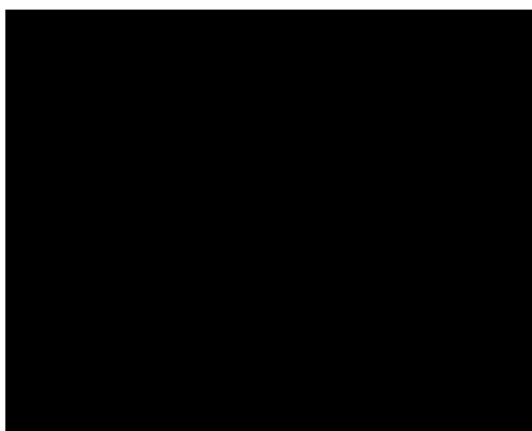
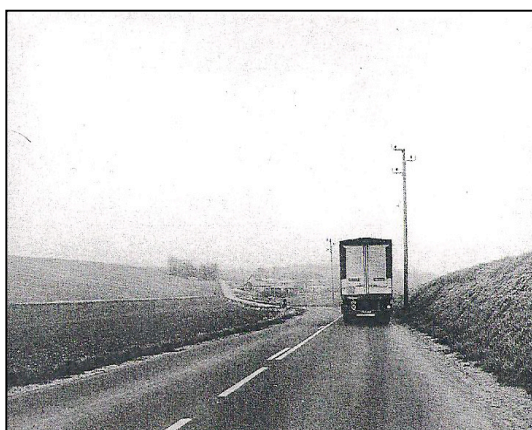


UNIVERSIDADE DO PORTO – FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS | 2011



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



NATHALIE GRANGER | LE CAMION | L'HOMME ATLANTIQUE

**TRÊS FILMES DURASIANOS PARA ABORDAR A ESCRITA BRANCA,
A IMAGEM NEGRA E A NÃO VOZ DA VOZ**

Mathilde Ferreira Neves

UNIVERSIDADE DO PORTO – FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS | 2011



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

NATHALIE GRANGER | LE CAMION | L'HOMME ATLANTIQUE

**TRÊS FILMES DURASIANOS PARA ABORDAR A ESCRITA BRANCA,
A IMAGEM NEGRA E A *NÃO VOZ* DA VOZ**

Mathilde Ferreira Neves

**Dissertação orientada pela Professora Doutora Alexandra Moreira da Silva
e pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo**

RESUMO: Num mesmo sopro de escrita, Marguerite Duras fez livros e filmes, e fez filmes-livros. Pela análise e confronto de três obras – *Nathalie Granger*, *Le camion* e *L’homme atlantique*, explora-se essa matéria em fusão constante, morfologicamente em movimento, que pretende escapar a limites e fronteiras (alargando o espaço literário e cinematográfico). Uma matéria que cabe ao espectador-leitor-ouvinte moldar. Questionamento e problematização do mundo pelo olhar e pelo pensamento, a obra desta autora-realizadora transforma a escrita e a sala de cinema numa experiência decisiva e eminentemente política. Procura-se descrever, a partir das obras analisadas, esta poética-potência.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Duras, cinema, escrita, falha, representação, resistência, hibridismo, voz, ritmo, espectador, olhar, intervalo, casa, mar

RÉSUMÉ: Avec le même souffle d'écriture, Marguerite Duras a fait des livres, des films et des films-livres. À travers l'analyse de trois œuvres – *Nathalie Granger*, *Le camion* et *L’homme atlantique*, on examine cette matière en fusion permanente, morphologiquement en mouvement, qui veut se libérer des limites et des frontières (élargissant l'espace littéraire et cinématographique). C'est bien cette matière que le spectateur-lecteur-auditeur doit modeler. Questionnement et problématisation du monde par le regard et la pensée, l'œuvre de cette auteure-réalisatrice transforme l'écriture et la salle de cinéma en une expérience décisive et éminemment politique. Il s'agit de décrire, à partir des œuvres analysées, cette poétique-puissance.

MOTS-CLÉS: Marguerite Duras, cinéma, littérature, écriture, défaut, représentation, résistance, hybridisme, voix, rythme, spectateur, regard, intervalle, maison, mer

Obrigada ao Nuno,
à Maria de Fátima, ao Tiago, ao Gaspar,
às minhas orientadoras
e aos amigos que me ajudaram nesta busca durasiana.

Para a minha mãe.

Índice

Preâmbulo	6
Capítulo 1 – Questões transversais.....	10
<i>Casser la langue</i> A escrita como acto de resistência.....	10
Deriva deliberada dos géneros Propensão ao <i>transbordamento</i>	16
Voz Ritmo.....	22
O espectador-leitor activo.....	27
Capítulo 2 – <i>Nathalie Granger</i>.....	31
Lugar Silêncio Resistência.....	31
Hibridismo.....	38
<i>A mise en scène</i>	45
Música Ritmo Sete notas falhadas para a poesia.....	49
Capítulo 3 – <i>Le camion</i>.....	53
O cinema em causa.....	53
<i>A mise en scène</i>	58
O som e as vozes.....	60
Falência Ecletismo Amor.....	67
Capítulo 4 – <i>L’homme atlantique</i>.....	77
O homem e o mar.....	77
Imagem Tempo Vazio Falha Voz Texto.....	81
O cinema somos nós.....	88

Conclusão	93
Bibliografia e Filmografia.....	99
Bibliografia activa.....	99
Bibliografia passiva.....	99
Filmografia activa.....	110
Filmografia passiva.....	110

PREÂMBULO

[S]erá possível olhar sem cindir ?

(Maria Gabriela Llansol)

Marguerite Duras (1914-1996) escreveu, encenou, realizou: livros, peças de teatro, filmes. Além de ter escrito periodicamente para a imprensa e de ter feito inúmeras intervenções televisivas e radiofônicas (sobretudo entrevistas). Começou por escrever romances; mas a partir de *Moderato Cantabile* (1958) dá-se na sua obra um deslize permanente entre romance, novela, narrativa, teatro. Há também obras com várias designações de género – *L'Amante anglaise* é primeiro um romance e depois uma peça de teatro, assim como *Le square*, ou *India Song*, que é publicado como “texto, teatro, filme” –, e há ainda livros sem designação nenhuma (*Le vice-consul*, por exemplo). Na verdade, a demarcação dos territórios da escrita durasiana vai-se tornando cada vez mais flutuante. Depois de *Détruire, dit-elle* (1969), a designação “romance” quase se desvanece, para dar lugar sobretudo a “narrativa”, “teatro”, “filme” – ou a indicação nenhuma. Além de que, a partir de 1969, MD transforma muito frequentemente os seus livros em filmes, ou vice-versa. E muitas obras retomam histórias e personagens de trabalhos anteriores.¹

As três obras aqui em análise começaram por ser filmes e só depois foram publicadas em livro. *Nathalie Granger* foi filme em 1972, tornando-se livro em 1973. *Le camion* foi realizado em 1977 e publicado em livro no mesmo ano. *L'homme atlantique* foi filme em 1981 e livro no ano seguinte.

Estes filmes-livros descrevem-se sucintamente. Em *Nathalie Granger*, duas mulheres e as duas filhas de uma delas passam a tarde no interior da casa onde vivem (que é, na realidade, a casa da realizadora) e recebem a visita de um vendedor de máquinas de lavar roupa. Dois fantasmas atravessam a trama narrativa: por um lado, no rádio da casa vão-se escutando os relatos de uma perseguição a dois adolescentes assassinos que se encontram a monte naquela região (Yvelines); por outro, uma das

¹ “Des fils secrets ou apparents relient toujours ses livres entre eux malgré le temps, la distance et les thèmes” (Adler, 1998: 291); “Cette reprise d’un texte ancien, cette manière de le suspendre et de le remettre sur le métier, témoigne du côté cuisinière de l’écriture qu’à Marguerite Duras: chez elle pas de restes mais des accommodements divers, des récréations, des compositions différentes, variables jusqu’à la disparition des matériaux d’origine” (*idem*: 380).

crianças da casa (Nathalie) é tida pela directora da escola como difícil e violenta, o que leva a mãe a considerar a transferência da criança para uma instituição especificamente dirigida a estes casos. Ao silêncio da casa e das mulheres, contrapõe-se a violência surda destes dois fantasmas e a verborreia comercial do vendedor.

Em *Le camion*, a trama é ainda mais simples (tratar-se-á, de facto, de uma trama?): a realizadora e um actor, na sala de estar de uma casa (a mesma de *Nathalie Granger*), sentados a uma mesa redonda, contam a história de uma mulher que apanha boleia de um camião e que durante 80 minutos conversa sobre os mais diversos temas com o camionista, que não a ouve ou não a sabe ouvir. Motorista e acompanhante têm sexos, idades, ideologias distintas e não pertencem à mesma classe. O que é, de facto, importante para MD é a coincidência dos dois naquele espaço fechado. A singularidade do filme está na maneira como a história ganha forma: pela leitura, e não pela visão efectiva desta. O filme é lido por MD e pelo actor. As folhas do texto vão sendo depositadas sobre a mesa à medida que são lidas. A leitura é feita em voz alta pela primeira vez por ambos e não há repetições. Este dispositivo de leitura (que será frequentemente explorado por MD, quer em filmes, quer em peças de teatro) evita, assim, qualquer tipo de representação e produz uma estranha distância entre o texto, a pessoa que o lê e o espectador que o escuta. Entremeia-se a leitura do texto com as imagens de um camião azul (nunca vemos nem motorista, nem mulher, no seu interior) que atravessa estradas nacionais e secundárias. Em contraponto à sala de ténue iluminação (“chambre de lecture, chambre noire”, segundo MD no próprio filme), onde realizadora e actor lêem a história, vão surgindo paisagens obscuras e suburbanas.

Por fim, em *L’homme atlantique* não há trama, e cerca de metade do filme é negro. O que há é um *décor*: o hall de um hotel à beira-mar (Hotel de Roches Noires, em Trouville, onde MD residia periodicamente e onde se desencadeia a sua relação com Yann Andréa, seu último companheiro). Esse hall é amplo, frio, de tecto alto suportado por colunas imponentes, com fileiras de mesas e sofás estafados, janelas subidas e largas, que dão para a praia. O filme dá a ver as deambulações, nesse *décor*, de uma personagem (Yann): vemo-la ora sentada num sofá, ora vagueando pelo hall deserto, ora observando a partir da janela o mar próximo, dado como tão próximo que invade o plano (nele mergulhamos, sem nos apercebermos). A câmara segue o olhar de Yann, demora-se no ondear das vagas, no voo de uma gaivota, na vibração da luz. Depois de um extenso negro, sobre o qual a voz de MD (a única no filme) não cessa de ouvir-se, a personagem ressurge muda, nas suas deambulações pelo hall, com o negro, passado

algum tempo, a instalar-se definitivamente até ao final. A voz de MD enche os planos, esvaziados em si mesmos. Voz que põe em cena/realiza, comenta, revela. O quê? O amor em perdição contínua.

Três filmes que constroem um caminho (e em MD, os caminhos existem para nos desorientarmos). Interessa aqui explorar esse Purgatório durasiano onde um filme (que se quer destruição fílmica) se purifica em livro sem nunca conseguir expiar o texto.

As **questões transversais**, propostas no primeiro capítulo, orientarão esse caminho, essa busca, apontando nomeadamente: o cinema e a literatura enquanto armas de destruição e actos/gestos de resistência (escrita branca e imagem negra), a ausência como modo de presença, a falha como abertura/possibilidade, a recusa da representação (questionamento dos limites e dos totalitarismos). Com especial enfoque serão abordados o hibridismo que caracterizou o trabalho de MD (onde literatura, teatro e cinema se conjugam e mesclam até à fusão, sem, no entanto, perderem a sua singularidade), a deriva deliberada e provocadora dos géneros que a autora leva a cabo e a sua propensão ao *transbordamento*.² Outra pedra de toque que importa pôr em relevo é essa voz durasiana que conduz os filmes e esculpe a escrita enquanto gesto *texturante*.³ Com os filmes de MD, vemo-nos diante de uma *escrita-voz* e de uma imagem fendida por um ritmo vocal hipnotizante. No fundo, assistimos a uma sintaxe inquieta e inquietante de uma imagem a arruinar-se. E, nesse labirinto, interessa igualmente compreender que papel fica reservado ao espectador-leitor. Cabe-lhe, talvez, imaginar tudo, habitar o branco, ouvir o silêncio, perder-se no negro, mergulhar na palavra, ver como quem toca, como se cegos fôssemos todos.

Depois de apresentar e explicitar as questões transversais, cada uma será desenvolvida e aplicada aos respectivos objectos de estudo.⁴ Proceder-se-á, então, à análise específica dos filmes-livros em causa, para nos aproximarmos de uma *poética-potência* própria de MD.

Jacques Derrida, em *La loi du genre*, fala de uma “participação sem pertença”, aplicando-a ao livro *La folie du jour* (1973), de Maurice Blanchot. Neste é pedido a um homem que conte a sua história; o homem não se reconhece e, sendo incapaz de contar

² Conceito proveniente de Jean-Pierre Sarrazac que será explorado na segunda parte do primeiro capítulo.

³ Conceito lançado por Claude Régy, igualmente analisado na segunda parte do primeiro capítulo.

⁴ De frisar que se recorrerá metodologicamente a três campos distintos, essenciais à análise dos filmes escolhidos e plenamente adequados à obra durasiana em geral (pelo seu hibridismo, precisamente): serão utilizados termos, ideias, autores vindos quer da literatura, quer do teatro, quer do cinema.

a história que lhe *ordenam* que conte, conta o que pensa que o constitui enquanto história. Narrativa que é afinal uma tentativa-erro, sem tema nem causa, onde todas as certezas parecem anuladas, onde o começo não tem fim, sem que fronteiras se possam estabelecer, nem nenhuma matéria possa ser definida. Não estamos perante uma história, mas diante de um homem cuja expressão é substância em fusão contínua, um ser que não cessa de *desfragmentar-se*. O livro é essa *mise en abyme* vertiginosa de tudo: do homem, da narrativa dele, da ordem (seja ela qual for). Blanchot e MD foram amigos e próximos no que faziam, ambos (assim como toda a sua geração) marcados pelo silêncio intolerável dos campos de concentração, do massacre judeu, das detonações atômicas. Pôr(-se) em causa tornou-se-lhes um dever e o que escreviam era reflexo disso. O que Derrida diz deste livro de Blanchot ajusta-se, com efeito, às obras durasianas em análise:

Récit de récit sans récit, récit sans bord, récit dont tout l'espace visible n'est que bordure de soi arrachée à soi, sans soi, consistant en bord sans contenu, sans bordure générique ou modale, telle est la loi de cet événement textuel. Ce texte dit aussi la loi, la sienne et celle de l'autre comme lecteur. Et disant la loi, il s'impose aussi comme texte de loi, texte de la loi. La loi du genre de ce texte singulier, c'est la loi, la figure de la loi qui sera aussi le centre invisible, le thème sans thème de *La folie du jour* (...). (Derrida, 1986: 277)

Mais adiante, reforça-se esta proximidade entre o *modus operandi* de Blanchot e o de MD:

Depuis toujours le genre en tous genres a pu jouer le rôle de principe d'ordre: ressemblance, analogie, identité et différence, classification taxinomique, ordonnancement et arbre généalogique, ordre de la raison, ordre des raisons, sens du sens, vérité de la vérité, lumière naturelle et sens de l'histoire. Or l'épreuve d'*Un récit ?* [*La folie du jour*] a mis au jour la folie du genre. Elle (lui) a donné le jour au sens le plus éblouissant, le plus aveuglant du mot. Et dans l'écriture d'*Un récit ?*, dans la littérature, pratiquant satiriquement tous les genres, les épuisant mais ne se laissant jamais saturer par un catalogue des genres, elle s'est mise à y faire tourner *la rose des genres* (...). Et elle ne le fait pas seulement *dans* la littérature puisqu'en dérobant les bords qui séparent mode et genre, elle a aussi débordé *et* divisé les limites entre la littérature et ses autres. (*idem*: 287)

Seguiremos então nesta deriva, onde o *fio condutor* é a voz de MD – voz ferida de morte e prenhe de vitalidade.

CAPÍTULO I

QUESTÕES TRANSVERSAIS

Em certo sentido, o espectador codifica o acto incodificável realizado pelo autor que inventa, ao produzir em si próprio feridas mais ou menos graves, e afirmando desse modo a sua liberdade de escolher o contrário da vida regulamentadora e de perder aquilo que a vida ordena que se poupe e se conserve. (Pier Paolo Pasolini)

***Casser la langue* | Escrever como acto de resistência**

Numa entrevista conduzida por Aliette Armel, para a *Magazine Littéraire*, MD define a sua escrita:

A.A. – *C'est quoi du 'Duras' ?*

M.D. – C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça 'littérature d'urgence'. Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre. (Armel, 1990: 20)

Esta 'literatura de urgência' é a marca da escrita durasiana: deixar-se levar pela corrente do livro, manter a frase como surge, assentar em falha. A autora insiste na lacuna, no defeito, na recusa, tornando-as aberturas, possibilidades, potências. O seu estilo parte da destruição e é destruidor. Do quê? Da ordem estabelecida, dos modelos vigentes, sejam eles quais forem.

Em 1973, Roland Barthes declara que ao *texto de prazer* (o que advém da cultura, não rompendo com ela e que estabelece uma prática confortável de leitura) sucedeu um *texto de fruição*: “aquele que coloca em situação de perda (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (1980: 49). O *texto de fruição* representa, assim, a perda abrupta de sociabilidade, conduzindo ao “fundo extremo da clandestinidade”, ao “negro do cinema” (*idem*, 81). Barthes desenvolve esta ideia:

Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: a **fuga para a frente** – qualquer linguagem antiga fica imediatamente comprometida, e qualquer linguagem se

torna antiga a partir do momento em que é repetida. Ora a linguagem encrática (aquela que se produz e difunde sob a protecção do poder) é por estatuto uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o desporto, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, muitas vezes as mesmas palavras – o estereótipo é um facto político, a figura maior da ideologia. Daí a actual configuração das forças: de um lado uma aviltação de massa (ligada à repetição da linguagem) – aviltação fora da fruição, mas não forçosamente fora do prazer –, e do outro um arrebatamento (marginal, excêntrico) em direcção ao Novo – arrebatamento desvairado que pode chegar à destruição do discurso: tentativa para fazer ressurgir historicamente a fruição recalcada sobre o estereótipo. (Barthes, 1980: 82-3)

Os textos/filmes/peças de MD concretizam essa ruptura, essa perda integral de tudo, essa “a-sociabilidade”, esse “Novo” que procura destruir os estereótipos, lutar contra a vulgaridade massiva e desesperante da sociedade, problematizar os dados adquiridos no que diz respeito, por exemplo, a classe, raça, sexo, trabalho, linguagem. A autora defenderá, sistematicamente (e sobretudo na sua obra pós-setenta), o estilhaçamento das categorias aos mais diversos níveis, pondo em causa a organização social e os dispositivos de identidade (que não são senão dispositivos de controlo). Os seus trabalhos, nas áreas da literatura, cinema, teatro, apelarão, em permanência, à libertação total de instâncias patriarcais (partidos políticos, patronato, escola, família – e mesmo o processo de representação). O eixo no qual MD trabalha é o da rejeição, o da falha, para precisamente pôr em falha: “Écrire par défaut”, ou “par défaillance, dans l’intensité de la défaillance”, como Maurice Blanchot o anunciava em *L’écriture du désastre* (2008: 22, 24).

Escrever corresponde ao desafio de pôr em causa a própria escrita e de, a partir daí, questionar tudo o resto. Para isso, MD escava na linguagem buracos por onde escapar à ordem, afina o seu estilo nessa perda, como o admite na entrevista a Armel: “Le style aurait dû être rédhibitoire: je change de temps sans prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l’objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état” (Armel, 1990: 19). A preocupação primeira não é o sentido, como a própria autora o sublinha: “Je ne m’occupe jamais du sens, de la signification. S’il y a sens, il se dégage après. (...) Le mot compte plus que la syntaxe. C’est avant tout des mots, sans articles d’ailleurs, qui viennent et qui s’imposent. Le temps grammatical suit, d’assez loin” (Duras/Gauthier, 1982:11).

A palavra só, justa (e não forçosamente exacta), muitas vezes sem artigo, impõe-se como surge e é fixada aí, assim.⁵ A ênfase na palavra e nos brancos traduz a tentativa de dar a ver prescindindo de organizar. MD procura levar a palavra ao esgotamento, livrando-se de preciosismos e distrações linguísticas ou gramaticais.

O branco, que toma a página do texto durasiano, corresponde ao silêncio que se estende à frase curta e misteriosa, às reticências que suspendem não se sabe o quê, à sintaxe desordenada, perturbada, inquietante. Escrita feita de supressões, brancos, lacunas, elipses, fendas que traduzem, com *secura*, a rejeição da própria sintaxe⁶ – uma espécie de anestesia da escrita (como se não se pudesse verdadeiramente expressar algo senão pela ruptura). Não se trata de negligência ou facilitismo, nem sequer de simplismo. É com o conhecimento dos modelos que MD cria o seu próprio modo de escrever, é por trabalhar tanto a linguagem que a autora consegue apurá-la até atingir um despojamento extremo (informalismo aparente no qual se observa uma forma de rigor). – “Énormément de travail, beaucoup de méthode et de soins méticuleux sont nécessaires pour parvenir au *laisser-faire*: c’est le moment où la matière se délivre d’elle-même et où les choses se donnent dans leur fugue”, explica Novarina (1999: 63).

O branco funciona aqui, simultaneamente, como tropeçamento e potenciação. Como se MD quisesse fazer um uso *menor* da língua, na acepção em que esta expressão ocorre em Deleuze e Guattari: “Servir-se do polinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento” (2003: 55). Raciocínio que Deleuze recupera depois em *Critique et clinique*: “[F]aire

⁵ Françoise Barbé-Petit considera que MD se inspirou, no que diz respeito a esta autonomização da palavra, no filósofo Pascal (que a autora-realizadora admirava): “L’écriture durassienne se retrouvera dans la spontanéité du Pascal du *Mémorial* puisqu’elle accordera stylistiquement une grande importance à l’instantanéité de l’expression, au premier jet de la phrase sur la page, revendiquant ainsi la naïveté brute propre au ressenti. Avec Pascal aussi, elle refusera de transformer en un écrit travaillé et repensé l’immédiateté des mots venus sur le papier. (...) Que dire de cet inattendu qui transforme la vie, quels mots employer pour en rendre compte véridiquement? Ce que Duras explique dans *Écrire*, à savoir ce qui serait une ‘écriture du non-écrit’, il se peut qu’elle l’ait trouvé chez Pascal, le Pascal du *Mémorial* et des *Pensées*. Cette façon de procéder semble avoir retenu toute son attention, voire son admiration au point qu’il semble qu’elle l’ait appliquée dans son œuvre. ‘Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.’ Cette écriture du non-écrit, cette écriture de mots seuls, caractérise les notes qui deviendront par la suite les *Pensées*” (2010: 28).

⁶ “C’est des blancs (...) qui s’imposent. [C]’est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d’un rejet violent de la syntaxe (...)” (Duras/Gauthier, 1982: 12).

bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence” (1993: 142).

O branco é, na escrita durasiana, verdadeiramente um espaço. O livro está, aliás, marcado por esse espaço. No intervalo de cada momento/emoção/abalo: um branco que pontua a respiração, que dita o ritmo, que materializa a densidade da página. O texto está dividido por esses brancos (espaços vazios entre os vários fôlegos de escrita) para que o sentido se perca no fluxo e no defeito da palavra. O *entre*, de facto, decisivo – é aí que filmes, peças e livros de MD acontecem: entre o som e a imagem (que raramente se sobrepõem de forma unívoca), entre o palco e o espectador (na vibração das vozes e na sua ressonância na matéria dos corpos), entre a palavra escrita e o branco da página (combinando-se em esterilidade e pujança).

E o questionamento do sentido não é *non-sense* ou vacuidade. Apesar do aparente não sentido a que a palavra é submetida (por ser trabalhada nas falhas), há sentido. É Blanchot que nos assegura disso:

Écrire, ‘former’ dans l’informel un sens absent. Sens absent (non pas absence de sens, ni sens qui manquerait ou potentiel ou latent). Écrire, c’est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n’est pas encore la pensée. (...) Un sens absent maintiendrait ‘l’affirmation’ de la poussée au-delà de la perte. (2006: 71)

Através dos procedimentos da incisão e da rasura, acedemos não à renúncia de sentido, mas à sua suprema metamorfose e desmultiplicação: “La parole n’échange aucun sens, mais ouvre un passage” (Novarina, 2006: 27). O lado cru, nu, aparentemente mal acabado da escrita durasiana é terreno fecundo, produtivo: “Si le texte a un sens, c’est parce qu’il est en cours: une eau qu’il faut traverser, une forêt où se trouver et se perdre, un labyrinthe de passages” (*idem*: 99).⁷

⁷ Barbé-Petit aborda este tema na aproximação que faz entre MD e Pascal: “Cette juxtaposition sans ligatures logiques, sans marques stylistiques déterminées, semble isoler chaque mot, l’entourer d’une zone de silence déclencheur d’associations libres, lesquelles entrent en résonance avec les mots naissant dans l’imaginaire du lecteur ainsi créateur de nouveaux groupements lexicaux. Comme Duras le fera à sa suite, Pascal joue sur les silences et les résonances, seul le silence pouvant prendre la mesure de la démesure de ce qui fut pour le penseur la révélation intime d’un Dieu. De plus, au niveau scripturaire, le dépouillement de son style invite le lecteur à combler les *trous* dans la trame d’un discours volontairement non construit. C’est au destinataire de méditer (...). Pascal pose les mots de façon éparpillée, chargeant ainsi le destinataire de les agencer logiquement et de leur donner un sens. (...) En

O que importa é que a escrita suscite a perda, o perder-se, a perdição, porque é nesse estado que a nossa percepção ganha maior acuidade. O sentido torna-se uma nebulosa, mas a frustração de um sentido vem reforçar os outros. *L'inaccompli* detona os sentidos e leva, com grande intensidade, ao cume da percepção. Verifica-se uma opacidade em termos semânticos, procede-se a uma secundarização da sintaxe (sobretudo da complexa), mas a capacidade de sugestão imagética é fortíssima. A “literatura de urgência” durasiana expõe, ou melhor, põe à vista, sendo algo inorgânica (suspende ou interrompe a ordem do discurso comum), porque pretende exactamente mostrar o que escapa a qualquer ordenação.

