção dessa sombra na tela se dá pela escuridão, pela presença da cor preta, justamente pela impossibilidade de representação do que ela significa ou como se expressa em cada indivíduo. Portanto, é algo que só se deixa mostrar pela destruição e pela ruína filmica. Isso é também observado no encontro de temporalidades distintas expressas na disjunção das faixas de som e imagem: é nesse encontro impossível e ao mesmo tempo imprimido no filme que está a destruição e a ruína filmica. Ele acontece e é mostrado justamente no que está destruído.

O ensejo de assassinato do cinema permeante na filmografia de Marguerite Duras é concebido, em sua plenitude, na descoberta da inutilidade da imagem em *O caminhão* e posteriormente na redução de reprodução de imagens novas. A repetição delas — na montagem de um mesmo filme ou, ainda, usadas em outros filmes — torna-se recurso estético alinhado à retroalimentação da qualidade artesã de seus filmes, de abordagem semelhante ao diretor japonês Yasujiro Ozu (1903-1963)⁴⁰ pela meticulosidade conferida às suas obras. Ao longo de sua filmografia, as imagens-retalho inflam o mérito da escolha de não reproduzir imagens inéditas e não são expostas como um demérito de seu trabalho: ao contrário, Duras as usa com orgulho, mostrando o espaço da errância e de desvios, do indefinido, do rascunho, como seus personagens — em especial as mulheres.

Os textos filmados contêm imagens não utilizadas nos projetos originais de longa-metragem. É uma lógica da reutilização à exaustão que rege sua filmografia: *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) reutiliza a trilha sonora de *India Song* (1975) na íntegra, *Les mains négatives* e *Césarée* utilizam cenas não incluídas em *Le Navire Night* e *L’homme atlantique* contém cenas que não foram para o corte final de *Agatha et les lectures*

³⁹ No original: “Je crois que le noir est dans tous mes films, terré, sous l’image. À travers tous ceux-ci, je n’ai fait qu’essayer d’atteindre les cours profond du film, une fois débarrassé de la permanence de l’image.”

⁴⁰ Foi diretor e roteirista de carreira extensa — mais de cinquenta filmes compõem a sua filmografia, cujos temas tocam nas relações familiares e nas diferenças entre gerações. Começou como realizador ainda na era do cinema “mudo” japonês, mas é com seus filmes sonoros nos pós-guerra que passa a ganhar mais reconhecimento, como pelos filmes *Primavera Tardia* (1949), *Era Uma Vez em Tóquio* (1953) e *Uma Tarde de Outono* (1962).

illimitées (1981). Esse processo de recuperação e perda confere esgotamento elevado ao limite em *L'homme atlantique* pela inclusão de uma tela preta que permanece durante a maior parte do filme. Tal exaustão é aplicada ao limite posteriormente às filmagens de *Aurélia Vancouver*, aproximando Duras da imagem ideal que perseguiu ao longo dos filmes, mas ainda não inteiramente alcançada: “Com a imagem de *Aurélia Steiner Vancouver*, já não estou muito longe da imagem ideal, daquela que há de ser suficientemente neutra — sejamos sérios — para poupar trabalho de ter de fazer uma nova.” (p. 91).

A relutância de Duras em descartar imagens não utilizadas sugere, entre outras coisas, um certo tipo de apego às imagens conjuradas à existência ou, ainda, o reconhecimento mais alto que tem sobre a inutilidade das imagens, de modo que elas são “aplicáveis” a qualquer texto que deseja filmar. Para além da regência exaustiva de repetição e reutilização das imagens, essa mudança gradual para o preto pode ser considerada o gesto culminativo da tentação que germinou em suas realizações fílmicas e que, por conseguinte, determinou sua relação destrutiva com o cinema.

Nesse sentido, as obras cinematográficas de Marguerite Duras criam um lugar no qual a luta contra a própria matéria fílmica enaltece a realização fílmica. Seus filmes constroem lugares advindos daquilo que é instável para criar um espaço temporal do exílio, da perda de identidade, do desejo de um fim, do luto pelo passado e pelo futuro, das ausências, da ruína. Esse exílio é vivenciado no presente diegético dos filmes por meio de uma falsa presença. É a presença da ausência fabricada pelo vazio. Esse movimento de indeterminação espacial-temporal da imagem coloca Duras no extremo oposto a André Bazin.