Il n'y a pas, pour Duras, de mots qui conviennent aux choses, ainsi qu'en témoignent le mot-trou de Lol [V. Stein], ou ces mots-magmas qu'on voudrait restituer. Tout le lexique est là, en trop. Car il n'est pas assez neuf pour exprimer le rejet d'un monde culturellement sémantisé, pour symboliser le difficilement symbolisable des affects. (Bajomée, 1989: 173)

É nesse tormento semântico, *entrópico* que a dor, a morte, a desrazão, a ausência (eixos durasianos) podem ser abordados com mais justeza. Julia Kristeva, em *Soleil noir – Dépression et mélancolie* (1987), numa abordagem psicanalítica, repisa estes temas na obra durasiana à luz da melancolia. Mas em MD não é tanto a melancolia que dirige a escrita, é antes a tentativa da sua ultrapassagem, não se trata de pessimismo puro ou de inapetência face à vida, pelo contrário. A perda é um extravio salutar face à ordem, é uma ruína fulgente que permite a criação de novas arquitecturas face ao caos.

O que está em causa, com esta escrita “urgente”, é *incompreender* para não encerrar, sendo que a incompreensão pode não ser um defeito, mas uma capacidade: encontrar na irredutibilidade dos seres e das coisas uma fonte que nos solta do sistema fechado de interpretação. De modo que, quando Simone de Beauvoir pede a Robert Antelme⁸ que a esclareça quanto ao estilo durasiano – “Explique-moi Duras, je n'y comprends rien” –, não só fica demarcado um fosso entre dois pensamentos (aquele que acha que compreende e dá a compreender e o outro que *incompreende* para que se possam compreender outras coisas) como aquilo que deveria funcionar como uma ironia (algo insultuosa) se transforma numa espécie de elogio. *Incompreender* não é aqui não

rendant le lecteur attentif, en l'obligeant a s'engager dans un travail de recomposition destiné à combler les vides du discours” (2010: 28-9).

⁸ Um dos homens mais importantes e determinantes na vida de MD, com quem foi aliás casada. Sobre Antelme recai *La douleur* (1985).

compreender nada, compreende-se decerto, mas nunca tudo. Para MD, o sensível, a poesia estão nessa zona cinzenta da incompreensão.

Casser la syntaxe, casser la langue, casser le vocabulaire, inventer des mots, les rompre, les faire se cogner les uns contre les autres, les assembler, les disjoindre, faire entendre des assonances, des résonances, des dissonances, des rimes intérieures. Mais aussi, et grâce à ça, faire entendre un peu de ce qui n'est pas dit. (...) Les poètes savent ça, casser, inventer, parce qu'ils savent qu'il est essentiel dans le bruit des mots d'entendre ce que le langage fait sans le dire. Détecter ce qui opère là. (...) [I]l ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant d'aller chercher dans le non-clair. (Régy, 2002: 11-2)

MD cultiva essa zona de sombras (não clara) e alimenta-se dela. Escrever o que não pode ser escrito, escrever como quem se debate continuamente com o escrito e com a escrita, apreender sem capturar, conseguir um texto nesse conflito, nessa lâmina. Novarina fala de uma “contra-língua” que corte a organicidade entranhada no mundo (organicidade que nos dá o mundo como se este fosse límpido, certo, fácil). A palavra não une – desliga, não tranquiliza – inquieta: “La langue pulvérise; la parole opère sur tout ce qui s'offre une destruction vivante. Sur tout ce qu'elle touche, la parole opère une destruction séminale” (Novarina, 1999: 176). Escrever é indubitavelmente, para MD, resistir: “[J]á não basta dizer que o acto da palavra tem de ser extraído ao que resiste: é ele que resiste, é *ele o acto de resistência*. Não se extrai o acto de palavra do que lhe resiste sem o tornar ele próprio resistente, contra o que o ameaça” (Deleuze, 2006: 324).

Para MD, efectivamente, escrever não é senão destruir para resistir, ou não existisse esse derradeiro *Détruire*, *dit-elle*: “*Détruire*. Comme cela retentit: doucement, tendrement; absolument. Un mot – infinitif marqué par l'infini – sans sujet; une œuvre – la destruction – qui s'accomplit par le mot même (...)” (Blanchot, 2001: 133). MD trabalha escrita e imagem até ao limite, a destruição da matéria expressiva é o seu método. O sentido na falha do texto, a imagem na falha do plano (no negro), o teatro na falha do teatral. Simultaneamente fabricante e demolidora de simulacros, tornando possível e fertilíssima a concomitância de uma *iconofilia* e *iconofobia* crónicas.

Nos seus livros, MD executa a falência de tudo: na letra do texto, na narrativa da história, no corpo das personagens, na representação e na própria feitura. A destruição abrange, no universo desta autora, os mais diversos domínios: rosto, corpo, relações,

escrita, teatro, cinema, a própria linguagem. “Je m'esquinte”⁹, afirma em múltiplas entrevistas, pondo permanentemente em causa o esplendor da luz, a raiz imposta das coisas, explorando os restos/desperdícios que considera o principal, entrevendo a penumbra fulgurante das ruínas, até atingir a imagem possível (negra) e a palavra justa (branca no esvaziamento e na suspensão). E assim, em MD, a falência constitui-se como força motriz.

Deriva deliberada dos géneros | Propensão ao *transbordamento*

Madeleine Borgomano propõe o termo “deriva”, em vez de “explosão” (*éclatement*),¹⁰ para nomear a relação peculiar que MD tem com os géneros literários, que passa sobretudo pela recusa:

Refus, certes: mais non pas un refus théorisé, plutôt un refus instinctif, viscéral, des limites, des barrières, des frontières et des grilles. (...) Peu importe alors la menace de débordement, de dilution, de désastre même: ‘Il faut être débordée’, dit Marguerite Duras à Michelle Porte [*Les Lieux de Marguerite Duras*, 1977] (et c’est son dernier mot). (2001: 216)

Relação peculiar que também passa por uma destruição vital:

[L]a rébellion passive contre les limites des genres constitués, la volonté d’abandon à la dérive prennent toutes les formes de ‘destruction’: déstabilisation des limites, glissements de terrain, amenuisement, ignorance, indifférence. Elles constituent l’histoire même de cette écriture. Une histoire intensément vécue. C’est un ‘jeu’, bien sûr, avec les genres mais à la manière de la roulette russe: son enjeu est vital. Et c’est là, me semble-t-il, que se situe sa ‘différance’. (Borgomano, 2001: 219)

⁹ “Esquinter” pode ser aqui considerado nos seus múltiplos sentidos: estafar, derrear, arrasar; desancar; dar cabo de; ferir; forjar na bigorna; amolgar, estampar; quebrar, partir; destroçar, despedaçar; destruir; ir-se, rebentar, morrer; criticar; denegrir, difamar; atacar; bater; espancar; maltratar; massacrar; arruinar; degradar; devastar; estropiar; rasgar; ferir; atormentar; esgotar; exceder; extenuar; cansar; falhar.

¹⁰ Borgomano defende que o universo de MD não começa antes ou durante a “explosão”. O que MD faz é juntar os destroços, os fragmentos e esperar. A explosão é, portanto, extratextual, encontra-se fora-de-campo (ver *Hiroshima, mon amour* (1960), *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L’amante anglaise* (1967), entre muitos outros). Borgomano parte, porém, do princípio de que houve explosão, e embora tal se possa aplicar a muitos textos durasianos, outros (sobretudo os tardios) estão aquém de qualquer explosão. O que conduziu à deriva das últimas personagens de MD fica indeterminado. Estamos diante de seres falhados, presentes na sua ausência, deflagrados sem saberem exactamente porquê ou mesmo sem razão nenhuma, consumindo-se numa chama intensa, mas sem ter havido detonação de qualquer espécie.

Mas MD não se limita a *jogar* com os géneros literários, expandindo-os, mesclando-os, baralhando-os. Os seus textos vão, paulatinamente, deixando de ser narrativas, para se tornarem sobretudo diálogos, cujas frases minimais e desnorteadas (que não servem já para contar histórias, mas para constatar, descrever, pôr em suspenso, sugerir, dispor, decretar) parecem didascálias ou indicações de um argumento cinematográfico. O que faz com que os livros de MD se transubstanciem, naturalmente, em peças de teatro e/ou filmes. Para além do desvanecimento dos limites dos géneros literários, são, então, também os limites das próprias artes que são postos em causa. MD faz livros, peças, filmes num mesmo sopro: trata-se, afinal de uma escrita só, que abarca, num mesmo movimento, a materialidade do teatro e a possibilidade do cinema.

O carácter híbrido da obra de MD é decisivo e tornará a sua obra singularíssima. O texto não é apenas lugar de trânsito, é também lugar onde a mutação se dá a ver. A sua escrita capta esse movimento: o de uma forma que se torna outra forma que se torna outra forma ainda – aquilo que Pasolini dizia em *O Empirismo Herege*, referindo-se ao funcionamento do argumento cinematográfico: “Ler, de facto, e nem mais nem menos do que simplesmente ler, um argumento de cinema significa reviver empiricamente a passagem de uma estrutura A para uma estrutura B” (1982: 160). Ao que acrescentaríamos agora uma estrutura C.

Em 1973, *India Song* é publicado com a tripla designação “texte, théâtre, film” (dois anos depois é realizado e torna-se um dos mais populares filmes da autora), dando-se, desde logo, o aviso ao leitor: o que tem em mãos é uma obra com várias entradas, um texto com diferentes vias/formas/virtualidades artísticas. Outro exemplo (e são muitos): no final de *La Maladie de la Mort* (1982), em forma de codicilo¹¹, MD deixa indicações cénicas/fílmicas do texto (que ela própria nunca chegou a encenar ou realizar). Assim, o livro, à partida, não é só um livro, é também teatro e/ou filme. Sarrazac escreve a este propósito:

L'écrivain nous livre son Texte-Testament exempt de toute attache particulière à un genre ou à un mode artistique, puis à travers le codicille, nous invite à jouer de ce Texte comme d'un kaléidoscope réglant l'infinie métamorphose du récit en cinématographe, du cinématographe en théâtre et du théâtre en récit... (...) Marguerite Duras pratique, depuis *Détruire dit-elle*, sinon la confusion du moins l'hybridation des grands modes originels de

¹¹ É Jean-Pierre Sarrazac quem explora este conceito (1989: 159), considerando que *La Maladie de la Mort* é uma espécie de testamento e que as notas cénicas finais funcionam como codicilo.

l'expression poétique – le 'dramatique', l' 'épique' et le 'lyrique' – au sein d'un même texte *rhapsodique*. (...) [T]oute l'écriture de Duras ne forme plus qu'un seul texte sans fin, qu'un seul Poème testamentaire, englobant roman, récit, théâtre et cinéma. Et chaque œuvre ne représente plus que l'assemblage aléatoire (*rhaptein*, en grec ancien, signifie 'coudre ensemble') d'un certain nombre de chants – ou de 'lais'. (Sarrazac, 1989: 160)

Sarrazac dá conta das mutações e hibridações cada vez mais vastas que se registam na forma dramática. O drama passa a acolher, na passagem do séc. XIX para o séc. XX, a desordem da vida. O novo paradigma opõe o “drama-da-vida” ao “drama-na-vida” – o que muda é a extensão do drama e o seu ritmo interno. O “drama-da-vida” é feito de colapsos e de retomas, renuncia à unidade (a todas, sejam elas as de lugar, tempo ou acção). O texto dramático contemporâneo torna-se fragmentado, é reflexo da desordem (embora isso não dite ausência de forma), e a sua progressão é substituída pela retrospecção (as personagens são biográficas e impessoais ao mesmo tempo, passando o diálogo a ser inter e intra-subjectivo).¹² No seu livro *O Futuro do drama*, Sarrazac introduz o conceito de *autor-rapsodo*¹³ e desenvolve estas ideias:

A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (*descoser/recoser*) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes quanto Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais. (Sarrazac, 2006: 230)

A modernidade abandona o modelo do “belo animal aristotélico”, para adoptar um modelo híbrido, monstruoso, kafkiano. Já sem a medida certa (ou a boa medida), o autor dramático deve controlar a desmesura, a desordem, e fá-lo rapsodicamente, numa montagem dinâmica. As formas dramáticas contemporâneas são, então, impuras e estão em constante fuga. Dão-se cruzamentos não só dos géneros literários histórica e

¹² “[L]e principe de l'art rhapsodique auquel ressortit la production la plus récente de Marguerite Duras est justement d'allier l'objectif au subjectif et de rendre impersonnelle ou suprapersonnelle une histoire originellement personnelle” (Sarrazac, 1989: 161).

¹³ “[O] escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. (...) [O] escritor-rapsodo (...) junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas” (Sarrazac, 2006: 36-7).

estritamente fixados, como dos modos poéticos (épico, dramático, lírico), havendo igualmente uma contaminação crescente das práticas artísticas (teatro, artes plásticas, cinema, *etc.*). – “Nesta nova perspectiva, a escrita ‘dramática’ apresenta-se como um espaço de tensões, de linhas de fuga, de *transbordamentos*” (Sarrazac, 2006: 229). MD *pertence* a esta modernidade e tornar-se-á exímia nesses *transbordamentos*.

Sobre *Détruire, dit-elle* (que primeiro foi publicado e depois realizado por MD), Blanchot coloca a questão derradeira, talvez a mais essencial que se pode colocar à obra durasiana: será um livro ou um filme? Ou será o intervalo dos dois? (2001: 132). O *entre* constitui-se como um espaço pleno em MD. Para além de amalgamar géneros, modos, artes, a sua escrita acontece intensa e verdadeiramente no intervalo. Não é só necessário ler o que está lá efectivamente, mas sobretudo o que está lá em potência. Uma palavra corresponde não ao seu significado propriamente dito, mas à sua materialização e projecção, ao seu devir em outra coisa. Um livro de MD deixa de ser apenas um livro, para passar a ser ao mesmo tempo uma peça, um filme – assim como uma peça ou um filme podem ser ao mesmo tempo um livro, como se a matéria que trabalha não pudesse fechar-se numa só forma, como se a sua obra não pudesse existir intensa e integralmente senão na sua natureza informe.¹⁴ Quando uma palavra se torna corpo/matéria/visão/voz, o que é deslumbrante não é a palavra em si, mas o corpo a que dá lugar (o que do texto se liberta e que não está forçosamente enunciado), um corpo

¹⁴ Pasolini, quando explora o argumento e o seu devir noutra forma, fala de uma “estrutura morfológicamente em movimento” (1982: 158). O trabalho de MD desloca-se neste eixo, tornando-se facilmente aproximável o que Pasolini escreve com o método durasiano: “A característica principal do ‘signo’ da técnica do argumento cinematográfico é aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes. Ou seja: o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas e especificamente das gírias literárias, mas, ao mesmo tempo, alude ao mesmo significado, remetendo o destinatário para um outro significado, ao significado do filme a fazer. O nosso cérebro, diante de um signo do argumento, percorre sempre ao mesmo tempo, estes dois caminhos – um deles rápido e normal, o outro longo e particular – na sua apreensão do significado. Por outras palavras: o argumentista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento ‘visual’ que ele não possui, mas a que alude. O leitor constitui-se imediatamente em cúmplice – ante as características técnicas do argumento imediatamente apreendidas – da operação a que é chamado: e a sua imaginação de representações entra numa fase criadora muito mais elevada e intensa, sob o ponto de vista mecânico, do que quando lê um romance. A técnica do argumento baseia-se sobretudo nesta colaboração do leitor: e compreende-se facilmente que a sua perfeição consista no desempenho perfeito desta função. A sua forma e o seu estilo são perfeitos e completos quando realizam e integram em si próprios estas necessidades. A impressão de imperfeição e de inacabamento tão só aparente. Esta imperfeição e este inacabamento são elementos estilísticos” (*idem*: 154-5).

que nasce do informe, no intervalo de uma coisa à outra, no *entre*, no devir. Por isso, MD trabalha a falha e a fenda.

Par cette fente, la vue regarde et la parole écrit, simultanément, alternativement. De cette manière, la vue regarde dans la bouche et la parole écrit dans l'œil. L'une voit l'image au fond de l'autre, l'autre trace un texte au fond de l'une. Mais, par cette opération, en chacune le fond s'abîme. (...) Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille: recto le texte et verso l'image, ou vice (image)-versa (texte). (Nancy, 2003: 143-4)

Apesar da falha e da fenda, o texto não é posto em causa. Esburacá-lo ou fazer dele potência de outras discursivizações não é querer eliminá-lo. Quando MD depura a palavra até ao seu limite branco na página, abrindo-a a outros limiares de forma e sentido, não está a abdicar dela (palavra), pelo contrário. Alexandra Moreira da Silva estuda a (des)continuidade e constante redefinição dos gestos de encenação contemporânea, considerando os encenadores que valorizam o texto enquanto matéria, que procuram explorar o volume, espessura, opacidade da palavra e torná-la corpo pelo corpo dos actores. Como o faz Claude Régy, por exemplo.¹⁵

Ces metteurs en scène aiment à travailler sur des langages 'qui boitent', qui s'écartent du chemin direct de la communication et que l'on retrouve dans les détours de la forme et de la signification, langages de la déviation, de la déconstruction, qui se rebâtissent, se laissent contaminer, et qui débordent (...) [L]e geste de ces 'intégristes du texte' est définitivement un geste 'textuel' – qui est tiré du texte – et 'texturant' – *le texte est l'objet d'une 'texturation'* – (révélateur d'une écriture). (...) Comme le souligne Claude Régy, 'le mot devient un objet de vision dense, (...) un espace illimité'. Le geste 'texturant' permet de mieux percevoir le texte, d'ouvrir son champ de significations (...). À l'évidence, le metteur en scène 'passeur' [qui fait passer la substance de l'écriture dans le mental du spectateur, selon Régy] ne cherche pas à interpréter le texte, à en faciliter l'accès, à le faire

¹⁵ MD e Régy trabalharam juntos no teatro pela primeira vez em 1963, aquando da encenação de *Viaducs de la Seine-et-Oise*. Voltarão a juntar-se em 1968 para *L'amante anglaise* e para *L'édén cinéma* em 1977. Encontro e colaboração fundamentais para ambos: "[C]'est le contact avec l'art de Claude Régy qui aurait suscité le nouveau mode d'écriture de Marguerite Duras ou c'est la lecture de *L'amante anglaise* qui aurait bouleversé le travail de Claude Régy (...) Ce sont les réactions des spectateurs qui vont constituer une révélation pour chacun d'eux: le 'spectacle de voyeurs' qu'était encore *L'amante*... pour Régy est devenu, grâce aux acteurs choisis par Marguerite Duras et dirigés par lui, un exercice d'écoute et une production de *visions*. L'expérience marquera durablement l'art de Duras (son théâtre, texte et mise en scène, mais aussi son cinéma, son écriture romanesque) (Mervaut-Roux/Quironi, 2007: 156-7).

signifier, mais il le prend comme un corps – le corps de l’écriture – qu’il veut toucher, qu’il aimerait voir toucher par le public. (...) Toucher le corps de l’écriture, c’est toucher l’‘espace intervallaire’ dont parle Claude Régy (...). (Silva, 2007: 43-4)

MD encontra-se aqui inteiramente, nela reconhecemos essas linguagens que *coxeiam*, *desviam*, *desconstroem*, *reconstroem*, *transbordam*. E o seu gesto, ao encenar/realizar, é também esse: um gesto *texturante*, que revela um texto sem o desvelar e lhe dá um corpo que ganha materialidade no *entre*, na sombra (porque a própria escrita é feita disso). Régy insiste, precisamente, no intervalo:

Dans la peinture chinoise il y a le vide. L’espace intervallaire. L’intervalle. Ce qui est entre. Un au-delà du trait. Le trait qui est limite est, à la fois, seuil de l’infini. La proportion: un tiers de plein, deux tiers de vide. Et c’est par le vide que le souffle agit. (2007a: 115-6)

E também na sombra:

L’ombre, entre autres dons, favorise la possibilité d’échanges entre des éléments qui semblaient contraires. Il y a une mise en conscience qui se fait mieux dans l’obscurité que dans la lumière. Il s’agit de travailler sur tout ce qu’un corps émet qui n’est pas forcément visible et qui ne passe pas forcément par l’échange direct. (Régy, 2002: 17)

Mais adiante, Régy retoma:

Ce n’est pas vrai qu’on ne voit pas un être vivant s’il reste dans l’ombre. On ressent comme davantage de sa présence, davantage de la force invisible qu’un centre en lui irradie. On sent mieux non pas ce qu’il est mais ce qu’il aurait pu être. Et bien sûr, prédomine cet ‘aurait pu être’ par rapport à ‘ce qui est’. Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps. (*idem*: 35)

É esta parte de sombra que MD tentará preservar em cada texto, por *sombra* entenda-se: informe, opacidade, agudeza, vazio; no fundo, a liberdade plena de significar, associada à exigência da busca.¹⁶

Independentemente da amplitude do gesto durasiano, que nele tende a carregar, em simultâneo, texto, teatro, filme, não se deve esquecer que a matéria essencial de

¹⁶ “Je crois que c’est ça que je reproche aux livres, en général, c’est qu’ils ne sont pas libres. On le voit à travers l’écriture: ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. (...) J’entends par là la recherche de la bonne forme, c’est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive” (Duras, 2009: 34).

MD, o seu fundamento, é a palavra. O núcleo durasiano é a escrita, o escrever (não é acaso existir um livro dela intitulado *Écrire* (1993)). Esse é o seu acto derradeiramente político.¹⁷ Escrita que é também uma voz vidente, como refere Arnaud Rykner:

L'essentiel reste la parole de tous et de personne, c'est elle qui provoque la vision scénique. C'est elle l'unique personnage de ce théâtre; elle qui fait naître le désir et l'imagination qui combleront l'espace apparemment demeuré vide. (...) Elle est la parole de tous et de personne, une parole désincarnée qui ne naît d'un corps que pour lui échapper. (...) [L]e texte n'est la propriété d'aucun de ceux qui le portent. Il est une voix dispersée, écartelée entre les divers actants. (...) [C]hez Duras, la parole se détache du lieu de son émission pour se transformer en objet de regard. (1988: 21)

Voz | Ritmo

Zsuzsanna Fagyal procedeu a uma análise fonética do excerto de uma entrevista que MD concedeu para a televisão, no programa “Apostrophes” de Bernard Pivot, em 1984. O objectivo era evidenciar certas características rítmicas e melódicas que constituem o estilo vocal próprio de MD. Para melhor apreender esse estilo, Fagyal comparou o excerto de MD com outro de Marguerite Yourcenar, proveniente do mesmo programa televisivo, numa emissão de 1979.

Em primeiro lugar, tendo em conta os diferentes níveis da fonética e comparando as vozes de MD e Yourcenar, Fagyal pôde observar, por meio de várias medições técnicas transpostas para gráficos, que MD possui uma entoação suspensa, plana, privilegiando o sopro (a que não é alheio o facto de MD, durante a sua infância e adolescência, ter falado correntemente a língua vietnamita, uma língua tonal). Em segundo lugar, Fagyal percebeu que, por MD manter uma melodia baixa durante várias sílabas antes da expiração do ar, se fica com a impressão que escutamos um monólogo

¹⁷ “Dans le monde entier avec la fin de la lumière, c'est la fin du travail. Et cette heure-là je l'ai toujours ressentie comme n'étant pas, quant à moi, l'heure de la fin du travail, mais l'heure du commencement du travail. Il y a là, dans la nature, une sorte de renversement des valeurs quant à l'écrivain. (...) Ici, on se sent séparé du travail manuel. Mais contre ça, contre ce sentiment auquel il faut s'adapter, s'habituer, rien n'y fera jamais. Ce qui dominera toujours, et ça nous fait pleurer, c'est l'injustice du monde du travail. L'enfer des usines, les exactions du mépris, de l'injustice du patronat, de son horreur, de l'horreur du régime capitaliste, de tout le malheur qui en découle, du droit des riches à disposer du prolétariat et d'en faire la raison même de son échec et jamais de sa réussite. Le mystère c'est pourquoi le prolétariat accepte. (...) La délivrance c'est quand la nuit commence à s'installer. Quand le travail cesse dehors. Reste de luxe que nous avons, nous, d'en pouvoir écrire dans la nuit. Nous pouvons écrire à n'importe quelle heure. Nous ne sommes pas sanctionnés par des ordres, des horaires, des chefs, des armes, des amendes, des insultes, des flics, des chefs et des chefs. Et des poules couveuses des fascismes de demain ” (Duras, 2009a: 49-51).

interior. Por fim, Fagyal notou que uma das componentes mais importantes do estilo vocal de MD é a isocronia rítmica, dada a regularidade das ocorrências de pausas de extensão pouco variável e inabitual no falar espontâneo. Ou seja, comparando a distribuição das durações das sequências sonoras e das pausas numa mesma escala temporal, foi possível concluir que ambas componentes rítmicas evoluem da mesma forma em MD: o tempo da palavra e o tempo do silêncio sobrepõem-se no excerto analisado.