O fundador e crítico da revista *Cahiers du Cinéma* coloca que o cinema liberta a arte da vaidade e estabelece uma associação indissolúvel entre cinema e o realismo. Essa associação ganha mais concretude em seu grande primeiro ensaio, “*Ontologie de l'image photographique*” (1958) [*Ontologia da imagem fotográfica*, em tradução livre], no qual estabelece bases da sua concepção do realismo no cinema. Segundo Bazin, o cinema é capaz de ontologicamente remontar ao registro objetivo do mundo — ou seja, o real. A sétima arte é a arte por excelência que permite atingir tal objetivo: o realismo. Este, por sua vez, se torna base do cinema, decorrente da verdade em seu absoluto registro do real. A arte do registro do real chama-se “*mise en scène*”, ou dramaturgia.

Em oposição, no cinema de Marguerite Duras, o realismo se torna cada vez menos concreto, o que assegura potencialidade para a multiplicidade do virtual descrito por Deleuze (2018). A crescente degradação do realismo ou da representação do realismo em suas obras

acaba por levar as imagens ao espaço da sugestão. Esse espaço concentra um inventário curto e repetitivo de imagens: praias, rios, céus enevoados, parques arborizados, salões pouco mobiliados de grandes casas e corredores decadentes de antigas residências luxuosas. Na estética do cinema durasiano, elas se tornam quase universais na decupagem de planos lentos, estáticos e insistentes do que vemos. Isso porque o ato de olhar em seus filmes gradualmente torna-se mais importante do que o próprio objeto focal desse olhar, algo que é percebido desde *Destruir, disse ela*; filme cujos planos dilatados pela duração se casam com as atuações contidas, já proeminentes da recusa de representação demandada pela cineasta. E o movimento em torno do encontro da imagem ideal, a qual se apresenta num negro que ocupa toda a tela, traz Duras para mais próximo do espaço simbólico da representação da “câmera escura” da qual o texto se origina, como em *O caminhão*, mas que também se desfaz e é destruído diante de nossos olhos.

A iminência da destruição em *O homem atlântico* acontece em instantes contingentes, e ao mesmo tempo intensos, cuja duração remete a um pulsar de um coração com ritmos cardíacos erráticos e cada vez mais falhos — o que Deleuze se refere aos falso-*raccords*, propositalmente disjuntivos na montagem. Os planos duram nesses instantes dilatados e ditados pelo ritmo (do coração) da montagem. Isso confere lentidão ao filme, em uma duração de enlace do tempo que paradoxalmente se mostra efêmero e incerto, o que pode ser exemplificado com as imagens iniciais de Yann no hotel e da janela que dá para o mar alternando com o negro que gradualmente invade a tela. E tal oscilação entre as imagens se assemelha ao piscar de olhos de alguém que, no leito de morte, olha numa duração imensa e entremeada pela fraqueza do fim. E então, na altura dos 20 minutos, a tela preta invade a obra por completo até o fim do filme, restando apenas a voz, em *off*, arrastada e quebrada de Duras, cuja cadência hipnótica toma conta na mesma proporção de densidade da escuridão da tela.

O filme se desenrola num falso presente, oscilando continuamente entre o passado e o futuro ou, melhor colocado, num espaço-temporal de um presente impossível que se desmancha e desaparece junto de Yann Andréa: o corpo vivo do amante é registrado em um processo de desaparecimento por meio de um gesto destrutivo e onipotente que brinca com a imagem dele, fazendo seu rosto aparecer e desaparecer, até o ponto de sua total aniquilação. Esta divorcia por vez a imagem do som, tornando a comunicação entre eles impossível, assim como a comunicação entre Aurélia Steiner e seu amante. A comunicação entre pares é ruidosa desde *Destruir, disse ela*, mas em *O caminhão* e *O homem atlântico*, a mulher fala e o

homem, a escuta. Quando Yann desaparece, Duras continua a falar e a relatar seu desaparecimento.