[L]a parole de Duras se caractérise par une grande maîtrise des phénomènes mélodiques, respiratoires et de durée, caractérisant essentiellement la lecture des textes écrits. (...) De telles longueurs inhabituelles de pause et une telle maîtrise du contenu syntaxique dans la parole enregistrée sur le vif suggèrent que, durant toute l'interview, Duras est 'maître' de son dire (...). Au contraire, elle 'prend son temps' pour formuler son discours, ce qui est le cas, par exemple, des hommes politiques au pouvoir, mais non pas celui des participants d'un débat. Il va sans dire que Duras peut se mettre 'hors du temps' grâce à son expérience en parole publique et au sujet de la conversation. Selon les résultats de cette analyse, elle ferait partie des locutrices dont les productions en oral ont fait dire à Goldman-Eisler (1968): 'Here again the creative act of generating speech interferes with the proficiency of rhetorical performance.' (Fagyal, 1994: 80-1)

Apesar de existirem sucessivos cortes e ênfases nas 'deixas' durasianas, estas parecem não pôr em causa uma fluidez natural. MD equilibra de tal modo palavra e silêncio que, à densidade/complexidade/opacidade da palavra, se contrapõe harmoniosa e dissonantemente a lacuna (preenche de sentidos). Fagyal considera que este ritmo durasiano se aproxima da poesia, ou de uma linguagem oral ancestral.

As questões de voz e ritmo são fundamentais na abordagem do processo criativo desta autora-realizadora. No entender de Pierre Alféri, em *Chercher une phrase*, a sintaxe, mais do que esqueleto da frase, é o seu sistema circulatório (1991: 25), e, numa perspectiva semelhante, MD interessa-se particularmente pela circulação a que dá azo a sua escrita, valorizando o que existe de rítmico no sentido, o que nele vacila, hesita, ecoa, inquieta.

Segundo Alféri, o que injecta vida a um texto e lhe dá espessura é a voz que este transporta:

C'est la voix qui instaure le texte en tant que tel. Les relations syntaxiques de voisinage entre les phrases obéissent seulement à l'exigence de l'enchaînement: narrer, argumenter,

dialoguer, etc. Elles fondent seulement l'ordre du discours. Si un texte a besoin d'une voix, c'est qu'il est avant tout un réseau de relations entre des phrases non contiguës. Et ce réseau est immobile, il plane au dessus du déroulement linéaire du discours. La voix est sa cohérence propre, elle le constitue donc comme texte, comme tissu ou comme tessiture. (...) Par la voix qui l'investit, le texte s'expose en toute clarté comme un ensemble simultané de phrases entretenant des relations de parenté dans l'espace instantané du langage. Et l'impression révèle cette nature simultanée du texte, l'égalité de tous ses éléments, son immobilité; elle seule compense la myopie discursive de la lecture. (La présence en bloc de l'écrit n'est pas l'image arrêtée d'un déroulement. C'est la présence même, la seule possible, de la voix.) (1991: 69-70)

Trata-se, no entanto, de uma *voz não vocal*, avisa ainda Alféri: “[L]e lyrisme est l'imitation d'une voix anonyme, inaudible, qui ne peut que s'écrire et confère au texte sa nouveauté, sa singularité véritable. (Une voix littéraire n'est en elle-même ni blanche, ni douce, ni rugueuse, c'est une voix non vocale)” (1991: 75).

No dicionário *Lexique du drame moderne et contemporain* é feita a distinção entre “voz” no sentido literal (enquanto som produzido na laringe, enquanto fala – noção fisiológica ou fonética) e que é objecto de numerosas análises, como aquela que Zsuzsanna Fagyal realizou em relação a um excerto de entrevista de MD, e “voz” no sentido dramático ou mesmo poético do termo, em que são considerados os textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os “efeitos de voz”, que elaboram um teatro da palavra, que estilham a identidade ou integridade das vozes particulares das personagens. Nesta última acepção, a representação torna-se lugar de articulação entre uma noção fisiológica da voz e o que é resultado de uma poética da voz, numa “*mise en voix de voix* (textuelles)”. Lê-se ainda no *Lexique du drame moderne et contemporain* que, na perspectiva do espectador, a voz participa no devir cénico e na encenação de um texto. Ela contribui, na verdade, para a resistência mimética do teatro contemporâneo, criando formas de hipertextualidade – caso de Beckett e Müller, ou de minimalismo textual – caso de Lagarce e Fosse (2005: 221), assim como de MD.

Outro factor a considerar são as vozes que *emergem* do texto didascálico. Nos textos de MD abundam este género de indicações, de tal forma que, nalgumas situações, é difícil distinguir diálogo de didascálias. O já referido dicionário desenvolve precisamente esta temática:

[U]ne représentation contient plusieurs niveaux de voix, parce qu'un texte – identifié ou non comme ‘théâtral’ – contient déjà ses voix propres: dans les dialogues, ‘derrière’ ou

‘entre’ les dialogues, et , parfois, dans les ‘didascalie[s]-texte[s]’. La spécificité de certains textes dramatiques consiste d’ailleurs dans cette confrontation de deux formes de dialogisme: celui du texte dialogué et celui du texte didascalique; ainsi que dans la médiation d’une instance d’écriture qui les englobe. À ces voix se mêlent, en effet, celles d’une écriture qui travaille les éléments du langage, et qui inscrit une oralité fondant sa théâtralité. Il n’y a plus émergence d’un sujet épique (intermédiaire entre la fiction et le spectateur), lorsque ces voix ne se désolidarisent pas totalement de la fiction, et qu’elles entretiennent une ambiguïté fondamentale. Plus proches d’une voix ‘rapsodique’, ‘toujours hésitante, voilée, contrefaite, bégayante’ (J.-P. Sarrazac), elles gagnent à être analysées à la lumière du concept de *sujet* de l’écriture (H. Meschonnic). Ce *sujet*, ou instance d’écriture, de langage, n’est pas propre du texte théâtral, et se construit tout au long d’une œuvre (fictive ou théorique), dans l’invention d’un discours singulier produisant un effet spécifique sur le sujet lecteur. Sa reconnaissance passe par la prise en compte du système que constitue un discours (sémantique, syntaxe, faits linguistiques, prosodiques, et leur manifestation typographique), et qu’un sujet s’approprie pour produire des modes de significations, un rythme, qui lui sont propres. (2005: 225)

Henri Meschonnic foi, nos últimos anos, um dos teóricos da linguagem que mais insistiram no aprofundamento da voz e do ritmo. Para este poeticista, é fundamental não confundir *voz* e *verbal*. A voz não diz, embora de cada vez que damos voz, estejamos a dar-nos a nós próprios na voz. Mas não é a voz que diz, somos nós que dizemos (ou o nosso corpo histórico e social). Para Meschonnic, a voz não é, efectivamente da ordem do *dizer*, mas antes do *fazer*:

La voix, elle, fait. Elle fait le climat, l’humeur. Elle fait une prosodie, qui n’est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps. C’est parce qu’elle agit que la voix a une affinité avec le poème. Le poème non plus ne dit pas, en tant qu’il est poème, mais il fait. Ce que seul un poème fait. La voix est une forme d’action, par elle-même, indépendamment de toute mimique, ou gestuelle. Quand elle est mimétique, c’est secondairement. Elle est une forme subjective autant de l’espace que du temps. Quand elle est un art, elle est un art de l’espace et un art du temps. (1997: 27)

No seu entender, também não se deve em caso algum confundir *voz* e *som*. A voz é uma transmissão (*émission*) do corpo – “corpo-sujeito” (individual) e corpo histórico e social, enquanto que o som está ligado ao ruído das coisas e do mundo (2006: 63-4). Para Meschonnic, o poema surge, precisamente, no silêncio do signo, silêncio que é linguagem do corpo, corpo na linguagem. É por este motivo que o poema permite escutar, na algazarra do mundo e do mundano, o silêncio do sujeito. Neste sentido, o

poema é a alegoria do que o signo nunca poderá dizer: o que não ouvimos e é mais essencial do que aquilo que ouvimos (Meschonnic, 2006: 67-8). A voz está intimamente ligada ao poema, sem ser linguagem nem poema. E a voz só é verdadeiramente voz quando é matriz do ritmo e o torna audível (Meschonnic, 1997: 42). Em *Lexique du drame moderne et contemporain*, na entrada “Ritmo”, explicita-se a posição de Meschonnic face a este conceito:

Le rythme agit plus que les mots (Meschonnic), parce qu’il s’adresse au corps d’un spectateur qui, entrant dans une parole, se trouve physiquement confronté à la subjectivité d’une écriture. Pour H. Meschonnic, le rythme s’analyse dans l’accentuation du discours (accents de groupe et accents prosodiques des échos consonantiques et vocaliques) – et, à l’écrit, de la ponctuation et de la typographie. (...) L’analyse de ce rythme dégage une signification propre, se construisant dans la circulation de la parole, dans les séquences d’accents ‘inventées’ chaque fois spécifiquement par un système poétique particulier’. (2005: 195-6)

Sublinhe-se que o modo como o texto surge na página faz também parte do ritmo. As pausas discursivas ou didascálicas, ou os silêncios, que se multiplicam no drama moderno e contemporâneo desde a segunda metade do séc. XIX, participam do ritmo enquanto momentos inscritos na irregularidade e singularidade de um movimento da palavra. O branco durasiano, anteriormente explorado, tem consequências na leitura: une ou desune as réplicas/cenas, orquestrando de algum modo o próprio ritmo cénico.

Claude Régy, na sua prática enquanto encenador e pensador de teatro, vai ao encontro do que Meschonnic defende. Este encenador não acredita no trabalho vocal ou na expressão corporal dos actores; segundo ele, a voz não pode ser trabalhada exteriormente: afinar a entoação e a dicção, sobreinterpretar/representar, fazer do sentido pleonasma, enterra a escrita em chão estéril. Para Régy é necessário, antes de mais, calar-se, imobilizar-se, passar pelo silêncio, pôr-se à escuta e manter-nos receptivos, abertos a tudo o que nos liga ao universo, a tudo o que se encontra no texto (e o que nele não está escrito¹⁸) – só aí é possível encontrar a voz e o gesto para o dizer. Voz e corpo tornam-se, desta maneira, inseparáveis (este será o método de trabalho que MD usará na direcção de actores nos seus filmes).

¹⁸ “Ce n’est pas le texte écrit qu’il faut faire entendre avec une intonation soi-disant juste, c’est ce qui n’est pas écrit et qu’un art secret réussit à faire percevoir. C’est notre travail: sonder, découvrir, entendre cette vie que le texte révèle au-delà de lui-même” (Régy, 2007a: 39).

É, assim, fundamental levar as pessoas ao interior de si mesmas, e nessa nova relação consigo mesmas e com a totalidade do universo perceber que o corpo se move de outra maneira, e que a voz tem outra voz em si (a voz não vocal de Alféri, a voz actante de Meschonnic). O corpo passa a estar na voz, e a voz passa a pertencer ao domínio da interioridade.

Quand on parlait de belle voix de théâtre, on parlait d'une émission du texte qui était d'ordre déclamatoire. (...) [S]i on travaille le travail d'acteur en écoute de l'écrit, et si on veut restituer l'écrit, c'est-à-dire être un écho de cette sensation qui a précédé l'écrit, et aussi explorer toute cette part qui le dépasse, il faut que la voix, la vibration de la voix, la manière de parler – mais il y a aussi les sonorités des mots, les rythmes, la respiration – soient en relation avec cette partie totalement souterraine de la conscience, et en rendent compte. (...) [C]'est dans l'écart des vibrations, sans doute, que s'établit la vraie communication. D'intériorité à intériorité. Et non en passant par l'extérieur. La voix, bien sûr, va à l'extérieur de nous, elle est transportée par le souffle, elle crée des sons dans l'air, mais, il me semble, ce qui différencie les voix, c'est l'intériorité. (Régy, 1999: 45-6)

Nos filmes de MD, deparamos com algo que se assemelha a um poema cinematográfico, precisamente pelo trabalho em torno da voz e do ritmo. MD esvazia os planos, e é a voz que forma a corrente do filme, e é o seu ritmo que conduz o que vemos no branco tipográfico/negro da película, no vazio, no *entre*. Vemos, então, as vozes e escutamos o que não vemos.

[L]a bande-image [des films de MD] peut paraître plate et volontairement décevante; mais la voix se réfléchit au miroir de cette image noire, et elle s'infléchit pour en épouser le rythme. La voix hante l'image et la double d'une présence qui échappe à toute représentation mais nous fait accéder à une intensité de vision que seule procurent, en de rares occasions, la poésie et les arts dits visuels lorsqu'ils s'affrontent à l'invisible, ou le cinéma quand il allie une image qui nous parle à une voix qui donne à voir. (Collot, 2010: 314)

Somos, então, levados a ver as imagens com os olhos do texto e a imaginar o que escutamos (Collot, 2010: 304). Cabe ao espectador-leitor-ouvinte fazer/ser o filme.

O espectador-leitor activo

Com as obras durasianas, vacila-se entre dois modos: por um lado, é o leitor que faz o caminho; por outro, MD produz um paratexto abundante: entrevistas e declarações

nos vários meios de comunicação. Como se receasse que a falha no texto pudesse implicar o falhanço do texto e por isso tentasse reforçá-lo, conduzindo de outra maneira o leitor. Na verdade, a sua insistência na origem da escrita e no acto de escrever não servem senão para fortalecer o pacto de leitura. Além disso, a autora multiplica-se em notas, preâmbulos, comentários, “codicilos”, indicações de cena. À imprecisão salutar do texto contrapõe-se a exactidão do modo de proceder diante deste, como nota Michel de Certeau:

Alors que la narration, chez elle, a toujours *moins* de sens que nous ne pouvons le supporter, les explications techniques sont toujours *plus* exactes que ce nous décelons. Ces deux discours se combinent: l'un évide le contenu; l'autre dessine des procédures; conjoints, ils bouclent l'œuvre sur elle-même. (1985: 258)

Para MD, o *menos* com que lima a linguagem (lexical e sintacticamente), para que se chegue ao inaudível/indizível, é contrabalançado com o *mais* da técnica (de escrita ou de realização). O leitor, perante tantas indicações, vê-se presa de MD e do seu universo. Num primeiro relance, parece escrever com ela; num olhar mais atento, percebe que, completamente seduzido, lhe obedece. O leitor é conquistado/tomado/domado pela autora, tal como as personagens: “Marguerite Duras signifie à son lecteur la manière dont elle souhaite être lue, l'effet que sa rhétorique devrait provoquer: il s'agit d'un véritable programme esthétique qui intègre la réception de l'œuvre” (Talpin, 1994: 138).

Muitas vezes, MD dirige-se directamente ao leitor (*vous*), em tom de confidência, como se murmurasse o texto ao ouvido de quem o lê/vê. Autora e texto confundem-se. O leitor vê-se afectado pelo texto e projecta-se nele, sentindo-se parte da engrenagem da escrita durasiana. Autora, texto e leitor tornam-se o mesmo magma. No dispositivo criado por MD, escrita e leitura, ler e ver são perturbantemente o mesmo.

A impressão de *inaccompli*, marca da escrita durasiana, não só anula o fechamento do sentido como obriga, de certo modo, o espectador-leitor a pôr em marcha a sua inteligência, a implicar-se no que diante dos seus olhos se dá como incompleto, na tentativa de encontrar um caminho possível. Tentativa que não fixa, nem fecha nenhum sentido em particular: entre vários sentidos prováveis, o espectador-leitor hesita, tropeça, perde a habitual estabilidade referencial, vai e vem constantemente entre escrita e imagens possíveis.

Il y a une activité qui est demandée au spectateur, puisqu'il doit non seulement être en effet, disponible et en état de perception maximale, mais, ceci posé, il doit aussi imaginer, il doit ressentir, il doit écrire le texte, il doit inventer le spectacle à partir d'excitants favorables à ses affabulations. Et ça, c'est un effort très grand, une grande activité, créer des images, être poète. Je crois utile d'établir la notion que le public doit travailler. Donc il y a passivité et il y a activité dans le même acte. (Régy, 2007b: 166-7)

Mais adiante Régy conclui:

Si on transmet le texte comme il est écrit à partir de la source qui a fait que l'écriture a eu lieu, on reste dans l'acte d'écrire. On demeure dans un état latent. On reste dans l'état de l'acte en train de se faire au moment même de l'écriture. En tant qu'interprètes, on se replace à ce moment de l'écriture. Et il est demandé aux spectateurs de se replacer, de même, au moment de l'écriture, au lieu de regarder un spectacle fini. (Régy, 2007b: 171)

Com efeito, não somente ficamos implicados na obra durasiana, como a obra, pelo nosso esforço envolvido nela, tende a modificar-nos (somos *mais* nós (por nos redescobrir-nos na experiência das vozes) e o que MD nos *obriga* a ser). A palavra aberta, branca, a imagem vazia, negra tornam o livro ou filme durasianos permeáveis a todos os possíveis e a todas as imaginações, sustentando-se a poética de MD nessa permeabilidade fértil. – “[L]e génie du langage est dû à son insuffisance même. La force du langage réside dans son infirmité: son incapacité à dire ce qu'il veut dire. Il ne peut le dire qu'en le disant sans le dire: et c'est la poésie” (Régy, 2007a: 38).

A página, o plano em MD funcionam como superfícies de projecção do universo próprio da autora e do universo que o espectador-leitor põe ao seu serviço, no branco tipográfico, no negro da película. E é no corpo do espectador-leitor que se concretiza a forma informe, o sentido misterioso: “Ce sont eux, les spectateurs, qui reçoivent l'énigme, sont en présence de l'objet insaisissable et refont l'expérience enfantine de l'incompréhensibilité du langage. Le dénouement du drame va avoir lieu dans le corps de chacun” (Novarina, 2006: 100).¹⁹

¹⁹ Jean-Luc Nancy, por seu lado, considera que a própria escrita toca o corpo de quem lê, fazendo do sentido (incorporal) um toque: “Mais ce qu'il faut dire, c'est que cela – toucher au corps, toucher le corps, *toucher* enfin – arrive tout le temps *dans* l'écriture. Cela n'arrive peut-être pas exactement dans l'écriture, si celle-ci a un 'dedans'. Mais en bordure, en limite, en pointe, en extrémité d'écriture, *il n'arrive que ça*. Or l'écriture a son lieu sur la limite. Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de *toucher*. Plus précisément: de toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l'incorporel* du 'sens'. Et par conséquent, de *rendre l'incorporel touchant*, ou de faire du *sens* une touche” (Nancy, 2006: 13).

Valère Novarina considera que o que de mais belo existe no teatro é a perspectiva, que se encontra precisamente no olhar dos espectadores, sendo o ponto de fuga as suas mentes (2006: 102). No fundo, ainda no entender de Novarina, vamos ao teatro “voir le langage notre chair” (2006: 105). Régy faz, neste sentido, um apelo: “Écouter avec toutes les oreilles qu’on a sur la peau” (1998: 68). Quando MD torna rarefeita a mancha gráfica da página ou mergulha a sala de cinema no vazio, na ruína ou na mais completa escuridão, está a evidenciar essa transubstanciação da obra no corpo de quem lhe assiste.

Le spectateur est la scène vraie – le *spectateur*, pas le public ! –, c’est en lui que se tresse, se joue au loin et se dénoue *l’acte* du langage: loin et à l’envers du drame, le spectateur est l’aveugle et le voyant. A l’envers de la scène, son corps est le point de fuite où toutes les flèches de la perspective se rejoignent (...). (Novarina, 2006: 127-8)

E o despoletar desse processo não é senão político:

[L]e théâtre est un rassemblement politique, qui a lieu dans un espace politiquement commandé, mais afin d’y produire une activité qui diffère du politique lui-même. Cette activité, on la connaît maintenant: elle consiste à donner à voir la provenance du visible dans la langue, le devenir visible des mots in-montrables. C’est à dire à tenter d’ouvrir au sensible le non-sensible-même. Ce que fait le théâtre (dans l’espace du politique), c’est poser la question métaphysique sous le regard de la communauté rassemblée. (Guénoun, 1992: 49)

Mais do que estratégia ou estilo, esta maneira de dar a (não) ver/ler tem consequências políticas e sociais fundamentais. MD obriga-nos a um exercício duro: ver filmes *não realizados*, ler livros *não escritos*, conduzir-nos na falha para que em falha possamos perceber de outro modo. – “On atteint là au voir aveugle, à un paradoxe essentiel du cinéma. C’est par le manque de lumière qu’on dit la lumière et par le manque à vivre qu’on dit la vie, le manque du désir qu’on dit le désir” (MD em *Duras filme*, de J. Mascolo et J. Beaujour (1981)).

CAPÍTULO II

NATHALIE GRANGER

O sítio é, pois, o quadro, o continente do lacunário, a tensão entre o sentimento da plenitude que decorre do facto de o sítio estar circunscrito, mas não conter, não congrega senão a lacuna. (...) O sítio é, pois, algo mais do que o olhar apreende: invisibilidade, memória, história, tempo. Tempo em que se cumpre a figura de filmagem que situa, panorâmica ou travelling. O sítio é um espaço feito de tempo, um espaço que só existe no tempo necessário para o seu designio.

(Dominique Païni)

Já avançada a sinopse no preâmbulo deste trabalho e antes de explorar questões propriamente cinematográficas em relação ao filme *Nathalie Granger*, devem ser abordadas as três linhas condutoras do filme: a casa associada à ocupação do tempo das mulheres, a violência associada ao silêncio, e a *invasão* do vendedor e o que isso representa. Estando todas estas linhas ligadas entre si, mesmo intrincadas.

Lugar | Silêncio | Resistência

Relativamente à **casa**, MD confessa desde logo: “Je peux dire que j’ai fait *Nathalie* à partir de cette maison, de cette maison qui m’enchante” (Duras, 2001a: 25). O filme é, antes de mais, a casa, todos os planos o sublinham. O espaço é uma personagem, tão importante quanto as outras, e a sua habitação é o *chão* do filme.²⁰ Na verdade, a casa e o que ela significa para as mulheres são um tema recorrente nas conversas e nos escritos de MD, nomeadamente no livro *La vie matérielle* (1987):

Le lieu de l’utopie même c’est la maison créée par la femme, cette tentative à laquelle *elle ne résiste pas*, à savoir d’intéresser les siens non pas au bonheur mais à sa recherche comme si l’intérêt même de l’entreprise tournait autour de cette recherche elle-même (...). La femme dit qu’il faut se méfier et à la fois comprendre cet intérêt singulier pour le bonheur. Elle croit que ça amènera les enfants à rechercher plus tard un état heureux de la vie. C’est ce que veut la femme, la mère, amener son enfant à s’intéresser à la vie. La mère sait que l’intérêt au bonheur des autres est moins dangereux pour l’enfant que la croyance au bonheur pour soi. (Duras, 2009b: 53)

²⁰ “C’est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en scène.” (Duras, 2001a: 33)

A casa é também o sítio onde o livro se fabrica: “la maison occupe une place essentielle en ce qu’elle est la cellule ouvrière du livre à venir”, confessa MD, citada por Dominique Denes (2005: 3). Para MD, a casa é o espaço privilegiado da escrita, da solidão da escrita: “C’est dans une maison qu’on est seul. (...) Ce que je peux dire c’est que la sorte de solitude de Neauphle a été faite par moi. Pour moi. Et c’est seulement dans cette maison que je suis seule. Pour écrire. Pour écrire pas comme je l’avais fait jusque-là” (Duras, 2009a: 13).

Neste sentido, a escrita durasiana distribui-se por três espaços fundamentais que correspondem às casas que MD habitou: o apartamento parisiense da rua Saint-Benoît (o lugar histórico), a casa de Neauphle-le-Château em Yvelines (o lugar matricial, onde se realizaram *Nahalie Granger* e *Le camion*) e o apartamento no antigo e luxuoso hotel de Roches Noires, à beira-mar, em Trouville-sur-mer (o lugar mítico, onde foi filmado *L’homme atlantique*). Três casas que correspondem a três modos de escrita e que consolidam a poética durasiana, no seu movimento, perturbação, inquietação.

Dans les faits, les trois lieux ont écrit. Le 5, rue Saint-Benoît a inspiré des fictions travaillées par des tensions familiales (...), ou politico-historiques (...). La solitude de Neauphle a fait naître des créatures déchirées et hantées par un secret, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Jean-Marc de H., la mendicante. À l’appartement littoral acheté en 1963 à Trouville-sur-mer dans l’ancien palace des Roches noires (...) est attachée la poétique de la ‘mer écrite’, étirement, flottement et récurrence des thèmes. (Denes, 2005: 7)

A ocupação do tempo das chamadas mulheres de família e domésticas é outra obsessão, ou melhor, outra causa política no universo da autora:

Une bonne mère de famille, pour les hommes, c’est quand la femme fait de cette discontinuité de son temps, une continuité silencieuse et inapparente. Cette continuité silencieuse était d’ailleurs reçue comme la vie même et non comme un de ses attributs, par exemple le travail. (...) On peut dire que cette continuité silencieuse existait tellement, et depuis si longtemps, qu’elle finissait par ne plus exister du tout pour les gens qui entouraient la femme. (...) Cette tâche était pareillement accomplie que celle du sommeil de chaque jour. Alors l’homme était content, ça allait bien dans sa maison. L’homme du Moyen Age, l’homme de la révolution, l’homme de mille neuf cent quatre-vingt-six. (Duras, 2009b: 58)

Para MD, fazer um filme a partir da casa é assumir uma contestação profunda. Por um lado, é reagir ao modo como, ao longo dos tempos, as mulheres foram sendo encerradas

nesse espaço pelos maridos; por outro, é um meio de contar a história das mulheres que nas gerações anteriores passaram por aquela mesma casa (que data de 1750), caladas, vivendo numa espécie de equivalência ao que estas mulheres do filme vivem.

Porém, se a casa é encarada primeiramente enquanto prisão, logo percebemos que ela funcionará igualmente enquanto refúgio, enquanto reduto e lugar de resistência das mulheres, onde estas poderão começar por exercer a sua liberdade, como mais à frente se tornará claro.

Quanto à segunda linha condutora, que relaciona **violência e silêncio**, podemos explorá-la sob vários prismas. MD começa por dizer:

Dans *Nathalie Granger*, je crée, entre cette petite fille, née de la bourgeoisie, qui est la bourgeoisie en puissance, qui est très violente à l'école, qu'on est obligé d'envoyer dans une maison quasi disciplinaire, et ces petits tueurs des Yvelines, une parenté. Ils font partie d'une classe commune que j'appelle *la classe de la violence*. (2001a: 40)

Esta *classe da violência* de que autora nos fala não é um problema de classe, abrange todos os níveis sociais e de instrução. A violência é aqui a natureza mesma da infância e da adolescência confrontadas com a sociedade contemporânea; é afinal a violência que se torna em si mesma uma classe. Curiosamente, a violência nunca é verdadeiramente mostrada no decorrer do filme: chega-nos pelos blocos informativos da rádio, pelos relatórios de avaliação da directora da escola, pela tensão que perturba o semblante da mãe. Surge-nos, portanto, em alusão ou em modo silencioso, exceptuando quando vemos Nathalie empurrar com toda a força o seu carrinho de bonecas contra as pedras do quintal.

Owen Heathcote, em “Excitable Silence: the Violence of Non Violence in *Nathalie Granger*”, explora este véu de silêncio que cobre o filme:

Silence about *Nathalie Granger* combines with the silence of the women in an allegedly silent house to give an impression of control, containment and women's empowerment. In line with conventional approaches to violence, an absence of violent actions such as murder, mayhem and war, or of the verbal abuse that Judith Butler characterizes as 'excitable speech', has led to a parallel reticence about the violence, alluded to but not shown, of *Nathalie Granger*. (2002: 78)

O silêncio surge, então, enquanto política, enquanto estratégia de resistência da mulher contra uma cultura patriarcal (aqui, nomeadamente, representada no discurso do

vendedor). O próprio filme nos surge um pouco como um filme mudo: o modo como a câmara se move²¹, a composição dos planos, a montagem, transmitem as intenções da realizadora sem que seja necessário explicá-las, estendê-las por palavras. Através da própria forma, MD concretiza a ruptura com as normas, as convenções, colocando em causa a comum representação da realidade.

For Duras (as for many other French feminists), the main weapon for oppressing women has long been male-dominated language (and the male-centered culture that followed). Once women understand this oppression, they can choose silence as a strategy for resisting domination. For Duras silence, paradoxically, becomes a means for entering culture; it marks a gap, a fissure through which change can possibly take place. (Kaplan, 1983: 102)

Outro factor a levar aqui em conta é a música do filme: sete notas de piano, exercício de escalas executado de forma claudicante pelas crianças da casa (música que será mais adiante explorada). São estas notas *falsas* que dão respiração ao filme, como a própria realizadora o revela:

[L]a musique est là, à travers les fausses notes, puissante, monstre qui règne sur le film. Elle est partout, à tout instant, silencieuse ou bruyante. Elle règle la circulation et l'enchaînement des thèmes. Un thème est exposé. Suit un autre thème apparemment indépendant, mais qui est en fait, et mathématiquement, une conséquence du premier. C'est la musique qui opère le passage. On peut s'y tromper: le passage se fait sans bruit, sans avertissement. (Duras, 2009c: 95)

Neste filme tumultuoso, a violência é inaudível ou quase, é invisível ou quase:

La violence, ici, c'est la musique qui la dit, plus que les paroles, les actes. (...) Le film baigne dans la violence. Mais rien, ou presque, ne se voit de celle-ci: un geste d'enfant, un regard d'Isabelle Granger, de l'Amie, un bâillement avide de chat. La musique – la même pour toutes ses différentes violences abordées par le film – nourrit chacune d'entre elles, et rassemble le tout en un seul fait. (*idem*: 95)

No que diz respeito à última linha condutora do filme, o **vendedor** de máquinas de lavar roupa (Gérard Depardieu, no seu primeiro grande papel no cinema), que surge

²¹ As sequências são lentas, longas; o espaço é varrido pela câmara; o tempo é dilatado; as personagens movem-se numa esfera outra que não a do mundo habitual, o do exterior, aquele que foi decidido durante séculos pela ordem masculina (não só Nathalie, mas também as mulheres parecem intocáveis), sendo todos estes factores determinantes para a poética do filme.

na casa inadvertidamente e tenta convencer as duas mulheres (Lucia Bosè e Jeanne Moreau) a comprarem uma Vendetta Tambour 008, é ainda Heathcote que melhor nos explica a sua função:

First, his most important feature seems to be his maleness. (...) Secondly, the way he personifies this order is through his language, a language which is insincere, repetitive and unconvincing. (...) Finally, he personifies not only masculinity but male-dominated commerce with his sales pitch (...). His language is therefore not only that of the male but of patriarchy – that of the bankruptcy of institutional discourses. (2002: 78-9)

No entanto, assim que o vendedor se depara com aquelas duas mulheres, que o enfrentam com um olhar inquietante e penetrante, compreende que veio perturbar um domínio que, para além de lhe escapar, o desestabiliza por inteiro, até lhe ser negada a sua própria função social (a de vendedor porta a porta, profissão, entre tantas outras, que, para MD, não é sequer uma profissão²²); surgindo-nos, então, e ao contrário do que se previa com a sua intrusão e a anterior explicação de Heathcote, como um negativo do que veio representar:

Homme qui, par son *malheur*, relève plutôt de l'enfance. *Homme pour rire*: c'est ce que penseraient les autres hommes de lui, les 'vrais'. Nous sommes très loin, avec le voyageur de commerce, du modèle parentale, du Responsable. Nous en sommes à l'opposé. L'homme du film est donc un homme que les autres hommes refuseraient mais que les femmes accueillent... Et dans lequel, justement, elles détruisent le côté plagiaire de l'homme qui le refuserait, son discours: celui-ci est en effet de nature théorique, même s'il décrit les mérites d'une machine à laver, du moment qu'il est unilatérale. (Duras, 2009c: 91)

²² “[I]l ne faut pas entendre : ‘Vous n’êtes pas un voyageur de commerce’. Il faut entendre : ‘Ça n’existe pas, les voyageurs de commerce! (...) C’est un métier absolument inadmissible (...) C’est obliger les gens à s’introduire chez les autres et à vendre coûte que coûte leur marchandise sous peine de mourir de faim.’” (Duras, 2001a: 50) – O trabalho é, de facto, uma questão essencial para MD. No que diz respeito, por exemplo, ao trabalho das mulheres domésticas, o destas mulheres no filme, a autora considera que este é desconsiderado por não obedecer à lógica marxista: por não ser pago é apenas encarado como uma tarefa que, na verdade, permite suportar a força de trabalho dos homens. “Mais c’est tellement en nous... Comment..., comment faire... Ça n’est pas que... qu’il faudrait que la femme soit dehors, livrée à l’extérieur, comme l’homme. A mon avis, c’est pas ça le problème..., enfin le problème, il est..., le problème majeur, à mon avis, c’est comment empêcher une femme de nettoyer une table sale, comment empêcher une femme de faire la vaisselle quand la vaisselle est sale, comment empêcher une femme de donner à manger à un enfant quand il a faim ?” (Duras /Gauthier, 1982: 101-2) Em *Les yeux verts*, em relação ao seu próprio trabalho, MD confessa: “Et écrire (...) je ne crois pas que ce soit du travail. Je l’ai cru longtemps. Je ne le crois plus. Je crois que c’est un non-travail. *C’est atteindre le non-travail*” (1996c: 14).

Compreendemos, então, que quer *insiders* (as mulheres), quer *outsiders* (o homem) são frágeis e vítimas do medo. Na verdade, no entender de MD, a violência diz respeito a todos: todos nós somos receptores, transmissores e reprodutores, de uma maneira ou de outra, de violência (sendo a própria representação uma das suas formas).

Depois de termos assistido às tarefas domésticas mais mezinhas do quotidiano daquelas duas mulheres (o levantar da mesa, o lavar e limpar da louça, o cozer e passar da roupa, assim como a manutenção do lago e do quintal); depois de termos assistido à eliminação dos perigos do exterior (a função do vendedor é desconstruída, o jornal, conta da electricidade e cadernetas escolares das crianças são queimados); depois de percebermos que afinal a mãe de Nathalie recusa enviá-la para uma instituição disciplinar (estando talvez a sua única possibilidade de *salvação* no aprender música/piano), e depois de o vendedor nos informar que mudará de emprego, o filme termina na deambulação do homem pela casa. E nessa deambulação, por aquele universo feminino que já fomos conhecendo e reconhecendo ao longo da projecção do filme, um estranho fenómeno sucede:

Rien n'apparaît autour de l'homme qui soit vraiment une raison de désespoir. Et, en même temps, tout prouve le désespoir. Ce que nous avons vu jusqu'ici, nous le revoyons, mais avec les yeux de l'homme, c'est-à-dire d'un tiers non informé. Pour cet homme, c'est comme un nouveau film qui commencerait. Pour nous aussi: mais ce film-ci serait fait par l'homme et non par nous. Nous voyons son film à lui. (Duras, 2009c: 85-6)

O filme termina exactamente onde termina o perímetro explorado pelo vendedor, que foge assustado daquele espaço que não consegue apreender. As mulheres, longe de aparecerem enquanto vítimas, venceram-no, sem se saber claramente no quê ou como.

Dans la rue, il court vers sa camionnette. Monte. Démarre. Disparaît. La route de nouveau vide. (...) Puis l'«accident du tournage» est arrivé: un homme passe avec un chien, en laisse. Ils arrivent vers nous. Ils vont passer devant la porte de la maison des femmes, quand, tout à coup, le chien se dresse dans l'épouvante, et refuse d'avancer. Il tire sur sa laisse. Il veut fuir. L'homme qui le tient ne comprend pas, regarde, regarde la maison, ne voit pas la caméra derrière la fenêtre de l'entrée, essaie d'entraîner le chien. N'y arrive pas. Ils font demi-tour, fuient – comme a fui, quelques secondes avant, le voyageur de commerce à qui, tout à coup, la maison des femmes a fait peur. (*idem*, 88)

A lembrar, no entanto, que um outro homem surge no início do filme, pai de Nathalie Granger e marido de Isabelle (na realidade, Dyonis Mascolo, pai do único filho de MD), mas é desde logo excluído: depois de ouvir brevemente a notícia sobre os jovens foragidos no rádio e de a comentar, juntamente com a família à mesa, vemo-lo sair da casa, dirigir-se ao carro e partir, provavelmente para o seu emprego. Segundo MD, esta exclusão não foi previamente pensada enquanto eliminação pura e simples do *homem*. Porém, para a realizadora é evidente que a presença do pai na casa teria impossibilitado o que *não* acontece entre as mulheres e as crianças, com a sua presença estaríamos diante de outro filme. A título de exemplo, MD enumera situações essenciais que não teriam decorrido caso o homem estivesse em casa: o silêncio corporal das mulheres, a demora dos seus gestos que se confundem com passividade – “Difficile d’imaginer des hommes, deux hommes, faire un feu comme ces femmes, et rester là, longtemps, pour rien, sans un mot” (Duras, 2009c: 89). As sequências com o vendedor seriam outra situação impossível:

Car un homme *aurait écouté* le discours du voyageur de commerce. Et le regard d’un homme n’a *pas encore retrouvé* cette fonction, submergeante, d’enfouissement du discours en un lieu où il s’annule, se tait, se supprime – qu’à le regard d’une femme. (Duras, 2009c: 90)

Ainda na opinião de MD, a cena da redução a pedaços e a cinzas do jornal, da conta de electricidade e das cadernetas escolares não poderia ter sido executada por um homem:

[C]elui-ci [l’homme] aurait parlé, il se serait expliqué à la place de déchirer. Ou, s’il était passé à l’acte, ç’aurait été *après* avoir parlé. Il ne serait passé à cet acte *instinctif* que s’il avait été atteint de folie, de crise névrotique. (...) Si on pense – et je crois qu’on le pense – qu’il y a quelque chose de névrotique chez Isabelle Granger, on ne s’en étonne pas, on reconnaît son état comme étant un état courant de la femme – venu du fond des âges, d’une oppression immémoriale. (*idem*: 90)

Nos termos de MD, o acomodamento das mulheres ao que as rodeia também não teria sido possível entre homens ou na presença deles:

Un homme aurait été obstacle physique à ce coulage des femmes dans la maison, le parc. (...) Il fallait que l’espace clos fût libre – nettoyé – de toute présence opprimante, dans le sens historique du terme, de toute idéologie – même subie – même dans le meilleur des cas: par hommes ‘compréhensifs’. (Duras, 2009c: 90)

À classificação do filme como feminista, MD resiste e considera tal etiqueta uma facilidade. Para ela, *Nathalie Granger* é, antes disso, o trabalhar da matéria do feminino: da função que as mulheres têm tido e mantido ao longo dos séculos, das angústias da mãe de Nathalie, que são, no fundo, as angústias de qualquer mãe.

Et quant elle [Isabelle Granger] parle de la douleur de l'enfant, nous reconnaissons ce que nous, nous disons dans ces cas-là. Nous savons qu'en créant de la vie, nous créons de la mort. Et nous créons de la douleur. Les femmes... Cette espèce de mur courbe, courbé, qui ceint la maison, qui enveloppe la maison, il est déjà féminin. C'est un habitat, le premier habitat de l'homme. C'est le ventre. (Duras, 2001a: 48)

Mas o que é, efectivamente, importante para a realizadora é que o filme, muito para além de ser uma afirmação do feminino, é uma **negação da sociedade** tal como a conhecemos:

[L]a grandeur du film: elle est là, dans cette espèce de sauvagerie rendue à la mère à partir de l'exemple de son enfant, de cette petite fille sauvage, qui ne veut rien entendre et qui est l'image même de la désobéissance, du refus de la société. Et la mère suit l'exemple de la petite. C'est ça qui me touche beaucoup dans *Nathalie*. (*idem*: 44)

Hibridismo

Nathalie Granger, como inicialmente se avançou, foi primeiro filme e só depois foi publicado em livro. Mas, no que diz respeito ao cinema, MD começou por escrever argumentos e diálogos. O primeiro argumento que escreveu data de 1959, o aclamado *Hiroshima Mon Amour*, realizado por Alain Resnais. Numa mesa-redonda entre alguns protagonistas da Nouvelle Vague, em 1971, a propósito deste filme, trocam-se algumas impressões importantes que lançam, desde logo, o tema do hibridismo em MD:

Kast: As relações entre o cinema e a literatura são, pelo menos, obscuras e más. Tudo o que se pode dizer, creio eu, é que os literatos desprezam de uma forma confusa o cinema. E as pessoas do cinema, de forma confusa, sofrem de um sentimento de inferioridade. A singularidade de *Hiroshima* é que o encontro Marguerite Duras-Alain Resnais é uma excepção à regra que acabei de enunciar.

Godard: O que é impressionante, antes de tudo, no filme, é que não possui nenhuma referência cinematográfica. (...) Quando dizia que não tinha referências cinematográficas,

queria dizer que vendo *Hiroshima* tem-se a impressão de ver um filme imprevisível, em relação ao que já se espera do cinema (...). (AA.VV., 1999b: 382)

Mais adiante desenvolvem-se estes temas:

Kast: De certeza que Resnais não pediu a Marguerite Duras um trabalho literário de segunda categoria, destinado a ‘fazer cinema’ e, reciprocamente, ela não supôs que o que tinha a dizer, a escrever, pudesse estar fora do alcance do cinema (...).

Rohmer: Neste ponto de vista, a objecção que fiz no início desaparece – acusámos certos cineastas de se inspirarem no romance americano – na medida em que era superficial. Mas uma vez que se trata de uma equivalência profunda, talvez *Hiroshima* seja um filme completamente novo. O que põe em questão um postulado, que até aqui era o meu, confesso-o, e que posso aliás abandonar (risos), que é o postulado do classicismo no cinema em relação às outras artes. É certo que o cinema também pode efectivamente abandonar o seu período clássico para entrar num período moderno. Creio que dentro de alguns anos, dez, vinte ou trinta anos, saberemos se *Hiroshima* é o filme mais importante a seguir à Guerra, o primeiro filme moderno do cinema sonoro (...). (*idem*: 386)

Duas questões são aqui debatidas: a **relação entre artes** (cinema e literatura) e o **cinema moderno** em detrimento do clássico. Quanto à última questão, a postura de Resnais diante da modernidade é radicalmente diferente da da maioria dos cineastas da Nouvelle Vague, dá-nos conta Claire Vassé. Se Godard, por exemplo, faz através dos seus filmes, na época, o luto do mundo clássico, transparecendo uma certa nostalgia em relação ao cinema que deixou de existir e cuja perda comove, em Resnais, essa melancolia está inteiramente ausente. Em filmes como *Nuit et Brouillard* (1955), *Hiroshima Mon Amour* ou *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), a morte apocalíptica e o que resta da humanidade surgem não tanto como fim de um mundo, mas antes como emergência de um novo. O cinema de Resnais tende, sobretudo no seu início, a apresentar estados limite do homem, que se traduzem em novas maneiras de pensar e em novas formas de humanidade (Vassé, 2002: 22-23).²³

²³ O cinema de Resnais começa por ser, tal como o mundo naquela época, um *décor* em ruínas, assombrado pelos espectros dos campos de concentração, das bombas atómicas, cujos sobreviventes perderam o sentido da vida, ou a sua unidade/univocidade, estando condenados à errância. Um mundo que, confrontado por tais catástrofes, toma o caminho da técnica, da especialização, do consumo. Tudo se fragmenta e dispersa. Resnais regista essa falha que desagregou o homem do mundo tal como se acreditava que ele fosse. Como Cyril Neyrat sublinha, depois de 1945, assume-se em pleno a modernidade estética anunciada por Baudelaire nos primórdios do século XX: por um lado, ruínas, fragmentos, *descentramento*, *dédalos* interiores projectados nos novos espaços das cidades (espaços de

Para Deleuze, o cinema moderno (o do pós-guerra) é marcado pela crise da imagem-movimento, própria do cinema clássico. Imagem, história e intriga dissolvem-se; as personagens (até aí bem definidas) tornam-se flutuantes, quase incapazes de se mover, de reagir, deixam de ser olhadas para passarem a olhar com perplexidade o que as rodeia, e deixam de estar incluídas numa narrativa que conduz a acção. Um novo regime emerge (regime a que MD será especialmente sensível):

[A]s imagens, as sequências já não se encadeiam por cortes racionais que terminam a primeira ou começam a segunda, mas reencadeiam-se sobre cortes irracionais, que já não pertencem a nenhuma das duas e valem por si mesmas (interstícios). Os cortes irracionais têm um valor disjuntivo e já não conjuntivo. (Deleuze, 2006: 317)

Real e imaginário, actual e virtual, tornam-se indiscerníveis, inorgânicos. Relações localizáveis, conexões causais e lógicas deixam de ser estabelecidas. O espaço está *desconectado* e deixa de poder ser entendido em termos puramente espaciais, para se tornar apresentação directa do tempo. Deixamos de ter uma imagem indirecta do tempo, decorrente do movimento, para termos uma imagem-tempo directa da qual o movimento decorre. O tempo cronológico cessa, para dar lugar a um tempo crónico, e este fabrica movimentos necessariamente estranhos, essencialmente falsos. A imagem, ao libertar-se do seu elo sensorial motor, ao deixar de ser imagem-acção, devém uma imagem óptica, sonora pura: imagem-tempo, imagem legível, imagem pensadora. Em suma, a imagem cinematográfica, por um lado, torna-se apresentação directa do tempo, pelas desconexões e, por outro lado, esta imagem-tempo põe o pensamento em relação com um impensado, o inexplicável, sendo que o intersticial substitui a associação. Para Anne Sauvagnargues, a imagem-tempo estabelece um novo elo político entre o homem e o mundo, pois, ao impedir que a percepção se prolongue imediatamente em acção e produza movimento, coloca directamente em contacto o pensamento com o tempo (2007: 176). Em vez de clichés, temos vidências. E os filmes de MD irão, pouco a pouco, adquirindo esse estatuto de vidências.

Quanto à primeira questão, a da ligação entre cinema e literatura, Resnais e MD têm uma colaboração fertilíssima neste filme. Enquanto o realizador parte para o Japão para proceder ao repérage de *Hiroshima mon amour*, a autora vai desenvolvendo o

errância), e, por outro lado, essa nova unidade que combina tudo isso, tal como o cinema de Resnais (2002: 48). MD seguirá de perto esta linha.

argumento em França. Uma intensa correspondência é trocada: Resnais escreve as suas impressões sobre um país a tentar erguer-se das cinzas, MD desenvolve, acerta, reescreve as sequências ao sabor dessas impressões.

Elle saute de joie à Paris en constatant que ce qu'elle a imaginé peut s'ajuster à ce que Resnais va filmer. (...) Resnais qui a besoin de la voix de Marguerite et de ses intonations a demandé à Duras d'enregistrer son scénario sur une cassette. Marguerite va désormais correspondre autant par écrit que par cassette interposée. (Adler, 1998: 343)

A voz desempenha assim, em MD, uma função essencial mesmo antes de a autora começar a realizar os seus próprios filmes: “Resnais avait respecté le texte de Marguerite au point de calculer, chronomètre en main, le temps de ses travellings sur ‘le rythme *moderato cantabile* de la phrase durasienne’” (*idem*: 348).²⁴ Com *Hiroshima Mon Amour*, MD dava os primeiros passos no cinema e não tanto na escrita para cinema.²⁵ Desde o princípio MD dá-se não propriamente como argumentista, mas antes como autora de uma *escrita-voz* cinematográfica, é essa a sua marca.

MD começa, portanto, por escrever argumentos para outros realizadores, sendo que o cinema desde cedo se manifesta na sua escrita em forma de vidência (as suas personagens olham muito e são muito olhadas – o olhar desempenha uma função essencial no cerne dos seus livros), num estilo depurado, que procura desarrumar o lado linear, narrativo de uma história. Na verdade, existiam já afinidades profundas entre a sua obra escrita e o cinema (que viria a fazer). O salto para a realização dar-se-á, segundo a própria autora, por ficar sistematicamente insatisfeita com as adaptações cinematográficas dos seus livros. Insatisfação que advém do facto de tais adaptações responderem ao lado mais vulgar do cinema: o de ser representativo, narrativo, comercial, de puro entretenimento. Ora, MD proporá um cinema de ensaio, intelectual, de desvio, marginal e de algum modo infractor, mesmo destrutivo, que obriga o

²⁴ *Hiroshima Mon Amour* é, porém, indubitavelmente, um filme de Resnais, a sua força está na mestria da *mise en scène* e da montagem, por mais que a inspiração durasiana as tenha fundamentado.

²⁵ Augusto M. Seabra, no seu blogue, considera que esta parceria foi decisiva para MD, nela está o gérmen da obra que se seguirá: “Diz ela: ‘Eu vi, eu vi tudo em Hiroshima’; contrapõe ele: ‘Não viste nada em Hiroshima’”. O famoso diálogo de *Hiroshima mon amour* (o filme de Alain Resnais em que Duras não foi só ‘a argumentista’ mas de facto co-autora) é uma declaração do cinema moderno: como instaurar na visibilidade cinematográfica a sua própria questionação? Mas poderemos notar também que no famoso diálogo se instaura a disjunção entre os objectos da nomeação e as evidências imediatas, que tantas consequências durasianas viria a ter” (<http://letradeforma.blogs.sapo.pt/3929.html>, 11 de Dezembro de 2007).

espectador a deslocar-se dos habituais parâmetros de leitura da imagem, mergulhando-o num universo onde ver pode não corresponder a perceber, mas simplesmente a perder-se no que se vê. Madeleine Borgomano explica esse *ver* e esse *destruir*:

Ces films immobiles, discontinus, discordants, ne se veulent ni représentatifs ni narratifs. Ne pas représenter est, pour un film, un parti pris paradoxal: c'est pourtant celui des films durassiens qui choisissent de montrer, seulement. Sur l'écran, les choses, les lieux, les personnages sont là, donnés à voir, sans plus. (...) Ralentissement du mouvement poussé jusqu'à l'arrêt, discontinuités, dissociation des constituants filmiques, refus de figuration et de narration, tous ces éléments du style durassien peuvent être rassemblés dans la fonction que Duras assigne au cinéma: détruire. (1990: 78-9)

João Mário Grilo (*apud* Coelho AL, 2003: 18) desenvolve estas ideias, sublinhando o valor singular e fulgurante da visão durasiana na própria história do cinema:

O cinema dela é mesmo aquilo que o cinema devia ser, e ela tinha um domínio total, sabia tanto como o Spielberg. Mas o cinema que ela fez é o cinema que ela via. Ela metamorfoseia-se no próprio filme. Há um lado muito físico, e o cinema costuma ser mais óptico. Os filmes dela são a mão negativa, impressões digitais dela própria, o que ela pode ser naquela impressão. E há um lado tremendo, que é o efeito hipnótico com que ela jogava, como se estivesse no projector. (...) Acho que é um cinema que não envelheceu. Mas é um cinema de tal maneira exigente, sem dó nem piedade, que obriga a uma escolha. Houve muito cinema que morreu para que o cinema de Duras vivesse. A relação com ele é de exigência e fidelidade. Nesse sentido, é um cinema nuclear.