Diante do desaparecimento, da aniquilação da existência de Yann, a voz de Duras permanece. Em razão da ausência material do corpo do homem impressa na imagem, a voz, por sua vez, existe de forma densa. E é ela que revela e acentua a ausência do amante e da impossibilidade da união entre eles, assim como do som e da imagem. A voz e o negro dominam. Há, portanto, e finalmente, o cinema da voz e do verbo, apenas. Dessa forma, *O homem atlântico* torna-se um filme de escuta em oposição ao filme de imaginação, como a própria cineasta ressalta em uma entrevista a Anne Gasperi, em 1981:

Anne de Gasperi. — O negro é um lugar da imaginação?

Marguerite Duras. — O negro é um lugar da escuta. *L'Homme atlantique* é o meu filme mais escutado/ouvido. Mais do que *Hiroshima*, mais do que *India Song*. Mais do que todos os outros filmes. Porque não há nada ali. Há uma dose extremamente mínima. Porque não há imagens. O cinema inteiro pertence aos espectadores. Toda a escuridão pertence a eles. Eu o vivencio como se não o tivesse feito. A impressão é tão violenta, a escuridão tão anônima, não pertence a ninguém, que eu sou como você no cinema quando assisto a *L'Homme atlantique*.

A.d.G. — Diante de uma tela preta, podemos fechar os olhos para escapar para dentro de nós mesmos, para dentro de nossos pensamentos?

M.D. — Isso é um erro. Nós assistimos ao som.⁴¹ (p. 343)

Para além da escuta, o negro na tela também denota presença da ausência e, mais ainda, a *noção* de ausência *dentro* da imagem — ou, melhor colocado, da tela preta. A voz, que fala no tempo verbal *futur antérieur*, evidencia o encontro impossível. Duras vive, no próprio ato da filmagem, algo que deveria ter acontecido. Algo está lá, parece estar e deve estar. Deveria estar lá, mas não é visível na imagem final. Algo deveria estar presente, mas não se torna visível. Não está presente dentro de uma narrativa tradicional concebida para mostrar ou exibir a "imagem". É essa ausência dentro da imagem que a própria imagem constrói e sinaliza. O que falta nela é a causa da "ausência", a "presença" que a precede: o Homem do Atlântico, seu corpo e a visibilidade de seu corpo. Daí surge o âmagô do filme: a tentativa de alcance da voz ao corpo só poderia ocorrer em detrimento da destruição da imagem.

⁴¹ No original: “**Anne de Gasperi.** — Est-ce que le noir est un lieu d’imagination ? **Marguerite Duras.** — L’Homme atlantique c’est celui de mes films qui s’écoute le plus. Plus que *Hiroshima*, plus qu’*India Song*. Plus que tous les autres films. Parce qu’il n’y a rien. Il y a un dosage extrêmement réduit. Du fait qu’il n’y a pas d’image. Toute la salle est aux spectateurs. Tout le noir leur appartient. Je le subis comme ça, comme si je ne l’avais pas fait. L’impression est tellement violente, le noir est tellement anonyme, c’est tellement à personne, que je suis comme vous dans la salle quand je vois L’Homme atlantique. **A.d.G.** — Devant l’écran noir est-ce que l’on peut fermer les yeux pour s’évader en soi-même, dans ses pensées ? **M.D.** — C’est une erreur. On regarde le son.”

Ainda em *Détruire, dit-elle*, Duras realiza a destruição da relação mútua entre som e imagem. Com *O homem atlântico*, a sistemática destruição, plano após plano, permite germinar, no negro da tela, um tempo aberto em que a figura (Blanchot, 1986) é apagada, e assim o cinema faz-se signo (Derrida, 2008) de uma linguagem em crise posta à destruição. As breves aparições de Yann, antes do negro tomar conta do filme, apontam para uma certa resistência a ela. No entanto, Duras assegura, através do verbo e da palavra, sua inevitável desaparecimento. No instante em que Yann desaparece, e a imagem negra se afirma sem interrupções, ele passa para o outro lado da câmera, torna-se um espectador anônimo e sem rosto que assiste silenciosamente à própria morte: uma morte que dura 20 minutos com o espectador diante de uma tela preta, predisposto ao abandono, com seu inconsciente dilatado a partir do nada.