Um cinema exigente que em vez de suspender o imaginário do espectador, antes o solicita. Pela recusa e pela destruição, perturbando e desestabilizando, MD substitui o linear e o narrativo por um encantamento, bem definido por Borgomano:

[F]ascination savamment entretenue par la lenteur extrême, l'attente toujours déçue, le rythme incantatoire des voix off, 'l'inquiétante étrangeté' de l'ensemble. Cette forme originale et non violente de destruction ressemble davantage à un rite d'initiation, un passage par la mort qui n'a rien de négatif même s'il ne débouche que sur un inconnu parfaitement indéterminé. (1990: 79)

Assim como põe em causa as convenções literárias ao escrever livros, MD questiona as convenções cinematográficas ao fazer filmes, confundindo artes,

dispersando géneros, alargando domínios que se mantêm geralmente fechados. Mas o cinema é, por natureza e desde os seus primórdios, uma arte impura, como o relembra João Mário Grilo:

Arte impura, por excelência, realizando, mecanicamente, a própria *essência impura da arte* (o seu destino de arte), o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na sua relação com todas as outras coisas e, também, com todas as outras artes, a começar pela própria literatura. Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto... que estará sempre lá (espera-se) com literatura ou sem ela. (Grilo, 2006: 111)

Nathalie Granger (o livro) foi publicado em 1973 a partir do filme, realizado no ano anterior. Na verdade, MD tentou escrever primeiro o texto, mas não conseguiu. Só depois de ter tido “visões” com uma mulher e uma criança naquela casa, decidiu fazer o filme. O argumento foi escrito “au fur et à mesure” da preparação do filme, sendo que a realizadora absorve tudo o que vê, ouve e vive, transcrevendo-o para o filme. Numa entrevista a Dominique Noguez, MD fala das diferentes fases da escrita do filme:

M.D. Il y a eu un script, qui est en grande partie reproduit dans le livre. Mais évidemment, à tourner le film, il m’est venu des tas d’informations sur la maison. Des tas de réflexions que je ne pouvais pas faire avant de tourner le film. Qui me sont venues après, et dont j’ai fait bénéficier le script. En somme, on fait toujours trop tôt les scripts, les scénarii. Toujours, cela m’est arrivé.

D.N. J’aimerais qu’on compare l’image et le texte que vous avez écrit. (...) ‘Les mains de la femme enlèvent le tablier de la table de repassage, le prennent par les épaules, le tiennent droit, à hauteur d’enfant. Le tablier reste ainsi quelques secondes, puis disparaît, repris. Isabelle Granger a le tablier contre son visage. Elle a dans les yeux l’amour de l’enfant, terrifiant, donc la douleur non moins terrifiante de l’avoir ‘faite’...’.

M.D. Là, il y a une explication de l’image. Une décomposition de l’image.

D.N. Mais il y a un ton presque objectif...

M.D. Oui. (Duras, 1984: 13)

Há o argumento (texto com a acção, os diálogos e as indicações técnicas para a realização da obra cinematográfica), o filme propriamente dito e o “**filme em texto**” (o livro do filme). O “filme em texto” de *Nathalie Granger* tem um tom objectivo, embora não descreva objectivamente o que deveria acontecer no plano (como um argumento funcional o faria), mas descreve de forma mais ou menos neutra o que acontece de facto

no plano, decompondo a imagem, misturando o que se pode ver efectivamente dentro e fora da personagem.

D.N. Alors il y a un script, il y a le tournage, et puis le texte est fait d'après le film, après le film. Ce n'est pas exactement la même chose que le script. Justement, est-ce que vous n'êtes pas aussi un peu une cinéaste de l'improvisation ?

M.D. Je ne fais que ça.

D.N. Totalelement ?

M.D. Non. Mais je ne crois pas exagérer, quand je dis que, jamais, pratiquement, je ne tourne une image telle qu'elle a été prévue dans le scénario. Jamais. Ça ne serait valable que si je tournais dans des décors, vous voyez, malléables. Seulement, comme je tourne toujours à la sauvette, sans temps, sans argent et, je dois dire aussi, avec beaucoup de jeunes qui ont aussi peu d'expérience que moi (je parle surtout de cette époque-là de ma vie...), ça donnait des films quelquefois difficiles à monter.

D.N. Ça donne un film, on pourrait dire – vous employiez le mot tout à l'heure – 'sauvage'.

M.D. C'est un film sauvage, ça donne des films sauvages. Oui, on peut le dire, j'accepte ce terme. (Duras, 1984: 14-5)

Do “filme em texto” consta acção, pontos de vista, escala dos planos, movimentos de câmara, referências aos fora de campo, mas este não apresenta o ideal do filme, é o que acontece realmente no filme, abarcando acidentes, improvisações, falhas, milagres assombrosos. Também inclui, por vezes, o que estava previsto e não foi afinal rodado, como a sequência do pássaro que devia ter pousado sobre a mesa do jardim, junto da casa (Duras, 2009c: 23-6). Há situações em que depois de uma deixa de uma personagem, surge a referência entre parêntesis “sens” seguida de dois pontos, onde se explica o que se deve realmente entender com aquilo que foi dito.²⁶ Há igualmente notas de rodapé que comportam explicações mais ou menos longas sobre o sentido profundo do que se vê, estabelecendo-se ligações fortes com o que se ouve. O “filme em texto” engloba assim argumento, planificação, descrição efectiva do que se vê, ouve e *transvé* ao longo do filme. Trata-se de um objecto multifacetado, que alarga simultaneamente o espaço literário e o espaço cinematográfico.

²⁶ Um exemplo: “L’AMIE: *Oublie Nathalie*. / (Sens: c’est ce qu’il te faut faire: coupe le lien de la violence, sépare-toi de ton enfant. Sa violence est dirigée contre sa mère. Oublie que tu es la mère)” (Duras, 2009c: 47).

A mise en scène

Independentemente do processo de escrita anterior e posterior ao filme, é essencial abordar a obra de um ângulo puramente cinematográfico. MD realizou esta obra em reacção: “C’est un petit peu le cinéma des autres revu et corrigé, *Nathalie Granger*” (Duras/Gauthier, 1982: 78). São usadas as ferramentas do cinema clássico para questionar precisamente esse cinema. A luz é, por exemplo, exímia, o preto e branco empresta ao filme um halo belíssimo, que traduz o fascínio próprio do universo durasiano²⁷, mas a montagem dá um toque dissonante a essa harmonia da luz, os *raccords* não amenizam os contrastes; outro exemplo: o recurso a duas divas cinematográficas como Moreau e Bosè, que são usadas de forma singular: guarda-roupa e maquilhagem modestos, posturas tensas e quase descuidadas, algumas vezes filmadas de costas ou apenas parcialmente, contracenando com um debutante, que parece naturalmente desajeitado e inexperiente, como Depardieu na altura. No fundo, um filme clássico para acabar com o clássico: em vez de uma história, uma casa; em vez de acção, o comezinho; em vez de um movimento fluído, lentidão/deambulação/perdição; em vez de divas, mulheres quase sonâmbulas, enfermas. Recusa-se a ordem estabelecida (no mundo e no cinema) de forma firme, mas surda.

Aquilo que parece ser um filme casual, meramente improvisado, feito de *não* acontecimentos, um objecto estético mas aleatório, implica na verdade uma *mise en scène* extrema. A câmara está lá e acompanha de muito perto a visão de MD. Segundo Luís Miguel Oliveira (que assina a folha de sala do filme, numa sessão na Cinemateca a 23 de Janeiro de 2008): “A *mise en scène* é, aqui, tudo.” A própria MD confessa: “Je regarde toujours le plan, le cadre avant, avant qu’on tourne, toujours, et en général, quand il y a des accidents de tournage, je les garde” (Duras/Gauthier, 1982: 97). Uma das suas biógrafas chama a atenção, por um lado, para o cuidado que a realizadora dispensa aos planos e, por outro, para o seu método de improvisação:

²⁷ “La lumière est très belle dans *Nathalie Granger* grâce à Ghislain Cloquet, un des plus grand maîtres du noir et blanc (...). C’est une lumière de fin d’hiver, un peu aigre, légèrement brumeuse. (...) Le spectateur a l’impression de pénétrer dans cette maison comme dans un organisme vivant” (Adler, 1998: 436). – O preto e branco é, aliás, muito explorado pela realizadora ao longo do filme: o chão do corredor da casa (sítio de constante passagem das personagens e da câmara é de xadrez preto e branco); a capa de Isabelle Granger é preta, o casaco da amiga é branco; o piano entremeia as duas cores; o gato que surge com frequência é preto; a casa e o parque têm zonas de luz brancas e zonas escuras, sombrias... De alguma forma, mais uma vez, se sublinha o branco tipográfico da escrita e o negro do cinema, tão unidos nesta autora.

Duras peaufine son scénario, dessine les séquences du film plan par plan. Elle travaille vite mais ne laisse rien au hasard. Ce film elle le tourne l'œil rivé à la caméra. Avant qu'elle ne dise moteur, elle regarde longuement le cadre. Quand elle est satisfaite et que la caméra tourne, elle garde tout, y compris les accidents. Par exemple, au début du film, les deux femmes sont censées débarrasser une table. Elles le font lentement, très lentement, plus lentement que prévu dans le scénario. Mais Marguerite capte la lenteur des gestes, leur répétition, le prosaïsme de cet acte quotidien qu'on ne filme jamais. (...) Ce plan révèle l'esprit du film: l'attention donnée à la matérialité des choses, le respect porté aux gestes les plus quotidiens, le désir de faire l'éloge de la banalité. Duras navigue déjà entre hyperréalisme et fantastique. (...) Duras s'abandonne à ses intuitions, laisse venir à elle le hasard. Dans le scénario, un oiseau doit se poser mais l'oiseau loué pour le tournage n'obéit pas. Tant pis. Elle joue avec l'idée de cet oiseau qu'on attend et qui ne vient pas. Lucia Bose ne sait pas débarrasser une table, elle se trompe, elle est maladroite, tant mieux, elle sera comme une infirme, torturée par l'angoisse. (Adler, 1998: 435-6)

MD sabe tanto de cinema quanto Spielberg, avisava João Mário Grilo, acima citado, usa as ferramentas e profissionais do cinema, mas ao mesmo tempo rodeia-se de jovens inexperientes, filma com pouco dinheiro, num tempo de rodagem reduzido, na sua própria casa, aproveitando e explorando tudo o que acontece de imprevisto no *plateau* e no plano de maneira a incorporá-lo no filme. O comezinho, o quotidiano da vida real torna-se irreal pela insistência e pela duração dos planos – não se trata tanto de copiar a realidade mas de ir mais longe, dizer algo sobre ela. Apesar de saber o que faz, MD acomoda e cria atrito (trata-se sempre de *casser la langue*, neste caso a do cinema): recorre frequentemente à *voz-off*, ocultando quem se ouve falar no plano, por exemplo; na montagem dificulta as passagens, criando estranhezas, saltos, os *raccords* em vez de ligarem, dissociam, em vez de orientarem as imagens, desorientam-nos a visão.

X.G. – Il y a une dureté dans vos films, comme une ascèse un peu..., parce que élaguer..., c'est élaguer de tout un bagage encombrant et élaguer, c'est couper peut-être.

M.D. – Oui, je pense qu'il manque des plans..., ce n'est pas qu'ils manquent, parce que souvent je les tourne et après je les néglige, des plans..., ce que j'appelle les plans charnières, les plans intermédiaires.

X.G. – C'est ça, donc ils sont coupés, ils sont enlevés.

M.D. – Ils sont enlevés, les plans qui permettent au spectateur de passer d'une séquence à l'autre.

X.G. – De se repérer, de suivre. (Duras/Gauthier, 1982: 89-90)

A acrescentar que o olhar é uma questão essencial nos filmes durasianos. Nas notas para a imprensa, escritas em 1972, para o jornal *Combat*, incluídas no final de *Nathalie Granger* (o livro), a primeira frase que MD escreve é: “Une caméra pénètre dans une maison, c’est l’après-midi, au printemps, elle regarde, voit” (2009c, 93). Nos seus filmes existe essa consciência: a do olhar, a de que se olha, a de que se é olhado. A câmara demora-se sobre as coisas, sobre as personagens, pousa (mesmo quando há movimento), sentimo-la até que nos impressione, até que nos obrigue a perceber como ver, simplesmente ver, pode ser um acto/gesto extraordinário. Sobre o olhar na sua obra cinematográfica, MD é interpelada por Xavière Gauthier a propósito de *La Femme du Gange* (1973), excerto aqui transporto por poder aplicar-se a muitos dos filmes durasianos, incluindo *Nathalie Granger*:

X.G. – [L]e regard, dans vos films, tout tourne autour de cela. C’est fixe, mais tout l’espace glisse et se déplace sur un regard.

M.D. – Oui, le regard, dans *La Femme du Gange*, filme, je peux dire ça. Parce qu’en général le regard..., on regarde et ensuite on voit la chose regardée. Et là, très souvent, il faut la deviner. Le regard est comme..., c’est comme si on voyait un travail de caméra, à travers les yeux. On ne voit pas ce qui est vu.

X.G. – Oui, ça ne désigne pas.

M.D. – Et la caméra ne remplace jamais le regard. Elle le filme, elle le regarde, elle regarde le regard, mais elle ne peut pas le remplacer. C’est pour ça que mes films sont très maigres, c’est qu’il faut toujours que le regard soit là. (Duras/Gauthier, 1982: 92-3)

Especificamente em relação a *Nathalie Granger*, nota-se, de forma clara, essa atenção ao olhar – no limite é o que acontece realmente: o olhar, tanto ao nível da *mise en scène* (o olhar de MD), como das próprias personagens (em todas elas sentimos o olhar, e é pelo olhar que se exprimem verdadeiramente). Em muitas situações, ao longo do filme, temos o olhar da personagem (vemos no plano o que a personagem está a ver, o chamado plano subjectivo) e só depois vemos a personagem:

Le parc – vu de la fenêtre de la cuisine: entre les arbres du parc, l’Amie qui marche. Elle a mis une veste de laine blanche. Il n’y a pas de soleil. L’Amie se promène dans le parc. Lentement, elle disparaît derrière les arbres. On reste un instant sur sa disparition. Isabelle Granger est dans la cuisine, debout contre l’évier. Elle regarde dans le parc, l’Amie. C’était elle qui la voyait. Nous savons maintenant qu’elle est seule à l’intérieur de la maison. Elle se met à regarder cette maison qui s’étale devant elle, fermée, grande. Regard scrutateur, fixe.

Elle se met à regarder tout près, la cuisine. On voit ce qu'elle regarde. Panoramique à la vitesse de son regard. (Duras, 2009c: 26)

O olhar é, realmente, o limite e a possibilidade da imagem, e é sobretudo pelo olhar que as personagens ganham intensidade/profundidade. Na sequência do vendedor de máquinas de lavar roupa, quando este tenta, diante das duas mulheres silenciosas, apresentar o produto que pretende vender, é o olhar delas sobre ele que despoleta o seu medo e a sua força no filme: “Le regard des femmes le traverse. Il continue dans une sorte de désespoir” (Duras, 2009c: 53). O olhar é, de algum modo, o subtexto do filme, na medida em que está explicitamente expresso no filme, mas é destacado pelo modo como é interpretado pelos actores, no seu ponto de vista.

Os movimentos de câmara estão em consonância com esse olhar obsessivo dos filmes de MD: os planos fixos demoram-se sobre o vazio (“On est resté sur les chaises vides” (Duras, 2009c: 16), “Chaises vides, toujours” (*idem*: 17)); as panorâmicas lentas sobre os decors parecem frequentemente naturezas mortas (“Pendant le flash [de la rádio], le plan fixe est devenu panoramique lent. A travers la porte-fenêtre le parc a été fouillé comme par un regard (...) La panoramique continue dans le silence. On balaie maintenant les murs” (Duras, 2009c: 14)); os *travellings* correspondem a esse mesmo movimento panorâmico que varre com o olhar o espaço até parecer que somos transportados por uma torrente (“On panoramique tout en continuant à avancer en travelling. On découvre une table, un désordre de fin de repas, d’un déjeuner quotidien” (*idem*: 15)). É como se os trajectos/movimentos de câmara atravessassem a cada passo uma câmara de clamores, onde tudo o que se vê e é olhado e olha, estivesse investido de brados, gritos, preces, chamamentos silenciosos nunca antes mostrados.²⁸ Aqui o gesto de filmar corresponde ao gesto de escrever: MD é detentora de uma “écriture-caméra courantes”. Estes movimentos de câmara desdobram o espaço e o tempo: a casa do filme expande-se, ganha vida, respira, é um corpo, dando-se um corpo a corpo entre casa e mulheres; a lentidão, a correnteza dos movimentos de câmara e os planos *vazios* alongam a duração, sentimos o tempo latejar como quando estacamos e ouvimos o nosso próprio batimento cardíaco à flor da pele.

²⁸ MD é sensível a esses silêncios tumultuosos. Em *Les mains négatives*, câmara de ecos derradeira, lê-se: “Ces mains/du bleu de l’eau/du noir du ciel/Plates/Posées écartelées sur le granit gris/Pour que quelqu’un les ait vues/Je suis celui qui appelle/Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente/mille ans/Je t’aime/Je crie que je veux t’aimer, je t’aime/J’aimerai quiconque entendra que je crie/ Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de/granit face au fracas de l’océan” (Duras, 1996b: 96-7).

À questão do olhar não é alheia a presença, no filme, de muitos espelhos (há cenas que começamos por ver reflectidas no espelho e só depois vemos o contracampo²⁹), de mobiliário com vidros, de portas envidraçadas e janelas³⁰, sendo que nestes casos não é só o espaço que se desdobra, alaga, são também os efeitos realistas que se questionam, é o cinema que se dá enquanto ilusão, falha, é a distância que põe em xeque a própria imagem/identidade das personagens. MD revela e encobre, baralhando pistas, desdobrando e dobrando ao mesmo tempo, fazendo do olhar uma problemática.

Música | Ritmo | Sete notas falhadas para a poesia

Transcreve-se, de seguida, na íntegra, uma carta de MD ao seu editor, escrita em 1954, momento da publicação do livro *Des journées entières dans les arbres*, suívi de: *Le Boa – Madame Dodin – Les chantiers*:

*Très cher Robert Gallimard,
Sachant bien que les nouvelles se vendent mal et présumant à partir de mes romans, hélas, que les miennes connaîtrons un sort encore moins commercial que celles de mes confrères, je ne peux néanmoins résister à l'obligation où je suis de vous demander sur ces si sacrés textes une avance de 15 à 1000.000 frcs destiné à l'achat d'un piano Pleyel d'occasion petit modèle droit que la maison Fortin me propose, achat auquel je ne peux me soustraire plus longtemps étant donné qu'il est dans les mœurs de tous les bons parents, dont nous sommes de faire apprendre la musique à leurs enfants, et que le nôtre, Jean, dit Outa, a actuellement sept ans et qu'il est donc bien urgent déjà qu'il débute dans cet art. Non, sans blague, c'est vrai. Si je vous demande de l'argent dans 15 jours, vous me direz que le livre n'a pas rapporté un sou. C'est pourquoi, pour tout vous dire, cher Robert, prévenant cette objection, je vous la demande maintenant.*

Merci Robert, et bien de l'amitié,

Marguerite Duras. (Duras, 1997: 525)

A carta é aqui transcrita integralmente para sublinhar a importância que MD atribui à música e à sua aprendizagem. Para a autora, essa é talvez a única salvação das crianças, daí a insistência nesse cenário na sua obra. Em diversas ocasiões, MD declara escrever

²⁹ Um exemplo: “Elle [Isabelle Granger] pénètre dans cette pièce entr’aperçue – la salle de musique. (...) Une très grande glace occupe une partie du mur du fond de la pièce. C’est – la caméra est face à la glace – dans la glace que nous voyons entrer de face Isabelle Granger, mais nous l’y perdons très vite” (Duras, 2009c: 36).

³⁰ Ainda alguns exemplos: “À travers une fenêtre on voit” (Duras, 2009c: 17); “Elles sont vues à travers la porte vitrée” (*idem*: 18); “Elle s’arrête, regarde par une fenêtre” (*ibidem*: 27).

livros numa posição difícil, isto é, entre a música e o silêncio, exprimindo a sua frustração por não dominar o piano como gostaria. Mais tarde, irá confessar que ouvir música a transtornava.³¹ Midori Ogawa tenta aproximar-se desta obsessão durasiana:

En tant que modèle, l'œuvre musical présente un équilibre parfait entre le contenu et la forme, entre la passion dévorante et l'expression formelle. Si donc la relation entre la musique et les personnages apparaît comme équivoque, c'est parce que la musique l'est profondément. La musique demeure ainsi *entre* la raison et la folie, *entre* l'exaltation passionnelle et le détachement apaisé, *entre* la violence et le désir apathique de mort. (...) C'est pourquoi non seulement Duras multiplie des scènes et éléments musicaux, mais aussi elle peuple le monde romanesque de personnages touchés par la musique. (Ogawa, 2009: 11)

Mais adiante, Ogawa conclui:

Ecrire entre le silence et la musique signifie peut-être cela, c'est-à-dire agir à la fois contre le despotisme du sens et le règne de l'insignifiance. Tissée du silence et de la musique, l'écriture de Marguerite Duras est comme un fil d'Ariane, promesse des aventures et de la survivance, qui nous permet de le suivre avec les pas à la fois cadencés et résolus. (*idem*: 21-2)

MD trabalha as afinidades entre música e escrita, formal e metaforicamente, além de que recorrentemente é o próprio dispositivo sonoro que enquadra a obra. A música não está, assim, omnipresente na obra de MD apenas por motivos autobiográficos, esta constitui muitas vezes o fundamento do próprio espaço romanesco, é agente na própria duração da narrativa, criando um espaço-tempo polifónico.

Assimilée dans l'œuvre littéraire, la musique fonctionne comme une catachrèse qui cherche à s'exprimer au-delà de la représentation. Métaphore mystérieuse dont le sens lui-même déborde de toutes les parts, la musique ensorcelle les personnages par son image oxymorique. (Ogawa, 2009: 8)

Em *Nathalie Granger*, é MD que dita o ritmo dos passos das mulheres na casa e no parque, a cadência do seu caminhar corresponde aos harpejos improvisados no piano

³¹ No filme de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, MD declara: “La musique m'épouvante aussi. Je pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, un temps que nous ne pouvons pas actuellement recevoir. Il y a une sorte d'annonciation, dans la musique, d'un temps à venir.”

da casa pela realizadora.³² Harpejos que se tornarão a música do filme: sete notas apenas, quase falhadas, tocadas de maneira hesitante mas insistente, que ritmam o que vemos e que inculcam poesia ao filme. A não esquecer também que para Isabelle Granger a sua filha Nathalie só estará verdadeiramente perdida caso não possa ter lições de piano.

Na já citada entrevista a Dominique Noguez, MD manifesta o peso que a música, nomeadamente o piano, tem nos seus filmes:

D.N. (...) Le film commence par la musique, par des notes de piano, il est ponctué par une sorte de petit thème...

M.D. Ce sont des exercices. Il y a des arpèges aussi. Il y a un morceau de la *Méthode rose*...

D.N. La musique, pour vous, c'est essentiellement du piano ?

M.D. Non, le piano, c'est le cinéma. (...) Je trouve que le piano, dans les films, amène son propre silence. Quand on joue du piano, on n'a pas besoin de parler. On peut parler sur de l'orchestre, mais pas sur du piano. Parce que c'est, finalement, un instrument très proche de la voix. C'est un instrument parlant, le piano. Il y a surtout cette relation du cinéma qui fait que je me sers seulement du piano. Dans presque tous mes films, je crois, il y a du piano. Est-ce que vous avez remarqué que le surgissement de la musique dans le film, toujours très aigu, d'ailleurs, correspond à des moments de peur, d'inquiétude ? Elle n'est jamais rassurante. (...)

D.N. Sans compter qu'elle peut faire penser à Nathalie et au fait qu'elle a été renvoyée de l'école.