Em *O homem atlântico*, após alguns planos de mar e breves tomadas da silhueta de Yann Andréa, a imagem negra ocupa integralmente o restante do filme. Esta imagem simboliza o lamento do gradual desaparecimento do homem. Ele deixa uma ausência impressa na tela preta. É neste filme que Marguerite Duras alcança, por fim, a imagem ideal, aquela capaz de encapsular toda a potência de uma não existência que leva o cinema ao seu assassinato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“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.”

Marguerite Duras (1977).

O cinema de Marguerite Duras é um dos mais singulares e complexos do cinema moderno. Ele chega como uma das respostas urgentes à acomodação que predominou na produção cinematográfica francesa no período pós-guerra. O que o difere dos demais, no entanto, foi um dos aspectos que nós evidenciamos no decorrer deste trabalho: seu cinema não se recusa ao risco. Ao contrário, desenvolve, com muita peculiaridade, um trânsito muito interessante entre práticas — escrita literária e escrita cinematográfica — que se confrontam insistentemente e que questionam as definições que as separam.

É, também, um cinema que, pela recusa, não se propõe a alimentar expectativas rebaixadas de criações. Portanto, compartilhando da insatisfação e do desgosto pelo cinema em vigência, Duras se coloca na ambiciosa tarefa de recomencá-lo do zero, de trazer a linguagem cinematográfica a uma “gramática primitiva”, simples e primária. De fato, é possível perceber, desde *Destruir, disse ela* (1969), que seus filmes demonstram um uso muito minimalista da composição e da decupagem de planos médios e abertos, dos movimentos de câmera predominantemente estáticos acompanhado de eventuais *travellings*, da montagem que privilegia cenas dilatadas de um tempo suspenso pelas atuações comedidas e monótonas. O privilégio dado ao texto e às faixas de som propositalmente rompidas de seu relacionamento síncrono (há tanto tempo cultivado na história do cinema) com a imagem é um dos aspectos que também destaca a sua prática cinematográfica.

Na operação dessa ruptura, é conjurado um outro tipo de articulação entre a imagem e o som, o qual não implica na classificação de um certo “cinema de vozes” em detrimento do “cinema das imagens”, mas sim de um cinema que inaugura um contraponto entre olhar e dizer, entre a inabilidade olhar e a soberania das palavras. Através do som e da imagem, os filmes de Duras atingem o cerne da consolidação do cinema para, no seu interior, implodir os próprios limites do cinema. Isso permite criar outros modos do “dizer” e do “olhar” no campo, criando articulações e relações entre os dois elementos de outra ordem.

Desde *Destruir, disse ela*, é possível perceber essa distância que a cineasta coloca entre o som e a imagem, entre o que a imagem mostra e o que o som enuncia. Essa distância demonstra que não se deve “ver” nada na imagem, uma vez que Duras destitui da imagem o encargo de representar o mundo. O desencargo da representação é direcionado também aos atores, de modo que, mais tarde em sua filmografia, produz obras sem eles. O cinema não deveria objetivamente representar ou remontar o real, como defendia André Bazin (2018). O rompimento com essa correspondência entre o som e a imagem permite o desenvolvimento de uma série de recursos que demarcam o seu cinema à tarefa de elevar a relação com as palavras e com a imaginação. As primeiras, regidas pela intensidade que carregam, evocam o despertar da segunda. Isso é possível pela ocorrência de fazer com que a imagem não mostre o que vem das palavras e que as palavras não venham da imagem. Assim se comporta a estética cinematográfica de Marguerite Duras.

Nesse sentido, a extensa filmografia compartilha dessas características desde *Destruir, disse ela*, e se expandem num continuum gradual em direção à destruição do cinema — essa, então, a sua resposta de estratégia dominante (Foucault, 2019) para instaurar um outro cinema, o da escrita e do verbo, capaz de levar à busca da “imagem neutra” a fim de “poupar trabalho de ter de fazer uma nova”. Dessa forma, Duras impele o espectador a engajar com suas obras. Para tanto, é preciso ceder do conforto que outras obras têm ao seguir os modos padronizados de representação da linguagem cinematográfica.