M.D. Oui, mais c'est plus que ça. C'est plus que Nathalie. Elle fait comme un creusement, comme on dit qu'une plaie se creuse. C'est une musique sur le do, sur la note do, le retour de la note do. (Duras, 1984: 19-20)

No filme *Les Lieux de Marguerite Duras*, por sua vez, MD confessou:

De tous les films que j'ai faits, un des plans qui me bouleverse le plus c'est le plan de l'écriture musicale, sur les partitions dans *Nathalie Granger*. On avait mis une masse de partitions par terre et la caméra se balade sur les partitions, elle finit, je crois, sur *L'art de la fugue*, sur la couverture de la partition (...) tandis que l'enfant fait des gammes. Et, si vous voulez, ce chemin qu'il y a à parcourir depuis les gammes de l'enfant, les gammes de l'enfance, ou l'enfance de l'homme, ou l'enfance de l'humanité, jusqu'à ce langage-là, que nous ne pouvons pas décrypter, le langage de la musique, ce chemin me bouleverse.

³² Curiosamente, o barulho dos passos dos actores nunca serão escutados na banda sonora.

Na verdade, a banda sonora é tão capital para os seus filmes quanto a banda de imagem. Em *Nathalie Granger* som e imagem estão ainda em consonância, um determinando o outro, embora já se pressinta um intervalo entre os dois:

La caméra rencontre ici deux sortes d'événements. Des événements visuels. Des événements sonores. Ici, l'événement visuel, ce sont les femmes rencontrées. Et l'événement sonore, c'est une voix qui raconte que deux jeunes gens tueurs cernés dans la forêt de Dreux à une cinquantaine de kilomètres du lieu de tournage, vont être capturés. (...) La voix traverse l'espace filmé, les femmes l'entendent. C'est peut-être à partir de l'attention qu'elles prêtent à cette voix que la caméra pressent qu'ici un drame est en cours. Quotidien, sans doute, oui, mais qui plombe le regard des femmes, ralentit leur marche, sous-tend la pression des murs sur l'espace enfermé. (Duras, 2009c: 94)

Intervalo que também se configura, ao longo do filme, quando as vozes das personagens surgem, com alguma regularidade, fora de campo, em *voz-off*. Mas a dissonância entre imagem e som, que caracterizará o cinema durasiano, uma das suas marcas mais estudadas e referidas, só será efectivamente afinada em filmes posteriores e explorado nos capítulos seguintes – digamos que, a este e a outros níveis, *Nathalie Granger* é o sismógrafo, *Le camion* o sismo, *L'homme atlantique* o cinema depois do abalo.

CAPÍTULO III

LE CAMION

Écris pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité.

(Maurice Blanchot)

Projectado, em 1977, em Cannes, *Le Camion* vê-se imediatamente envolvido numa terrível polémica, que separa de forma indubitável detractores e apoiantes do cinema durasiano. Aí, no decurso de uma extensa conferência de imprensa, MD recusa o papel de cineasta, considerando o seu filme unicamente como acto político. Apesar disso, e ao invés do capítulo anterior, neste capítulo serão primeiramente abordadas as questões mais propriamente cinematográficas do filme, para depois serem exploradas as linhas (políticas) condutoras deste (se é possível apartar a política do filme do seu aspecto cinematográfico específico).

O cinema em causa

Quatro projectos antecederam *Le camion*, estando estes incluídos no livro com este título, logo depois do “filme em texto”.³³ No primeiro, MD pretende, através do cinema, levar o cinema à sua falência, assim como a crença em todo e qualquer sistema ideológico.³⁴ No segundo, pretende-se arruinar definitivamente o cinema de massas, acabar com o *cinema-digestão*, processado por um público enfermo.³⁵ Finalmente, o

³³ O livro *Le camion* contém a descrição do filme – texto e movimentos de câmara (em itálico), tendo menos considerações da autora do que *Nathalie Granger* (apenas comportando duas notas de rodapé). No final, encontram-se os quatro projectos anteriores ao filme e uma longa entrevista de MD, conduzida por Michelle Porte, especificamente sobre o filme, além da ficha técnica (também presente em *Nathalie...*).

³⁴ “**Premier Projet:** Ce n’est plus la peine de nous faire le cinéma de l’espoir socialiste. De l’espoir capitaliste. Plus la peine de nous faire celui d’une justice à venir, sociale, fiscale, ou autre. Celui du travail. Du mérite. Celui des femmes. Des jeunes. Des portugais. Des maliens. Des intellectuels. Des sénégalais. Plus la peine de nous faire le cinéma de la peur. De la révolution. De la dictature du prolétariat. De la liberté. De vos épouvantails. De l’amour. Plus la peine. Plus la peine de nous faire le cinéma du cinéma. On croit plus rien. On croit. Joie: on croit: plus rien. Plus la peine de faire votre cinéma. Plus la peine. (...) Que le cinéma aille à sa perte, qu’il aille à sa perte, c’est la seule politique” (Duras, 1999: 73-4).

³⁵ “**Deuxième Projet:** Le cinéma voit déjà le désert du cinéma devant lui. Opulent, milliardaire, le cinéma tente, à partir de moyens financiers qui concurrencent ceux de transactions pétrolières et de campagnes électorales, de

terceiro e quarto projectos esboçam já uma mulher à beira da estrada, inteiramente virada para o exterior, abarcando tudo, cujo o movimento é o todo, ou seja, o amor.³⁶

Os quatro projectos constituem uma espécie de carta de intenções da realizadora. Carta de intenções que denuncia, desde logo, a radicalidade que MD investe neste filme: “Ce n’est pas un procès. C’est une remise en ligne droite” (Duras, 2001a: 138-9). Quando MD realiza *Le camion*, o seu gesto não é tanto o de fazer um filme simplesmente, mas antes e sobretudo o de fazer **um filme do filme**³⁷, ou seja, obrigar o cinema a desconstruir-se a si mesmo, e o espectador a colocar em causa o que costuma ver, para fabricar a sua própria visão das coisas e do mundo. A lembrar a *consciência metalinguística* sobre a qual Pasolini disserta no seu *Empirismo Herege*:

Fazer o cinema do cinema ou ‘pôr dentro do filme o problema do próprio filme’, *etc.* não significa outra coisa senão optar por uma consciência metalinguística explícita e isso

retrouver son spectateur. (...) La masse malade, atteinte de calme, de digestion continue, entrera encore dans la salle, mais elle seule, dorénavant. Elle subira le film, sans lendemain, sans écho” (Duras, 1999: 76-7).

³⁶ “**Troisième Projet:** Elle, tournée vers le dehors: Regarde. Moi, tournée vers elle. La regardant. Télescopées toutes les deux dans la direction de l’extérieur. C’est par elle que je vois. Par elle que je prends l’extérieur et que je l’engouffre en moi. Je l’aime. Elle m’ignore. Toujours tournée vers l’extérieur. Je déplace mon regard. Je regarde ce qu’elle regarde: ça s’éclaire de plus en plus. Elle, je ne la vois pas, je ne vois toujours pas son visage. Quand le film se termine, je n’ai toujours pas vu son visage. Mais ce qu’elle regardait m’éblouit: le film” (Duras, 1999: 79). “**Quatrième projet:** La dame du camion vit un amour d’ordre général. Elle ignore le vivre. Tout entière tournée vers le dehors, elle est entrée dans un processus de disparition d’identité. Non seulement elle ne sait plus qui elle est mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être. (...) Elle se tient ainsi, quelque part abolie, dans un état constant d’attente, d’attente d’elle-même, dans le souhait d’être tout à la fois. Son mouvement vers le tout, c’est pour moi celui de l’amour. La dame du camion ne s’ennuie plus. Elle ne recherche aucun sens à sa vie. Je découvre en elle une joie d’exister sans recherche de sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. Le seul recours étant ici cette connaissance décisive de l’inexistence du recours ” (*idem*: 80-1).

³⁷ François Barat faz uma interessante abordagem, a partir desta característica metalinguística, do cinema durasiano, aproximando-o do documentário: “Tous les deux [les films *Le camion* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*] installent dans leur fonctionnement les procédés mêmes du tournage, les intègrent, les donnent à voir comme se donne à ressentir l’écriture, le style, les crêtes de l’écriture selon des manières de faire qui me font penser à l’espace du documentaire. Le film en train de se faire, la composition en train de s’organiser nous sont proposés sans détour, ou presque: dans la mesure où le montage ordonne bien évidemment la matière vive du tournage. (...) [L]e caractère très politique et souvent très social de son œuvre prête à ce rapprochement sans trop forcer les choses” (1994: 145-6). Mais adiante, Barat reitera a sua posição, concertando-a com uma componente cara a MD, a do trabalho: “Il faut laisser voir le travail se produire, le travail du film se métamorphoser en spectacle, en description d’un univers: celui de l’artiste en activité. Cette présence même du créateur au cœur des mouvements de la caméra, au centre de la contestation générale (contestation des styles, du jeu, des règles de mise en scène), jette les films de Marguerite Duras vers les essais documentaires. (...) Des moyens, aussi, qui rappellent justement ceux dont disposent les documentaristes” (*idem*: 146-7).

significa: optar directamente pelo desengano do destinatário (o espectador cuja liberdade consiste no ‘gozar a liberdade de outrem’). (Pasolini, 1982: 226)

Desta forma, é a própria materialidade cinematográfica que é problematizada através de um provocador jogo de espelhos:

Chacun de ses films devient une expérience du matériau cinématographique attiré par le vertige de sa fin et buttant sur l'impossibilité d'en finir. (...) Par la nécessité d'affronter un cinéma tout-puissant et une technologie qui s'impose, Duras en arrive donc à faire du 'cinéma du cinéma' (...). Le miroir est présent dès *La Musica*, lieu de la passion, jusque dans *Agatha*, où la caméra s'y reflète. Le miroir et la réflexivité sont essentiels dans ses films, parce qu'ils sont pour l'existence du cinéma. (Ishaghpour, 1985: 101)

O filme não tem uma trama, mas antes um **dispositivo**: Gérard Depardieu (de novo) e a própria MD estão sentados à mesa da sala de estar da casa de Neauphle (de novo) e lêem, folha a folha, o texto onde se conta a história do próprio filme a fazer-se, englobando: a história de uma mulher que apanha boleia de um camião e conversa com o motorista, e, ao mesmo tempo, a troca de impressões entre Depardieu e MD sobre a história que se conta e o filme que está a fazer-se. A originalidade de *Le camion* encontra-se, portanto, no modo como o filme ganha forma: pela leitura de um filme lido e não propriamente pela visão efectiva da história que o filme dá (como já se sublinhava no preâmbulo deste trabalho). Em contraponto à sala pouco iluminada, de cortinas quase sempre corridas (“chambre de lecture, chambre noire”, segundo MD no próprio filme), onde realizadora e actor lêem a história, vão surgindo paisagens obscuras. Trata-se de estradas nacionais e secundárias, entre Trappes e Plaisir, nos arredores de Paris, zonas de forte emigração portuguesa: baldios, campos agrícolas, zonas industriais, grandes superfícies, amontoados de edifícios, mercadorias, comboios e camiões – sítios suburbanos marcados pela exclusão, pelo racismo, pela opressão, atravessados por um camião azul. Entremeiam-se, então, na leitura do texto, imagens de um camião em andamento (em que nunca vemos efectivamente nem motorista, nem acompanhante).

Além da singularidade da leitura, que transforma a sala de cinema numa espécie de auditório, outra singularidade existe: a história é contada no modo verbal do **condicional** (*conditionnel passé*). Logo no início do filme se ouve: “C’est un film?”/ “Ç’aurait été un film. C’est un film, oui. Vous voyez?”/ “Oui. Je vois.” (Duras, 1999: 11-2). O emprego do condicional e o dispositivo de leitura sobre o qual se funda a obra,

fazem com que, antes de mais, *Le camion* seja um filme que não existe, quase um jogo daqueles aos quais as crianças brincam seriamente³⁸, ou um filme que se procura a si mesmo enquanto filme e que procura, igualmente, enquanto decorre, o seu espectador-leitor.

A palavra transporta, assim, o filme. E a história é hipotética, dando-se o cinema como construção claramente do imaginário, que potencia um número ilimitado de imagens (ao contrário do cinema comercial), afirmando-se vincadamente **contra a forma convencional de representação**, perturbando as regras da técnica cinematográfica. – “If *Nathalie Granger* can be described as countercinema, *Le camion* is virtual cinema, the end of representation as we know it” (Günther, 2002a: 77). O que se joga verdadeiramente aqui é a perda do actor³⁹, a perda do cinema, a perda da representação comum; trata-se de um trabalho de dismantelamento da ilusão cinematográfica e de mostra desse mesmo dismantelamento. MD recusa a verosimilhança normalizada, enfatizando a ficção, o simulacro, o logro, como Madeleine Bajomée o sublinha:

Duras attaque les codes du vraisemblable fictionnel en perturbant l’‘effet de réel’; elle s’engage dans une contestation de l’image, du ‘semblant’, en dénonçant l’aggravation de la passivité d’un consommateur pour qui l’image ou le mot sont vraiment la chose. Elle invente le détournement permanent des procédures et imagine des solutions toujours nouvelles pour fragiliser la ‘fidélité’ de la représentation. Ainsi, s’opposant à l’aveuglement du lecteur en lui révélant sa léthargie durant le récit appréhendé dans son sens ou sa référentialité seulement, elle le rend sensible à l’arbitraire de la fiction en surexposant l’illusion qui préside à celle-ci. Avec elle, la fiction se désigne comme telle, constamment, et dans la toute-puissance du maître d’œuvre qui ordonne la forme (...). Livres et films

³⁸ “[J]e pense que c’est le premier film que je fais, et peut-être le premier film qu’on fait, où le texte porte tout. Dans la grammaire Grevisse, il est dit que le futur antérieur est le conditionnel préludique employé par les enfants dans leur proposition de jeu. Les enfants disent: toi tu aurais été pirate, toi tu es 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” (Duras, 1999: 89).

³⁹ “Quand Depardieu lit, il y a une perte de l’acteur. Il s’embrouille (...). [I]l se donne un mal de chien, il suit mal les lignes, il les confond et, pendant ce temps-là, il ne joue pas. Alors, quand j’improviser je ne lui dit pas. Et c’est les moments que je préfère. Parce qu’il est perdu. À un moment donné, il est complètement perdu, parce que j’arrête tout et je me tais. Alors il se dit: ‘Il faut que je la relance parce que, peut-être, j’ai oublié ce qu’elle m’a dit, peut-être qu’il faut que je lui dise quelque chose’, alors il me demande: ‘Est-ce que vous voulez fumer une cigarette?’ Et je lui dis: ‘Non’ (rire). Alors il est perdu. Tout ce qui dérange le comédien dans ses habitudes est bien” (Duras, 2001a: 155). A lembrar um dos princípios mais caros de Robert Bresson: “À tes modèles: Il ne faut jouer ni un autre, ni soi-même. Il ne faut jouer *personne*” (2006: 68).

montrent et activent en permanence des dispositifs qui ruinent la croyance dans une manière de lecture référentielle ou réaliste. (Bajomée, 1989: 163)

Mais adiante, Bajomée conclui: “L’œuvre se veut donc tout à la fois présence qui ruine la crédibilité de toute représentation, qui fait apparaître le vide sur lequel elle se bâtit, et absence, non-lieu de cette présence pleine dont on demeure avide” (*idem*: 167).

Não obstante, sem nunca os vemos, motorista e mulher existem, tanto quanto o caminhão, a viagem, a paisagem, e existem pelas palavras que despoletam a imaginação de quem ouve/vê o filme. **O espectador é totalmente livre** de imaginar o que bem quiser (cabe-lhe a ele preencher os brancos da escrita elíptica de MD e ocupar a cabine vazia do caminhão que a dado momento nos é mostrada).

La liberté qu’elle avait dans la création, elle voulait que le spectateur ou le lecteur l’ait aussi face à son œuvre: ‘la mort de la représentation’ qu’elle cherche au cinéma doit laisser au spectateur la plus grande place. Dans *Le camion*, par exemple, aucun comédien n’incarne les personnages. Gérard Depardieu et Marguerite Duras lisent le texte du film qui *aurait* eu lieu: on ne voit pas la femme dont elle parle, on ne voit que le camion traverser l’écran, le contenant de l’histoire. Et tout est à imaginer, ce qui est naturellement plus riche. La primauté du texte, comme dans *L’homme atlantique* où elle va jusqu’à l’écran noir, fait que rien n’est imposé, qu’aucune représentation ne vient entraver l’imaginaire. (Porte, 2006: 103)

As imagens que vão irrompendo na tela não são ilustrativas e as palavras fluem pujantes, na sua máxima força, sem serem enfraquecidas pelo que se vê – “Ça rejoindrait donc la grande tradition du conte... l’écriture porteuse du tout, l’écriture porteuse de l’image comme si on avait dévoyé l’écriture, si on l’avait fragmentée, la remplaçant par des images, peut-être...” (Duras, 1999: 92). Estamos, assim, perante um cinema que não tem pejo da palavra, nem do pensamento, nem da liberdade. E estamos diante de um filme que constitui uma espécie de *mise en abyme* de si mesmo, que exige “l’imagination d’un film dans le film” (Bluher, 2001: 259). MD e Dominique Noguez conversam exactamente sobre isso:

M.D. (...) Qu’est-ce qui fait qu’une histoire, un pari non tenu, cet escamotage colossal qu’est vraiment *Le camion*, le film même, ait procuré tant de joie à des spectateurs ? Est-ce que c’est en raison de la lassitude dans laquelle les gens sont du cinéma qui se fait, ou bien est-ce qu’il s’agit d’une autre raison, plus profonde ?

D.N. C'était les deux à la fois. Lassitude du cinéma qui se fait, certes. Puis, certainement, une raison plus profonde. Tout d'un coup, on découvre que le cinéma peut être utilisé d'une façon radicalement différente. Qu'il peut avoir, au fond, la même universalité que la littérature. (Duras, 2001a: 137)

MD dirige-se a um espectador activo. Entre ela e o restante público, o que não é, nem quer ser activo e a que chama “infantil” (por ir ao cinema apenas para divertir-se, distrair-se, esquecer o exterior e a si mesmo), existe um fosso inultrapassável:

Quand le spectateur quitte un film avant la fin, c'est que ce film-là lui a demandé un effort de réajustement, un effort adulte d'accès à son instance. Or ce qu'il voulait ce n'était pas voir mais revoir du cinéma. Ce spectateur, il est séparé de nous, moi. Je sais que je ne l'atteindrai jamais et je ne cherche pas à l'atteindre. (...) Nous sommes face à face, dans une séparation définitive. (...) On sera toujours là, nous, en marge, les auteurs d'écrits, les auteurs de livres, de cinéma. Ce spectateur, on ne sait pas le nommer, l'appeler, on ne l'appelle pas. (Duras, 1996c: 20)

Se o cinema é posto em causa por MD, é para ser potencializado; e, se as salas onde são projectados os seus filmes têm pouco público, é porque é elevado o grau de exigência que lhe é exigido. A autora quer levar ao limite a experiência cinematográfica no seu todo, dentro e fora da tela, nem que para isso abdique do filme e do público, sendo o grande objectivo resistir.

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait: 'Vous savez, le peuple manque.' Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore. (Deleuze, 1998: 142)

A mise en scène

Desde o início dos anos 1970 que o cinema se tornou fundamental na vida de MD. Paulatinamente, a escritora começa a dominar o meio e as técnicas cinematográficas. E a sua radicalidade cresce, radicalidade que é também singularidade. O seu estilo muito próprio torna-se inclassificável, e a história do cinema não pode ignorá-la (embora muitas vezes o faça), pelos abalos que provoca, pelo rasto que deixa no cinema, pela forma como combina e funde escrita e imagem, cinema e literatura.

Marguerite Duras a tourné dix-neuf films, dont quatre courts métrages. (...) Elle borda tous les registres: le récit traditionnel, l'ode poétique, le film expérimental, le documentaire de création, le dialogue philosophique, le film comique. Elle fera même du cinéma sans image avec du son, du texte, du noir, rien que du noir. En tout, dix années pleines [1969-1981] où l'activité de tourner devient prépondérante et où l'écriture accompagne le cinéma. Duras fait du film-texte, du texte filmé, du film de texte, on peut appeler cela comme on veut. Cela n'existait pas avant elle. Filmer est aussi indéniablement pour elle une manière d'écrire (...). (Adler, 1998: 430)

Com *Le camion*, pela primeira vez, MD encontra-se à frente e atrás da câmara. Mas para que não haja mal-entendidos, avisa a sua equipa de que o mais importante é o seu papel de realizadora: ela está, de facto, a realizar um filme. A rodagem do filme faz-se em três dias, com, mais uma vez, uma equipa reduzida e parques meios. Previsto inicialmente por MD para ser a preto e branco, *Le Camion* será rodado a cores, porque os produtores avisaram que, de outro modo, o filme não seria vendido. A luz é, porém, a de inverno: simultaneamente alva e nebulosa, quase líquida. Em relação ao orçamento reduzido, não se trata apenas de uma questão de economia, mas sobretudo de uma estética: MD faz filmes minimais, magros, pobres em meios e em acção, com relativamente poucos planos, planos áridos, que funcionam como puras superfícies (já não apelando à profundidade de campo – a profundidade é dada pelas vozes e pelo nosso imaginário), sendo que os filmes se resolvem/descobrem sobretudo na montagem. A poética durasiana *despreza* o esbanjamento, as novas tecnologias, privilegiando a fragilidade e os meios simples para conseguir efeitos extraordinários e devastadores como os seus enquadramentos sonoros, ou a disjunção operada entre imagem sonora e imagem visual. Tal como na escrita, MD tenta obter o máximo efeito com as palavras mais simples, onde a força não se encontra na perfeição ou no exaurir, mas no defeito, no tropeção (daí a improvisação ser um dos seus métodos).

Her effects are in the camera movement, slow, insistent across space, or in the merely static shot, in the general mood created and, of course, in the connections between what she shows and what she says. In order for the viewer to hear what she says, there is no need of a rich image; it is as if the complex and suggestive images of *India Song*, for example, were too much, and with time Duras moves away from even such minimal plenitude to iconic forms that are more strongly abstract. (Cottenet-Hage/Kolker, 1989: 93)

A imagem não é aqui um duplo da realidade ou um suplemento sonoro, pelo contrário:

L'image, en se refusant à 'naturaliser' le message linguistique, en s'inscrivant dans le lent mouvement de l'infigurable, participe de celui, figural, de l'écriture filmique, et d'une sorte de contemporanéité de la pensée ou, mieux, de temporalité pensante. Dit autrement, par les écarts qu'elle fabrique dans le récit, l'image aménage, par sa pauvreté même, un faisceau de virtualités, une multiplicité de temps (...): la voix de la narratrice, en l'occurrence celle de Marguerite Duras, se situe au devant ou dans les images pour les voiler et les marquer d'un simulacre d'abandon. Plus transitive, plus relationnelle qu'analogique, l'image marque pour ainsi dire en parallèle des voix, à leur tour plus négatives, plus indicibles que figuratives. (Roy, 1994: 163)

Assim, o texto lido por MD em *Le camion* é elíptico e elementar, com frases curtas, que não descrevem mas delineiam, que não mostram mas *entremostam*, prenhe de brancos que o espectador pode habitar; do mesmo modo, a imagem, em vez de ilustrar, sugere e perturba, como o refere Augusto M. Seabra numa das entradas do seu blogue:

Sim, a língua é literária, mas é a resistência dessa língua aos códigos vigentes da 'adaptação' que irriga os sentidos. No cinema de Duras o espaço filmico nunca é só o espaço do visível (...). A capacidade de nomeação já transporta para o presente do filme a memória de um outro espaço (...). Mas sobretudo, a construção plástica do espaço visível é associada à disjunção do espaço sonoro – afinal o cinema não são imagens e sons? (...) Duras rasga, destrói a ilusão da 'mimesis' (...). A progressiva ausência, a des-figuração do cinema de Duras, cumpre um projecto geral que tinha os seus fundamentos já em *Détruire, diz ela*: a 'des-realização'. As imagens sugerem-se, como essas que pontuam a conversa e a leitura de Duras e Depardieu em *Le camion*. Mas a radicalidade deste cinema é também a de conferir ao espectador a capacidade de reencontrar a possibilidade de imaginar. (<http://letradeforma.blogs.sapo.pt/3929.html>, 11 de Dezembro de 2007)

O som e as vozes

O som é, geralmente, *invisível* no cinema. Frequentemente, saímos da projecção de um filme sem ter dado pela componente sonora deste (como se servisse apenas para confirmar o que se vê, enquanto elemento puramente naturalista), sem que este tivesse constituído um problema, sem compreender que nos pode afectar tanto quanto a imagem e complexificá-la. João Mário Grilo apela para um imaginário sonoro:

O que há a criticar ao filme sonoro convencional é o seu conformismo, a sua quase completa ausência de ideias genuinamente sonoras e uma falta total de qualquer vontade de risco e experimentação, dimensões que são habitualmente investidas pelos tecnólogos e pela sofisticação do apetrechamento técnico, em termos de fidelidade sonora. Pensado nestes termos, o cinema sonoro, o cinema síncrono, fez do som uma forma – entre outras – de realizar as suas ambições naturalistas. (...) Ouve-se o que se vê, num complexo audiovisual, sem qualquer complexidade ou concepção, registado à altura do homem. Em contrapartida, o verdadeiro cinema sonoro olhou o som não como uma forma de adicionar uma nova dimensão a uma imagem muda, de a libertar do seu mutismo, mas como um meio de problematizar a imagem, impondo entre coluna sonora e coluna visual um princípio de tensão fundamental. Em suma, a ideia de cinema sonoro implica a evidência de um imaginário sonoro. Um imaginário que – passe o paradoxo da afirmação – estava já realizado (e de que forma) no próprio cinema mudo. (Grilo, 2008: 44)

É preciso forçar a escuta, questionar o espaço intervalar que existe entre o que vemos e ouvimos, perceber a memória sonora que fica do filme a que assistimos, memória que pode ser frágil, invisível, virtual (em relação à materialidade da imagem), mas que é extremamente sensível.