O caráter disruptor de seu cinema evidencia a dimensão política face às diversas crises — estética, política, da linguagem — que permeiam a década de 1960. E o ímpeto de retomar a linguagem do cinema a uma gramática primária reforça a crise da linguagem identificada por Jacques Derrida. No primeiro capítulo, recorremos ao filósofo e suas formulações em *Gramatologia* (2008) e *A escritura e a diferença* (1995) para estabelecer uma conversa entre Duras e Derrida. Identificamos que a conversa acontece no desapossamento dos rastros simbolizado em *Destruir, disse ela* pela escrita que nunca acontece no filme. Os personagens apenas verbalizam o desejo pela escrita. Essa verbalização equivale à metafísica de presença definida por Derrida, uma vez que a voz no cinema de Marguerite Duras exerce sentido aglutinado à escrita.

Ainda no primeiro capítulo, analisamos os curtas-metragens *Césarée* e *Les mains négatives*, ambos de 1979 e pertencentes ao grupo de quatro textos filmados — os outros dois do grupo foram analisados no capítulo seguinte. Agrupamos os curtas em questão com *Destruir, disse ela* para desenhar um caminho que permitiu identificar, mesmo com uma década de diferença entre essas obras, a permanência da disjunção entre som e imagem assim

como o avanço de recursos — o rompimento da sincronia entre som e da imagem; a forte presença de narração sem origem; personagens que pouco se expressam, tanto verbal quanto fisicamente; a crescente aparição na tela preta; a escolha deliberada de redução de estímulos visuais; reaproveitamento de cenas — desenvolvidos para sublinhar a realização desse outro cinema. A partir desses filmes no primeiro capítulo, foi possível demonstrar que a destruição ocorre na linguagem e na forma, de modo que a presença de ruínas, simbólicas ou não, são usadas como materiais de criação: o cinema de Duras existe na confluência da ruína e da destruição do próprio cinema.

No segundo capítulo, demos andamento ao pareamento de um longa-metragem com outros dois curta-metragens. O primeiro sendo *O caminhão* (1977) e os segundos sendo *Aurélia Steiner (Melbourne)* e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, ambos de 1979 e integrantes do grupo de quatro textos filmados. Na relação feita entre esses filmes e com o apoio teórico de Maurice Blanchot (1986) e Gilles Deleuze (2018), pudemos demonstrar a preocupação da artista quanto à criação de uma imagem sobre a qual o texto deslize ou seja carregado por ela mais facilmente, de modo que o espectador possa, assim como as imagens e os sons, exercer sua autonomia perante o filme, não ser tomado por ele a ponto de perder a capacidade de imaginar outrora danificada pelas imagens. Essa autonomia é, portanto, exercida pela imaginação.

Identificamos também que a narração é uma grande aliada ao exercício da imaginação. A leitura em frente à câmera de *O caminhão* é a grande mudança na percepção de Duras em como deve conduzir seus filmes dali em diante pois, com o filme, ela decreta que o cinema não precisa de imagens, e então sua busca pela imagem neutra que antes carregaria o texto passa a dar lugar ao negro na tela, cuja presença esporádica é percebida como indícios embrionários da recusa pela representação. Com a cineasta e o ator Gérard Depardieu sentados em frente à câmera, lendo o roteiro do filme, percebemos a inversão do que ela critica: o cinema faz a palavra escrita recuar ao seu silêncio original, o que significa a destruição da palavra. Em seus filmes, contudo, pela narração, as palavras não são mais recuadas, e sim as imagens por intermédio da recusa de produção de imagens novas ou pela redução delas. Nesse sentido, são as imagens que sofrem deste recuamento ao retorno do silêncio original antes empregado às palavras. Com isso, ela destrói as imagens. E essa destruição é o gesto criador para Duras, daí a qualidade préludica das palavras.

O emprego da imagem neutra, na qualidade de sua indefinibilidade é, em *O caminhão*, passível de ganhar sentido somente pelo texto que passa ou é carregado por ela: esta é a função das imagens no cinema durasiano. O texto, então, é soberano a elas. E

somadas às vozes de Duras e Depardieu, a leitura do texto do filme não é sobre o que filme que *seria* ou que *poderia* vir a ser — o texto *é* o filme. O longa-metragem exemplifica plenamente a confiança que é posta sobre o espectador para que ele acesse, na imaginação, junto à cineasta e ao ator, a obra fílmica. Com eles, brincamos de um “faz de contas”, recuperamos o espírito de infância para nos prestarmos às brincadeiras, cujo aliado está na imaginação. É um filme que existe no condicional (*futur antérieur*) e no virtual a que Deleuze se refere.