Ora, segundo Deleuze, uma ideia propriamente cinematográfica (uma ideia que vem especificamente do cinema) é a dissociação *ver-falar*: fala-se de algo e, ao mesmo tempo, vê-se outra coisa, e, detalhe fundamental, aquilo que se ouve está sob o que vemos (1998: 38-9). Esta dissociação é explorada num cinema relativamente recente, sendo que Deleuze avança três casos: Syberberg, Straub/Huillet e MD. O filósofo fala de uma imagem audiovisual que deixa de ser um todo para passar a ser uma ‘fusão da fractura’, dando-se um corte entre imagem visual e imagem sonora.

Nasceu a imagem sonora, na sua própria ruptura, da sua ruptura com a imagem visual. Já não são mesmo duas componentes autónomas de uma mesma imagem audiovisual (...), são duas imagens ‘héautonomes’, uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre as duas. Marguerite Duras diz de *La Femme du Gange*: ‘São dois filmes, o filme da imagem e o filme da voz [...]. [As vozes] já não são *vozes-off*, na acepção habitual da palavra: elas não facilitam o desenrolar do filme, pelo contrário, entram-no, perturbam-no.’ (...) [A] imagem sonora sacudiu a sua própria dependência, tornou-se autónoma, conquistou o seu enquadramento. À exterioridade da imagem visual enquanto só enquadrada (fora de campo), substituiu o interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, o corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. (Deleuze, 2006: 320-1)

No filme *Le camion* assistimos à leitura de um texto que anuncia o que estamos a experienciar: a história que devemos *viver* durante a projecção (a mulher que apanha boleia de um camião e conversa com o motorista), além de nos serem descritas as condições do próprio filme (aqui o cinema denuncia a sua própria construção e a própria *mise en scène* nos é exposta pelas vozes). Mas existe uma falha entre o que é contado e deveria acontecer e o que vemos realmente. A falha torna o filme plurívoco, sendo a imagem visual esvaziada (a história não se vê efectivamente, não acontece de facto, apenas assistimos ao seu trajecto, o camião é uma espécie de fantasma que atravessa os planos, cuja cabine nos surge sem ninguém) e a banda de som dá corpo às vozes (Deleuze, 2006: 328). Graças ao esvaziamento da imagem, munimos a ausência de presença e vemos um filme que nós próprios projectamos, segundo as vozes que nos lançam na ficção.

Par la voix, l'off intégral, Duras brise la magie du cinéma, comme univers d'identification, de fascination imaginaire. Elle introduit le recueillement de l'écoute. Dans le cinéma classique, il y a intégration de la fiction, des figures, au lieu. Duras sépare les deux moments, le monde se trouve là devant la caméra, et la fiction reste dans la voix off, mais c'est grâce à cet exil de la parole que le monde apparaît sur l'écran, comme une apparition inaugurale, non pas comme l'image de ce qui a été, qui caractérise en général le cinéma, mais comme l'image du désir. (Ishaghpour, 1985: 107)

Contudo, as vozes não vêm simplesmente preencher as imagens esvaziadas, não são mero comentário. Ao invés, escavam mais galerias no chão do filme, multiplicando as possibilidades, os sentidos. Ao libertar a banda sonora da sua função realista, os cineastas como MD libertam o próprio cinema do realismo (caminho que Bazin acreditava ser o necessário para a evolução cinematográfica⁴⁰), permitindo que este se reinvente.

Needless to say, in her movement towards spatial, temporal, and psychological indeterminacy of the image, Duras is at the extreme opposite of the Bazinian project for a realist critique of the cinema. For Bazin, the very plenitude of the image and its status as perfect representation of the existing world makes it an object of rich, even transcendent, meaning. But the less determined it becomes – as in Duras's films – the more potential it holds for embodying a multiplicity of virtual meanings. Rather than becoming ambiguous,

⁴⁰ Ver, no livro *O que é o cinema?*, o artigo “A evolução da linguagem cinematográfica”, no qual Bazin desenvolve este tema (1992: 71-89).

as Bazin believed the “realistic”, deep-focussed cinematic image became, the more strongly it lies in wait for meanings imparted to it from the verbal overlays. For Bazin, the film image stands in relation to the real world as a mediator of meaning. For Duras, it seems to float freely, waiting for an anchoring into sound and sense that never quite happens. (Cottenet-Hage/Kolker, 1989: 92)

João Mário Grilo classifica *Le camion* como um “filme terrível” (*apud* Coelho AL, 2003: 18), precisamente por essa reinvenção enorme a que MD submete o cinema:

A voz marcou muito. Como em *India Song*, também. Esse espaço da voz é uma descoberta. A mensagem ali é o grão da voz, como a voz põe em cena as imagens. Era a vontade de perceber o cinema como uma coisa diferente. E ela [MD] era a diferença para além da diferença.

“Diferença para além da diferença” no cinema, vinda de uma autora que usa o cinema como nova escrita (a sua):

M.D. utilise le cinéma à ses fins propres, à sa démarche tordue qui est, fondamentalement, celle d'un écrivain (mais ce sont souvent des écrivains qui ont, en s'attaquant au cinéma, trouvé de nouvelles manières de raconter, de réinventer l'art du film). Elle plie le cinéma à la rapidité foudroyante de l'écriture, au point de décaper, de nettoyer de l'espace du film tout ce qui ne peut s'adapter à cette rapidité. Elle ne perd pas son temps à 'installer' un personnage, une situation: ils sont là tout de suite ou ce n'est pas la peine. Elle n'explique rien. (...) Le cinéma de M.D. correspond à une ontogenèse spécifique de ces personnages insolites, improbables et réels à la fois: leur invisibilité fondamentale. C'est pourquoi elle a inventé un nouvel usage, radical, de l'espace hors-champ, c'est-à-dire de l'espace invisible du cinéma, lieu des Voix, comme de tous les fantômes qui viennent cerner et charger l'espace visible, l'espace-champ, de terreur et de nostalgie. (...) Le cinéma de M.D. est un cinéma fantastique. Ses références explicites: Dreyer, *La Nuit du chasseur*. Un cinéma de nuit et de crépuscule, où les morts et les fous, unis par la complicité d'un malheur incommunicable, demandent des comptes aux vivants, arrachent les créatures du jour à leur routine, à leur tranquillité, à leurs certitudes, et exigent cet amour impossible qui est l'essence de toute tragédie. (Bonitzer, 1990: 43-4)

Uma escrita que põe em cena e insiste no **olhar**, até mesmo por razões políticas: “Une des clefs du film, c'est la mise en accusation des gens qui disent ne rien voir, que le monde est vide, qu'il n'y a rien à voir. Les mots: ‘Vous voyez ?’, c'est une des clefs

du film” (Duras, 2001a: 144).⁴¹ Para MD tudo pode e deve ser olhado: os baldios, os subúrbios, paisagens e pessoas votadas à invisibilidade e à margem merecem a mesma intensidade de observação que tudo o resto. Um mundo em falha, em perda deve ser afrontado e visto (“visto” de um modo que pode não implicar visão efectiva, demonstração ou ilustração). Além da questão política, o olhar continua a ser uma problemática (como foi notado no capítulo anterior) e em *Le camion* o seu dispositivo é fortíssimo para dar afinal lugar às vozes e ao ouvir do que não se vê.

Her concern, in all instances, is to create the conditions for the gaze, to place the viewer in triangulation with the screen image and the voice, a pattern that is echoed in the structure of her narratives. The viewer at the apex of that triangle is placed decidedly on the outside of the narrative, gazing at a structure both ready made and incomplete, given and already taken away. The position is finally that of the gaze into a *camera obscura*, within which are inscribed the shadows of a text somehow pre-existing its visual images and audible voice. The gaze is directed into the darkness and requested to discern the remnants, perhaps, of some ideal form. (Cottenet-Hage/Kolker, 1989: 95)

Os **movimentos de câmara**, por sua vez, continuam a estar em consonância com esse olhar obsessivo durasiano. *Le camion* começa com uma panorâmica:

GÉNÉRIQUE: PANORAMIQUE. *On part de la route nationale 12 à Pontchartrain (Yvelines). On arrive sur une place: le camion est là. Un trente-deux tonnes Saviem. Bleu. Avec remorque. Arrêté. UN ROND-POINT DANS LA ZONE INDUSTRIELLE DE PLAISIR. Tout autour, terrains vagues. Roulottes. Au loin, la Z.A.C. (zone d'aménagement concerté).*

⁴¹ Segue-se uma série de exemplos, retirados de *Le camion* (Duras, 1999), nos quais se verifica e assinala a negrito esta insistência no *ver*: “**On aurait vu** la cabine du camion. Elle est obscure. Le chauffeur et la femme qui est montée se taisent. Leur assemblage est arbitraire, disparate. **Vous voyez ?/ Oui, je vois**” (p.14). // “La situation commune entre le chauffeur et la femme, c’est celle-ci: lui, est dans l’exercice de son métier, et elle, elle est transportée par lui: mais tous deux sont face à la route. **Vous Voyez ?/ Je vois**” (p.15). // “Elle dit: **regardez**: la fin du monde. Tout le temps. A chaque seconde. Partout. Ça s’étend” (p.21). // “C’est lui [le camion] qui nous aurait portés.../ Oui. **Regardez** son parcours. Comme une trace. Une écriture: Indéchiffrable. Et claire./ Il est de couleur bleue” (p.34). // “J’ai l’impression que vous et moi aussi, nous sommes comme menacés par cette même lumière dont ils ont peur: la crainte que d’un seul coup s’engouffre dans la cabine du camion, dans la chambre noire, un flot de lumière, **voyez**... La peur de la catastrophe: L’intelligence politique” (pp.41-2). // “Et puis un jour **elle a vu**: La complicité entre le patronat et le prolétariat. Leur peur identique. Leur but identique. Leur même politique: retarder à l’infini toute révolution libre. En chaque homme assassiner l’autre homme, le mutiler de sa donnée fondamentale: sa propre contradiction. Et, puis, un jour, **elle a vu**. C’était l’été. Les pierrots, sur les chars, qui entraient à Prague. (...) Depuis longtemps **elle regardait sans voir**. Et puis, ce jour-là **elle a vu**”(pp.44-5). // “**La voit-il** [le chauffeur à la dame du camion] ?/ Non. **Il ne voit que si on lui commande de voir. Il ne voit plus rien** de lui-même” (p.56).

Le camion est là. Moteur face à nous. Il démarre. Il avance vers nous, puis oblique. Ses roues balaient l'écran. Il disparaît. Réapparaît autour du rond-point. Disparaît. Rond-point vide. Le film est commencé. (Duras, 1999: 9)

Atente-se no valor de uma panorâmica, a sua simples definição (movimento ou plano cinematográfico em que a câmara se desloca rodando horizontalmente sobre um eixo fixo) sublinha a intensidade que a visão pode adquirir – o que se desloca é a câmara, é o olhar, em círculo. O círculo é aliás a geometria particular deste filme: as panorâmicas; a mesa redonda a que estão sentados MD e Depardieu, sobre a qual são depositadas as folhas lidas (sendo que MD e Depardieu mudam de posição, também eles giram em torno da mesa, como o camião em torno da rotunda que inicialmente vemos); os *leitmotiv* que povoam o texto (certas deixas, a própria música).

No final, dão-se dois perturbantes *travellings* frontais (desta vez, interiores – a maior parte dos movimentos de câmara são exteriores, varrem a paisagem, como o camião com as suas rodas):

Le premier travelling aboutit au rideau blanc plein cadre. Le deuxième travelling se rapproche de M.D. et de G.D. qui se taisent dans le décor éclaté, rideaux ouverts sur le dehors. (...) Fin de travelling. On découvre le parc au-delà des baies. Il fait presque nuit. Un arbre se découpe sur le ciel clair; à sa gauche, un projecteur à arc dirigé vers la chambre noire. (Duras, 1999: 69-70)

MD lê então o último trecho de texto sobre o enquadramento final, desaparece a imagem, vem o negro e a música cobre estridentemente o genérico de fim. Os dois últimos *travellings* tornam-se perturbantes por serem uma espécie de aproximação final, mergulho derradeiro no abismo, sem que possamos compreender exactamente para que profundidade somos atirados: a floresta, o mar, o fim do mundo, nós insondáveis e tenebrosos? Tal como a estrada entra pelo olhos dentro de motorista e mulher do camião, também o filme entra pelo nosso olhar adentro. A tela: uma fronteira perigosa e decisiva, por onde o camião deslizou, transportando a escrita e as imagens durasianas – e transportando-nos a nós próprios, investidos nesse trajecto (político).

A reter também que, ao longo do filme, somos banhados em dois tipos de **luz**. Nos exteriores, a luz é branca, invernal, nevoenta, aquática, bela. No interior, deparamo-nos com uma sala de iluminação mínima, de ambiente sombrio, a luz é suja, degradada

quase. Confundem-se câmara clara e câmara escura, imagem e escrita, branco e negro: os extremos durasianos.

Quanto à **música**, estava previsto a utilização de um folk de Bob Dylan e de Joan Baez, mas, devido à exorbitância dos direitos de autor, MD decidiu reutilizar as três variações de Beethoven sobre um tema de Diabelli (já ouvidas em *India Song*). Por um lado, o piano novamente e sempre; por outro, uma valsa, ritmando (alegremente?) o fim do mundo; por outro ainda, a questão da variação que convém especialmente à autora por esta levar geralmente à dissolução do tema original – *Le camion* termina aliás com a música num volume mais elevado, mesclando-se à voz de MD que dá as últimas deixas: “*Le thème de Diabelli arrive sur la musique, strident, et recouvre le déroulement du GÉNÉRIQUE*” (Duras, 1999: 70), parecendo que o próprio filme se extingue na valsa desgobernada.

O piano acompanha, na verdade, o trajecto do camião, constituindo-se numa espécie de motor. A maioria das indicações a itálico, dando conta dos movimentos do camião na paisagem, trazem no início ou no fim a referência à música: “*Musique (thème Diabelli). Travelling latéral. Succession ininterrompue d’entrepôts, de magasins à grande surface, de panneaux publicitaires. Au premier plan, camions qui croisent*” (*idem*: 13).

Também na música MD explora o hiato (e não só na relação palavra-imagem), hiato esse perceptível em situações como: “*Il y aurait eu de la musique. Et on aurait vu que la musique entendue dans le film était dispensée par la radio du camion*” (Duras, 1999: 14) – quando a música que se faz ouvir não provém claramente do auto-rádio; ou “*Silence long. Pendant qu’‘elle chante’ [la dame du camion]. M.D. pose le manuscrit sur la table. M.D. (reprend le manuscrit): Elle a cessé de chanter*” (*idem*: 52) – quando de todas as vezes que MD refere que a mulher do camião canta (e ela vai cantando, ao longo do filme, com os olhos fechados) nunca o canto é ouvido; ou ainda “*La musique, lointaine, déborde sur le plan d’ensemble. M.D et G.D. se taisent longtemps, comme s’ils étaient exténués tout à coup par la vision du plan précédent: les trains du voyage juif. Temps, puis ils recommencent à parler*” (*ibidem*: 58) – a música surgindo como veículo de visões terríficas e inexprimíveis pela imagem, precisamente. A música surge aqui enquanto falha, cântico mudo e inefabilidade, como o grito (do vice-cônsul), ou o canto (da mendiga), ou os acordes de piano falhados (de Nathalie), ou o mar (de l’homme atlantique).

Falência | Ecletismo | Amor

A mulher que apanha boleia do camião é descrita muito secamente: “Petite. Maigre. Grise. Banale. Elle a cette noblesse de la banalité. Elle est invisible” (Duras, 1999: 65). MD admite, orgulhosa, que esta descrição coincide com a sua própria figura. Figura que a autora expõe e explora, tal como é, e que faz parte do seu próprio projecto de **falência de tudo** (incluindo do corpo, do rosto).

Dans *Le camion*, Duras porte les cheveux courts. Elle a de grosses lunettes avec lesquels elle joue. Elle se filme telle qu’elle est avec ses rides accentuées à la commissure des lèvres, son visage fatigué et flétri qui a perdu la perfection de son ovale, sa peau crevassée et légèrement gonflée. Elle ne cherche pas à s’avantager ni par une lumière particulière, ni par un maquillage qui effacerait les ravages de l’âge et de l’alcool. Non, elle paraît ce qu’elle est: une vieille dame au corps cassé mais au regard resté très vif, assise dans une grande pièce, la nuit, dans une maison de campagne. (Adler, 1998: 458)

Mas quando Depardieu insiste em saber quem é aquela mulher ao certo, MD responde ainda mais secamente: “Déclassée.” (Duras, 1999: 16). E essa será a sua característica mais importante, o factor determinante do filme todo. Quando, por sua vez, o motorista pergunta directamente à mulher quem ela é, ela responde: “Je ne sais pas vous répondre. Votre logique m’échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble” (*idem*: 62). A pergunta deixa a mulher do camião inquieta, ela não sabe onde está, nem quem é, nem tem nenhuma missão ou emprego, encontra-se desconectada de tudo, ou melhor, desconectada das regras da sociedade.

Like all of Duras’s female figures, the classless woman from *Le camion* has no clearly deniable identity. Unlike her male interlocutor who depends on and thus clings to the political labels imposed on him by the party (...). The woman’s existence, like the film itself, is a ceaseless process of creative transformation, not a finished product, forever fixed in its particular mould. This absence of a specific identity corresponds to the absence of representation in the film. (Günther, 2002a: 83)

A única coisa que podemos saber dela é como ocupa o seu tempo: todos os dias, com uma mala (vazia?) na mão, apanha boleia de veículos anónimos e conta as mais diversas coisas sobre os mais diversos temas aos motoristas, inventando-se contra tudo de cada vez. Tudo lhe diz respeito, em tudo vê tudo, estando permanentemente aberta a todos os estados, atenta a todas as histórias. “Tout est dans tout. Partout. Tout le temps.

En même temps” (Duras, 1999: 25-6). MD desenvolve a caracterização da mulher do camião numa entrevista a Michelle Porte, incluída no final do livro *Le camion*.

Tout entière tournée vers le dehors, elle est entrée dans un processus de disparition d’identité. Non seulement elle ne sait pas qui elle est mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être. (...) Elle se tient ainsi, quelque part abolie, dans un état constant d’attente, d’attente d’elle-même, dans le souhait d’être tout à la fois. Son mouvement vers le tout, c’est pour moi celui de l’amour. (...) Je découvre en elle une joie d’exister sans recherche de sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. Le seul recours étant ici cette connaissance décisive de l’inexistence du recours. (Duras, 1999: 80-1)

Noutra entrevista, esta a Dominique Noguez, MD leva ainda mais longe esta noção de **ecletismo**:

M.D. Elle est déconnectée de tout, de la société. Mais déconnectée de telle sorte qu’elle est en relation très serrée et très essentielle... avec quoi ? Elle l’est, mais avec quoi ?

D.N. Avec l’ensemble ?

M.D. Avec l’ensemble ? C’est ce que je nomme ‘l’ensemble’, depuis beaucoup de temps, faute d’un autre mot. Quelquefois, maintenant, je dis ‘Dieu’. Puisque le mot est là. Pratique. C’est un beau mot, court, ça change aussi. Je ne parle pas de Dieu, je parle du mot. Le mot est là, donc, pas par hasard. Les gens en avaient besoin. Pour désigner l’ensemble. (...)

D.N. Est-ce que, lorsque vous décrivez cette femme qui ne fait rien, qui ne se définit pas par ce qu’elle fait, qui ne sait pas exister, qui est invisible... C’est une définition du regard, une sorte de regard qui porte sur le tout ?

M.D. Oui. C’est une définition de l’occupation du temps qui m’importe beaucoup. Cette femme occupe son temps d’une façon que j’envie. C’est peut-être mon modèle, cette femme. Ce que j’aurais préféré être. Et avec ça, elle essaie de paraître comme tout le monde. Par exemple, elle a une valise: c’est pour mieux mentir. (Duras, 2001a: 145)

Para a mulher do camião tudo interessa, não há hierarquia de saber ou importância, por isso fala, numa mesma conversa: de Marx, do amor, da geografia, da política, do planeta Marte, do mar, do proletariado, de uma criança chamada Abraham (o fantasma judaico assombrando, desde os campos de concentração, os trabalhos dursianos), do vento, da revolta de Praga, da morte, da solidão terrestre no seio do sistema solar, dos desvarios da sua juventude quando acreditou no proletariado, *etc.* (Fargier, 1977: 36-7). É, aliás, a liberdade deste ecletismo que escandaliza, que leva os outros a considerá-la excessivamente pessoal, ou reaccionária, ou louca: “Il dit: j’ai compris. Vous êtes une

réactionnaire.” Mais adiante o motorista reformula: “Il dit: j’ai compris. Vous êtes une évadée de l’asile psychiatrique de Gouchy” (Duras, 1999: 48).

À liberdade, ao ecletismo, à perdição vital da mulher, contrapõe-se a alienação, o dogmatismo, a rigidez do motorista do caminhão, que é incapaz de ouvir, de ver aquela que acolheu temporariamente a seu lado: “La voit-il?”, pergunta Depardieu no filme / “Non. Il ne voit que si on lui commande de voir. Il ne voit plus rien de lui-même”, responde MD (Duras, 1999: 56). O motorista é do Partido Comunista, a mulher está **para além de qualquer pertença**. Renate Günther explora, precisamente, essa condição do motorista:

Dura’s lorry driver lives in a state of alienation, since he has given up his freedom and individuality in exchange for the reassuring sense of belonging to a party which provides him with a clearly defined identity. Blinded by party dogma he is disconnected from the world and others around him (...). Like the driver whose lorry transports ‘des colis tout faits’, ‘ready-made packages’, the Communist Party carries with it a host of ready-made ideas and identities which reduce the diversity of individuals to their membership of a particular social group. (Günther, 2002a: 79-80)

MD quer, de forma clara, demarcar-se de todo e qualquer poder, arrasando as ideologias vigentes:

The megastore becomes a symbol of the way in which the immigrant working class in France, abandoned by the PCF, has been absorbed by a capitalist society that encourages it to participate in its consumer culture. (...) *Le camion* was intended to be what Duras called ‘un acte contre tout pouvoir’, a creative act against all power, both in the arena of politics and of cinema. (*idem*: 82)

No entanto, a mulher do caminhão admite que permaneceu enganada grande parte da sua vida (acreditou no mesmo que o motorista), e que agora vive numa confusão mental geral que a desequilibra do eixo comum do mundo, desadequada dos outros e de si mesma.

What is described in *Le camion* as the woman’s ‘mental confusion’ is simply her transgression of the rules of rationality and logic underlying the dominant frameworks of thought (...), her thought and speech reflect the pattern of metonymic association which has been identified by Luce Irigaray as a feature of women’s writing (...). Nobody listens to the

woman whose words are described as ‘banal’ and ‘too personal’ by those who uphold the illusion of objectivity that characterises Western patriarchal thought. (Günther, 2002a: 80)

A última e derradeira coisa que a mulher diz ao motorista antes de descer do caminhão em nenhures (e que foi constituindo um *leitmotiv* ao longo de toda a viagem) é: “Que le monde aille à sa perte, qu’il aille à sa perte” (Duras, 1999: 67). Visão que, apesar de desesperada, parece cheia de ânimo, entusiasmante mesmo: “Elle le vit gaiement, puisque, elle le vit en inventant des solutions personnelles à l’intolérable du monde, par exemple le fait de faire du stop tous les soirs en inventant sa vie” (Duras, 2001a: 149). Aquela que ficou como uma das declarações mais contundentes e apocalípticas de MD, não era afinal um apelo à morte, era antes a afirmação de uma **utopia**.

D.N. Quand on dit ça [“Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique”], on est au-delà de la colère... C’est le mot de la colère...

M.D. Et c’est aussi le mot de la bonté. Le monde est perdu. Ça n’a pas marché. C’est fini (et je l’espère). Et ce basculement du monde dans l’horreur, dans la misère – jamais on n’est autant mort de faim –, il faut le rejoindre... On n’est pas contemporains de notre monde. Si vous voulez, il faudrait une catastrophe qui égalise tout ça. L’hégémonie de l’Occident est terminée et, maintenant, le relais va être pris par des idéologies terrifiantes. (...) La seule façon de rejoindre le monde, de rejoindre la misère, de sortir de cette honte dans laquelle nous sommes, c’est de la rejoindre. Mais pas de façon messianique et mécanique (on peut dire les deux choses), mais de façon cosmique: que ça change. Que la perdition se répande partout. (...) La perdition n’est pas la mort. C’est un brassement de population. C’est un même magma, c’est retourner à l’origine des choses. Vous croyez que la perte du monde, c’est son malheur, sa mort ?

D.N. C’est ce que j’avais cru comprendre.