Nos *Aurélias*, a proposta de autonomia da faixa sonora e das imagens continua. O emprego de cenas não utilizadas em outros filmes permanece. A redução de estímulo visual, também, sobretudo em *Aurélia Steiner (Vancouver)*, com as imagens em preto e branco. Nos curtas, as imagens continuam a carregar o texto e, se em *O caminhão*, havia somente duas pessoas em frente à câmera, nos filmes em questão a desnecessidade dos atores retorna por não haver presença de nenhum deles. A presença da personagem Aurélia Steiner nos filmes é concebida, mais uma vez, pela narração da voz da cineasta e, muito brevemente, pelas palavras que imprimem seu nome na imagem. A sua figura (Blanchot, 1986) não é realizada.

A narração solicita imagens que não são “dadas” por Duras, mas que se formam na imaginação do espectador, como é o caso da descrição física da personagem enquanto é mostrada um quarto iluminado pela luz que vem de fora da janela. No grupo de filmes analisados no segundo capítulo, temos, segundo Deleuze (2018), um cinema que expressa o regime cristalino, caracterizado pela quebra do esquema sensório-motor; os dois polos de existência da imagem existem indissociáveis e indiscerníveis, resultando na imagem-cristal; os personagens são videntes e não atuantes ou reagentes; a descrição cristalina, na qual a passagem do tempo é descoberta nas situações cênicas; a narração cristalina, uma vez que, nela, o passado, o presente e o futuro coexistem em escalas múltiplas e diferentes.

Para além disso, temos que o divórcio das imagens e das palavras cria outro rompimento: o do extracampo. Este é caracterizado pela relação dialética constante entre o som e a imagem, o que está dentro do campo, ou seja, o que é visível, e o que está fora dele, ou seja, o que não é visível — o invisível. Com esse rompimento, o que é enquadrado e limitado ao espaço do plano e que, por conseguinte, seria articulado no espaço fora dessa limitação, qual seja, o do extracampo, passa a existir o nada, e o vazio ocupa esse espaço. A recusa de representação, então, alcança seu propósito mais alto, pois em um cinema em que não há representação, em que as imagens não exerçam essa função, mas que enquadram o nada ou o vazio, sobra apenas a ruína e a destruição, materiais que se tornam o reduto criador do cinema de Marguerite Duras. É nesse espaço que seu cinema é conjurado.

A representação desse nada, desse vazio, é então dada pela tela preta em *O homem atlântico*. Composto de poucas imagens descartadas de *Agatha ou les lectures illimitées* (1981) e da tela preta, Duras eleva a interrogação da necessidade das imagens e tudo o que pode ser impresso nelas, trazendo uma nova proposta: a de um filme sem imagens. O filme contém tudo aquilo que já foi previamente analisado e explorado nos capítulos anteriores. Por isso, é no terceiro capítulo que nos dedicamos somente a ele — não somente para reforçar nossas colocações, mas para, também, dar espaço pleno a essa desconstrução realizada ao longo de dezenove produções filmicas.

É um espaço que, similarmente aos seus filmes, tenta dar conta desse nada, dessa grande presença de ausência simbolizada pela tela preta. Presença cujo desaparecimento acontece diante dos nossos olhos quando a figura de Yann Andréa ocupa cada vez menos as imagens. Assim como outros personagens, Andréa se move lentamente sobre o espaço, tem um ar ausente, não fala e tampouco atua. O prenúncio de seu desaparecimento é simulado logo nos primeiros momentos do filme quando a montagem encarrega do intercalamento da sua presença e da presença da tela preta, assentando um ritmo que começa errático e então gradualmente é assentado, dando lugar pleno à grande (presença de) ausência. Restando apenas o nada, o vazio, a voz toma conta, e ela é quem, diferentemente das imagens, conta a história — gesto constante em seus filmes.

Em seu cinema, as vozes são portadoras da contação de histórias que o espectador quase nada vê em tela. Mesmo que não cronológicas, desconexas, fragmentárias, sem muitos suspenses ou surpresas, mas, ainda assim, histórias. As vozes são elusivas, hesitantes e gestualizadas à imaginação, à suposição, opostas ao que vemos em tela, não pertencem a ninguém, fazem presença dentro e fora do filme. São vozes do invisível, sobrepostas às imagens destituídas de qualquer sentido se não fosse pela narração, pela voz. Daí o cinema da palavra e do verbo: é um cinema concebido a partir de um ensejo voltado para a destruição, a qual se torna matéria-prima de uma estética que enxerga, nessa ruína, nessa destruição, princípio próprio de criação. Este é o cinema de Marguerite Duras.

Duras e o cinema hoje

Diante do que foi trabalhado nesta pesquisa, nós abrimos espaço de provocação, mesmo que breve, para pensarmos o lugar que o cinema de Marguerite Duras tem na produção cinematográfica, de proporções oceânicas, que temos hoje. Qual seria o tipo de

recepção ou apreensão que seu cinema pode ter num momento de realizações fílmicas de estilo, narrativa e distribuição predominantes e ampliados nas últimas duas décadas? Devido a essa predominância, sobretudo no que tange a multiplicação das plataformas de streaming, como as realizações da cineasta podem suscitar algum tipo de disrupção com o cinema atual? Nessa conjuntura, em que os parâmetros e expectativas parecem estar tão rebaixados, seria a destruição como método e princípio criativo um dispositivo capaz de não alimentar o cenário cinematográfico dominante do século XXI? Seria o cinema de Marguerite Duras uma abordagem que permitiria o cinema como o temos hoje deixar de servir à manutenção dessa engrenagem dominante no capitalismo? Talvez possamos vislumbrá-lo como uma possibilidade lampejante de renovação para abrir portas — ou, melhor, telas — a modos de criação fílmicos que não sejam meramente transformados em produtos ou mercadorias homogêneos.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *camera-stylo*. Paris, **L'Écran Français**, n. 144, 1948. FOCO Revista de Cinema. Traduzido por Matheus Cartaxo.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. **A análise do filme**. Edições Texto e Grafia, 2013.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 472p., 15ils.
- BÉGHIN, Cyril. **Duras /Godard**: dialogues. Paris : Post-éditions, 2014.
- BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 2ed. 261p.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338p.
- _____. **O ato de criação**. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- _____. **La dissémination**. Éditions du Seuil, 1972.
- _____. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DURAS, Marguerite. **Les yeux verts**. Paris: Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 2006.
- _____. **Le cinéma que je fais**: écrits et entretiens. Éditions P.O.L, 2021.
- FRANÇA, Jyan Carlos Sales de. **Marguerite Duras**: potências da intertextualidade e a escritura da imagem. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.
- _____. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. 7a e.d. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019. 320p.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 9a ed. 295p.
- _____. **O corpo utópico ; As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GONÇALO, Pablo. **O cinema como refúgio da escrita**: roteiro e paisagens em Peter Handke e Win Wender. São Paulo: Annablume, 2016.

GORLA, Beatriz D'Angelo Braz. **Entre a palavra e a imagem**: a escritura de Marguerite Duras no cinema. 2020. Tese (Doutorado) — Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2020.

JORGE, Marta Sofia Pinheiro. **Figuras sonoras do cinema**: o uso poético do som em “India song” de Marguerite Duras. 2021. Dissertação (Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização). Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal. 2021.

LEBELLEY, Frédérique. Uma vida por escrito: biografia de Marguerite Duras. São Paulo: Editora Página Abert LTDA, 1994. 322p.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague, uma escola artística**. Paris: Nathan Cinema, 1997. 16p.

_____. **A Nouvelle Vague e Godard**. Tradução Eloisa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

PONTES, Maria do Socorro Aguiar. **Entre a literatura e o cinema**: o embaralhamento de gêneros em Marguerite Duras. 2019. 264 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, 2019.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. **Roteiros literários de cinema**: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. 2015. Tese (Doutorado). — Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2008.