M.D. Non. Dans le sens que vous leur donnez, ces mots seraient des mots de droite, ‘se perdre’ signifierait ‘perdre de l’argent’, ‘perdre son capital, son travail’. Non. La perte du monde, c’est que le monde se répande, c’est que l’égalité se répande, que le sort commun devienne vraiment commun. Qu’il n’y ait plus cette tentative d’économie sordide de l’oligarchie financière mondiale. (Duras, 2001a: 148-9)

A perda ou o fim do mundo, esta nova situação política do vazio, correspondem à diluição da ordem, das normas, das convenções, expressam a vontade de uma igualdade total, de um destino comum que seja verdadeiramente comum e o desejo que o capitalismo exacerbado impluda, que o dogmatismo comunista cesse, que os preconceitos e todas as identidades estabelecidas e fixas se diluam, se desestabilizem. A

mensagem da mulher, que passa por tresloucada, é afinal clara: é preciso eliminar todos os sistemas que obrigam “chaque homme assassiner l’autre homme, le mutiler de sa donnée fondamentale: sa propre contradiction” (Duras, 1999: 44).

Desta forma, todo e qualquer aparelho totalizador e totalitário (incluindo os elos de mediação, a representação) é posto em causa. Segundo Yves Laplace e José Michel Bulher, que assinam um artigo em *Les Cahiers du cinéma* sobre este filme no ano da sua estreia, à força de tudo representar de todas as maneiras, ter-se-ia eliminado o mundo, a época obrigaria assim a uma *rarefacção das representações*, capaz de dar a ver a falência actual.

Ce ne serait ainsi pas tellement le monde qui irait à sa perte et qu’on ne pourrait transformer, à jamais. C’est plutôt l’état des pratiques signifiantes qui impliquerait, partant des significations en crise, non de la réalité, que le monde, ici (sur l’écran, la scène) aille à sa perte. (...) [U]n point de non-retour aurait été atteint, auquel le film dans son défilement prêterait main. Dès lors taxer Duras de défaitisme (mot drôlement mal famé), de non-communisme, d’anarchisme (...), est une erreur (de tir); c’est prendre à la lettre, comme dit quant au réel, ce qu’énonce *Le camion* quant à l’imaginaire. (Laplace/Bulher, 1977: 55)

Para MD, os seus livros, filmes, peças de teatro são, antes de mais, autênticos actos de resistência e formas de questionamento extremas, apelos para se ser político fora da lógica política.

O acto da palavra ou de música é uma luta: tem de ser económico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que lhe resiste, mas extremamente violento para ser ele próprio uma resistência, um acto de resistência. (Deleuze, 2006: 324)

Neste universo durasiano, é a uma mulher que não sabe quem é, nem onde está, que não tem profissão (“Il demande: Vous faites de la politique?” / “Elle répond: Non. Rien. Je ne fais rien. Je n’ai jamais rien fait” (Duras, 1999: 49)), que é “déclassée” e desconsiderada por sê-lo, que cabe a desmitificação de dogmas, a denúncia de servidões, a *descategorização* de tudo (incluindo da identidade), com vista a um todo fluído, permutável, permeável.

Em *L’écriture du désastre*, Maurice Blanchot fala de uma subjectividade de *não-pertença*, de uma *subjectividade sem sujeito*: “La solitude ou la non-intériorité, l’exposition au dehors, la dispersion hors clôture, l’impossibilité de se tenir ferme, fermé – l’homme privé de genre, le suppléant qui n’est supplément de rien” (2008: 53).

E quando Blanchot fala especificamente de MD e do seu *Détruire, dit-elle*, num dos textos mais belos dedicados à autora (*L'amitié*), defende que cabe a cada um de nós conter o *destruir*, carregá-lo e transmiti-lo, sendo que para isso, tal como a mulher do camião, é necessário libertar-se:

[C]ar s'il faut aimer pour détruire, il faut aussi, avant de détruire, s'être libéré de tout, de soi, des possibilités vivantes et aussi des choses mortes et mortelles, par la mort même. Mourir, aimer: alors, seulement, pourrions-nous nous approcher de la destruction capitale, celle que nous destine la vérité étrangère (aussi neutre que désirable, aussi violente qu'éloignée de toutes puissances agressives). (2001: 134)

Deleuze e Guattari, em *Mille plateaux*, falam em atingir um processo que recuse todos os modelos:

Il [le rizhome] n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. (...) A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. (...) Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de 'devenirs'. (2009: 31-2)

Por sua vez, Giorgio Agamben propõe um ser que fosse radicalmente privado de toda a identidade representável e não reivindicasse qualquer condição de pertença (*A comunidade que vem*):

[S]e os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata de individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas *o* assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (1993: 52)

Judith Butler, por seu turno, em livros como *Gender Trouble*, defende uma *superfície politicamente neutra* que permitisse multiplicidade, hiatos, sobreposições, dissonâncias, um número infinito de possibilidades, componentes identitárias que pudessem combinar-se de forma arbitrária, instável.

Si les identités ne sont plus stabilisées comme les prémisses d'un syllogisme politique, et si la politique n'est plus comprise comme un ensemble de pratiques dérivées d'intérêts censés appartenir à des sujets prêts à l'emploi, une nouvelle configuration politique pourrait bien naître des cendres de l'ancienne. (Butler, 2008: 276)

MD não se limita a resistir a normas, definições, estruturas. Também resiste a identidades, ou melhor, para esta autora a identidade só é pensável como forma de relação com a não-identidade. Na verdade, as suas personagens principais são *exteriores*, sentem fora de si mesmas, por interiormente se encontrarem esvaziadas, perdidas, são seres fracturados, porosos, ecléticos. Esboços de gente, que se reflectem uns nos outros, designados muitas vezes por iniciais ou apenas por pronomes, que erram com propósitos indefinidos e enigmáticos, desagregados do mundo que os rodeia. No limite, existem pelo olhar do(s) outro(s), através de uma voz (a de MD) que lhes dá uma vida espectral (que não sabem viver), como se simultaneamente fossem inventados e morressem à medida que surgem. A subjectividade destas personagens durasianas tem um carácter *trans-individual* e todos os seus afectos, com frequência inexprimíveis, são sentidos fora de si mesmos. Évelyne Grossman discorre, precisamente, sobre esta dissolução identitária:

Ce que Duras nomme le 'dépeuplement' de ses personnages, il se joue là, dans cet évanouissement heureux des cadres identitaires, cette dépossession de soi, tant il est vrai que ce que certains analystes nomment le 'faux *self*', c'est le *self* tout court. Le 'soi' est toujours un 'faux soi', un 'comme si c'était moi' comme dit Duras, un 'comme si' construit sur le leurre du modèle identitaire, sur l'autre en miroir. (...) Il y a 'faux' dès que quelqu'un prend la parole en son nom. Par opposition, la parole 'vraie' serait celle des voix anonymes, sans identité ni image (...). C'est cette voix sans nom qui traverse l'écriture que Marguerite Duras élabore peu à peu, cette voix où elle cherche à se perdre pour atteindre ce qu'elle appelle la mémoire trouée d'une non-personne. (2006: 68)

É ainda Grossman que melhor caracteriza *Le camion* e a escrita durasiana em geral no que diz respeito a esta *despessoalização*:

Le film [*Le camion*] est donc l'invention d'un autre espace utopique et politique qui se dessine peu à peu entre eux [Duras et Depardieu], un espace paradoxal, à la fois clos et ouvert; un espace de voix qui se croisent, de lecture partagée: Depardieu et Duras *lisent* leur texte dans un espace clos qu'elle appelle 'la chambre noire'. C'est là que se feraient les images, s'il y en avait. C'est qu'elles se font, pour chaque spectateur. Le film, dit-elle, est 'troué de partout'; c'est une structure ouverte. Quelque chose s'y défait – détruit et construit en même temps. Elle y parle d' 'acquis' créateur de la destruction du texte'. Détruire (déconstruire) est avant tout un travail de la lettre qui affecte la rhétorique de la parole, la mise en scène des discours; c'est un travail de déplacement qui invente des passages entre l'écrit et l'oral, le texte et la voix, l'image filmée et le son, au croisement du théâtre, du film, du récit: espace ouvert, transversal, rétif à toute inscription dans un genre. La perte n'est pas l'abandon. Détruire n'est pas défaire, démolir, mais inventer dans l'écriture un autre espace du corps et de l'affect *qui fasse de l'écriture un corps affecté*. Le sujet de cette écriture, elle l'appela un jour *la dépersonne*. (...) Alors l'écriture est plus que l'écriture, elle est mode d'être... ou de disparaître, elle accueille l'extrême dépersonnalisation qui permet de devenir la forme creuse, le réceptacle de la mémoire du monde, une chambre d'échos. (Grossman, 2006: 71-2)

Na e pela escrita, trabalha-se a dissolução, a transformação de si e do mundo, cria-se um novo espaço utópico, livre:

Il faut, dit Blanchot, 'sortir de soi-même', 'entendre l'appel au-dehors': Marx a dit une force tranquille: la fin de l'aliénation ne commence que si l'homme accepte de sortir de lui-même (de tout ce qui l'institue comme intériorité): sortir de la religion, de la famille, de l'État. L'appel au-dehors, un dehors qui ne soit ni un autre monde, ni un arrière-monde, il n'y a pas d'autre mouvement à opposer à toutes formes de patriotisme, quelles qu'elles soient.' C'est précisément pour Blanchot le rôle de la littérature, le rôle de cette 'exigence d'écrire' comme il la nomme, que de 'prendre en charge toutes les forces et les formes de dissolution, de transformation'. *Sortir de ce qui nous institue comme intériorité...* Il faut y entendre l'invention d'autres formes d'écriture que celles qui totalisent dans une identité définie, circonscrite, le sujet qui écrit. Pas une littérature nationale donc (la voix de la nation), mais une écriture qui invente des 'lignes de fuite' luttant contre l'Un-sens immobile et fixé. Cet espace d'écriture qui est celui de Duras ou de Blanchot, il faut l'entendre, je crois, comme l'espace d'une *nouvelle utopie politique*. (Grossman, 2006: 70)

E, no irreparável que fica, depois desta luta e do atingir da liberdade mais absoluta a que leva o *désœuvrement* de si, resta o **amor**: "Il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour" (Duras, 1999: 40). O amor contra o intolerável e a intolerância. O amor enquanto devir e não limite. O cinema durasiano como lugar (ou *não-lugar* ?)

onde as personagens moram para se perderem do mundo e se ganharem a si mesmas enquanto seres em devir. Da casa fixa para o camião (que circula numa zona limítrofe ao mar) em movimento perpétuo; de uma qualquer história para uma história qualquer.⁴²

Efectivamente, de *Nathalie Granger* para *Le camion* uma evolução aconteceu: do silêncio como resistência passou-se a um discurso inconstante mas sólido, elaborado (mesmo se desprezado pelos outros), que já não é apenas resistência, mas luta/ataque *feroz* e revolucionariamente poético contra todo e qualquer tipo de totalitarismo. A Mulher ganhou voz para fazer frente a todas as formas de racismo e exclusão (sejam elas de raça, classe ou género) e para desvanecer-se em lugar nenhum, em condição nenhuma particular, para que todos possam ser respeitados independentemente da diferença. MD abre caminho, com a sua obra literária/cinematográfica/teatral a todas estas perspectivas revolucionárias. *Nathalie Granger* e *Le camion* não são senão actos criativos contra todos os poderes, quer ao nível político, quer ao nível artístico (níveis que são o mesmo e que abarcam, como a mulher do camião o sublinhava, tudo).

Esse trabalho de desagregação, destruição, dissolvência a que MD se dedica contra todas as formas de controlo e totalitarismo vai acabar por fundir-se num único espaço, numa única imagem: o **mar**. Presente na sua obra desde o princípio, o mar é fundamental em *Le camion*, embora nunca surja nas imagens do filme; permanecendo invisível, o mar é sobejamente referido e a sua presença *assombra* todo o texto.⁴³

⁴² Deleuze examina precisamente esta deslocação muito significativa no cinema de MD: “Os primeiros filmes de Marguerite Duras estavam marcados por todas as potências da casa, ou do conjunto jardim-casa, medo e desejo, falar e calar-se, sair e entrar, criar o acontecimento e escondê-lo, etc. (...) No caso de Marguerite Duras, a casa deixa de a satisfazer porque ela não pode garantir uma autonomia das componentes visual e sonora para uma mesma imagem audiovisual (a casa é ainda um lugar, um locus, no duplo sentido da palavra e do espaço). (...) A casa-jardim já tinha, sem dúvida, a maior parte das propriedades de um espaço qualquer, os vazios e as desconexões. Mas era preciso deixar a casa, abolir a casa, para que o espaço qualquer só possa construir-se na fuga, ao mesmo tempo que o acto de palavra tinha de ‘sair e fugir’. (...) Era preciso tornar o espaço inabitável (praia-mar em vez de casa-jardim), para que atinja uma *héautonomie*, comparável à do acto de palavra tornado por sua conta inatribuível: uma história que já não tem lugar (imagem sonora) por lugares que já não têm história (imagem visual). E seria este novo traçado do corte irracional, esta nova maneira de o conceber que constituiria a relação audiovisual” (2006: 328-9).

⁴³ Exemplos dessa nomeação ao longo de *Le camion* (Duras, 1999): “Alors, vous disiez... que c’était... un camion... au bord de la mer ?.../ Oui... C’est ça... une brume légère, partout... répandue.../ Oui... des terres... la route... elle traverse un plateau nu et le camion passe... hein ?/ C’est ça./ C’est ça, c’est ça... il traverse le tout... la mer, on l’entend... le bruit de la mer... loin... forte.../ ...Terrible... oui... terrible... le vent... personne ne peut résister au vent...” (p.24); “Que fait le camion ?/ Vous le voyez ?/ Oui, je le vois. Infatigable./ C’est ça. Il avancerait. Il avance./ Oui. Tout le temps. Il traverserait des terres. La terre./ Oui. Il aurait longé la mer aussi. Des océans. Infatigable, oui.” (pp.33-4); “Où irait-elle [la dame du camion] ?/ C’est-à-dire... Il le lui demanderait peut-être... Elle donnerait le nom d’une direction... Vers la mer, il semblerait.” (p.36); por fim, com o filme a terminar: “La mer est là” (p.69).

Evocação que cria um fora de campo infinito e, ao mesmo tempo, e sem paradoxo, enquadra o imaginário de quem assiste ao filme. O mar é, para a autora, o espaço ideal e terminal para a dissolvência necessária: “Elle dit: Regardez: la fin du monde./ Qu’est-ce qu’elle montre ?/ Elle montre la mer” (Duras, 1999: 20); “Elle dit: regardez: la fin du monde. Tout le temps. A chaque seconde. Partout. Ça s’étend” (*idem*: 21). O mar é o destino final de todos os caminhos das personagens durasianas, errantes/perdidas/sumidas/extraviadas/dispersas, para atingir a liberdade mais absoluta e indecifrável:

Je viens de rétablir le texte pour l’édition et je vois que je parle du vent tout le temps, de la mer aussi, loin et près, toujours forte comme une sorte d’image mentale constante, je pense que la mer c’est ce qui va venir, c’est ce qui va tout engouffrer dans sa pureté, je crois que c’est ça, le vent et la mer (...). (Duras, 1999: 128-9)

Na verdade, a imagem escondida de todos os planos do filme *Le camion* é, de certo modo, o mar; mesmo que o mar não surja, os planos são, segundo a própria MD, marítimos:

Le plan tourné à Auchan, dans la zone industrielle de Plaisir, de nuit, bleu, on dirait de l’eau, je le vois comme un plan sous-marin. C’est le lieu d’où vient la femme du camion. C’est le lieu de l’absolue platitude, un lieu mortel, qu’est Plaisir, les Yvelines. C’est à partir de ce lieu qu’elle invente sa vie chaque jour pour la première fois. (Duras, 1999: 129)

O mar é também *transbordamento*: “Elle [la dame du camion] dit: que des choses à voir... Tellement... On est débordé... vous ne trouvez pas? ” (Duras, 1999: 17-8). É essa a propensão de toda a obra durasiana, e é nessa *deriva* que melhor nos situamos para a ler/ver/ouvir/sentir. Daí para *L’homme atlantique* um passo apenas...

CAPÍTULO IV

L'HOMME ATLANTIQUE

Fazer cinema é escrever numa folha de papel a arder.

(Pier Paolo Pasolini)

O homem e o mar

Yann Lemée conheceu MD em 1975, numa projecção de *India Song*, em Caen, à qual se seguiu um debate com a realizadora e um breve encontro num bar com vários outros estudantes de filosofia. Antes desse encontro, Yann já vivia fascinado pelo universo durasiano. Depois, começou a escrever a MD assiduamente.

C'est après cette soirée que vous avez commencé à m'écrire des lettres. Beaucoup de lettres. Quelquefois une chaque jour. C'étaient des lettres très courtes, des sortes de billets, c'était, oui, des sortes d'appels criés d'un lieu invivable, mortel, d'une sorte de désert. Ces appels étaient d'une évidente beauté. (Duras, 2001b: 8)

Nesse período, MD vive atormentada pelo álcool. Tem crises, recuperações, recaídas. As suas obras tardias nascem desses estados de fragilidade e de isolamento. Durante cinco anos, a autora ancora-se nesta relação epistolar sem nunca responder ao jovem Yann. Até que um dia ele deixa de escrever-lhe. E é então que, em Janeiro de 1980, MD reage:

Alors à mon tour dans le vide laissé par vous, cette absence des lettres, des appels, je vous ai écrit pour savoir pourquoi vous n'écriviez plus, pourquoi d'un seul coup, pourquoi vous aviez cessé d'écrire comme violemment empêché de le faire, par exemple par la mort. (*idem*: 8)

Nesse mesmo ano, alguns meses mais tarde, depois de insistir ao telefone com MD, Yann visita-a em Trouville:

J'ai ouvert. (...) Et puis il y a eu la fermeture de la porte sur vous et sur moi. Sur le corps nouveau, haut et maigre. Et puis il y a eu la voix. La voix incroyable de douceur. Distant. Royale. C'était la voix de votre lettre, celle de ma vie. (Duras, 2001b: 18)

Yann tem vinte e oito anos e é homossexual.⁴⁴ MD tem sessenta e seis anos e encontra-se à beira do esgotamento. Ele deixa o emprego, a sua casa e torna-se companheiro dela. Ela faz dele uma das suas personagens: Yann Andréa Steiner, e até ao final da sua vida criará a partir dele – a sua chegada dar-lhe-á novo alento para escrever e fazer filmes sobre a impossibilidade do (seu) amor.

Yann est entré brutalement dans la vie de Marguerite. D'emblée, elle fait de lui un acteur de son théâtre imaginaire, celui qui sait déjà, qui est là pour authentifier ce qu'elle voit. Tout de suite, elle le dévore amoureusement, elle lui ôte son regard. Désormais ce sera elle qui regardera le monde à sa place. Elle lui prend son nom, ses nuits, son temps, ses amours. Captif amoureux, Yann; consentant au sacrifice, dévoré de passion. À l'approche d'un génie devient-on écrivain pour autant ? Yann est devenu Yann Andréa Steiner dès le lendemain de cette nuit, enfermés dans la chambre noire dans le bruit de la mer. Yann compagnon, amant, acteur des films de Marguerite, chauffeur de Marguerite, son confident; Yann qui ne la quittera plus, sera aussi son souffre-douleur, son infirmière. Yann seul qui connaît l'histoire et qui aujourd'hui se cache, Yann Andréa Steiner. (Adler, 1998: 488)

A relação, além de produtiva, torna-se cada vez mais intensa e conturbada, sendo que o álcool ainda é um tormento para a autora. Yann parte várias vezes, sem dar satisfações, por vários dias. Será uma dessas partidas (que parecia definitiva), em Junho de 1981, que desencadeará o negrume dilacerante de *L'homme atlantique*.

Marguerite n'écrit *L'homme atlantique* que pour retenir Yann. Dans cette longue lettre d'amour et de désespoir, elle prend à témoin le monde de la douleur de cet amour tout en ne

⁴⁴ A orientação sexual de Yann é aqui relevante porque a masculinidade é, de algum modo, enfraquecida ou efeminizada na obra durasiana – assim o demonstram o motorista de *Le camion* e o vendedor de *Nathalie Granger*, entre muitas outras das suas personagens. A autora tenta desconstruir o mito masculino, dominando-o enquanto narradora das suas histórias (em *L'homme atlantique*, como em outros textos da época, é MD que fixa as regras da sua relação com o homem do texto, é ela quem dirige sempre, o homem deixa-se levar por ela). Assim, a homossexualidade de Yann, além de agudizar o factor de impossibilidade prezado e cultivado por MD na relação amorosa, serve igualmente para desfazer o modelo ideal de masculinidade vigente na sociedade, é um obstáculo perfeito à ordem estabelecida: “La subversion de la relation binaire phallique-masculin/féminin-châtré, Duras la poursuit avec la figure de l'homosexuel qui a envahi son œuvre depuis les années 80. Déjà, au début des années 70, Duras confiait à Xavière Gauthier son sentiment de rapprochement avec les homosexuels, car de même que la femme ‘ils vivent sur un fonds de désespoir et de peur qui les ouvre’, tous deux étant soumis à ‘l’oppression de la classe phallique’. L'homosexuel constitue lui aussi une figure à l'identité sexuelle ambiguë qui déconstruit la relation binaire masculin/féminin, et c'est en cela qu'il intéresse Duras. Il est valorisé car il dérange l'ordre sexuel établi” (Rodgers, 1994: 61).

voulant pas le briser. L'alcool ne fait qu'augmenter la violence et exacerber son désir. C'est ça ou ne pas écrire. C'est ça ou mourir. (Adler, 1998: 497)

MD julga ter perdido para sempre Yann e encontra-se só, no seu quarto em Trouville, com vista privilegiada para o mar. *L'homme atlantique* terá nascido muito simplesmente desses dois factores conjugados: o homem (ausente) e o mar (a perder de vista).⁴⁵ Os lugares são fundamentais para a escrita de MD, como já foi referido no capítulo dedicado a *Nathalie Granger*. A casa em Trouville liga-se inevitavelmente à poética do *mar escrito*. Paulatinamente, a janela do quarto torna-se o enquadramento e a atmosfera (visual e sonora) da obra durasiana por inteiro.

La chambre durassienne est une chambre avec vue. La fenêtre n'est pas seulement l'élément photophore mais comme chez Baudelaire, l'élargissement – ouverture et évansion tout à la fois – du champ de vision. Par elle, le regard oriente et anime l'imaginaire. (Denes, 2005: 11)

O quarto, esse quarto à beira-mar, é o lugar do último amor de MD e é onde se desencadeiam algumas das suas últimas aventuras literárias e cinematográficas.

⁴⁵ A partida de Yann despoleta *L'homme atlantique*. A ausência é, desde há muito, um dos motivos principais da escrita durasiana, a ausência e a morte. Essa falha originará outra falha que tornará o filme único na história do cinema: o negro. Eis alguns exemplos do texto que o comprovam (Duras, 1992): “Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée comme tout à l’heure votre présence” (p.15). / “Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais, sans possibilité aucune de s’y frayer une voie, d’y succomber de désir. Vous n’êtes plus nulle part précisément” (p.15). / “J’avais balayé la maison, j’avais tout nettoyé comme avant mes funérailles. Tout était net de vie, exempt, vidé de signes, et puis je me suis dit: je vais commencer à écrire pour me guérir du mensonge d’un amour finissant (...)” (p.17-8). / “Et au contraire de mourir je suis allée sur cette terrasse dans le parc et sans émotion j’ai dit à voix haute la date du jour qu’il était, le lundi quinze juin 1981, que vous étiez parti dans la chaleur terrible pour toujours et que je croyais, oui, cette fois, que c’était pour toujours” (p.19-20). / “Je me suis dit que je vous aurais aimé. Je croyais qu’il ne me restait déjà de vous qu’un souvenir hésitant, mais non, je me trompais, il restait ces plages autour des yeux, là où embrasser comme là s’étendre sur le sable tiède, et ce regard centré sur la mort” (p.20-1). / “C’est alors que je me suis dit pourquoi pas. Pourquoi pas faire un film. Ecrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film” (p.21). / “Vous êtes resté dans l’état d’être parti. Et j’ai fait un film de votre absence” (p.22). / “Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l’on pourrait avoir de vous” (p.27). / “Le film restera ainsi, comme il est. Je n’ai plus d’images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés. C’est pour ce film seulement que je sais. Pour le film seulement je sais, je sais qu’aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger” (p.27-8).

Du grec *kâmara* qui signifie la voûte, la pièce voûtée, vouée dès son origine à la clôture et au recueillement, la ‘chambre’ qui contient l’auteur âgé et son jeune lecteur est bien le lieu intime où se joue le dernier amour de Duras, vite assombri par de lourdes tensions relationnelles. L’échappatoire est dans l’écriture, laquelle est vécue comme une échappée. La chambre déborde, elle est poreuse, elle expose et déloge, plaçant la créatrice ‘dans’ l’extérieur, ‘dans la nuit de cette chambre’ et ‘dans le grondement sombre et massif de la mer’. Née ‘au-dessus de la mer et de son silence’, l’écriture a pour plein cadre la nuit noire et pour musique ambiante le bruit des éléments. L’expression ‘chambre noire’ désigne en photographie une enceinte fermée où une petite ouverture fait pénétrer les rayons lumineux et où l’image des objets extérieurs apparaît sur un écran. (Denes, 2005: 13-4)

Dominique Denes fala mesmo, a propósito desse quarto, num alargamento do domínio do imaginário durasiano, assim como da passagem de uma dimensão espacial para uma temporal, onde todas as experiências se fundem e confundem:

Par un glissement du spatial au temporel, cette chambre suspendue ‘au-dessus de la mer et de son silence’ se trouve alors égarée ‘au-dessus du temps’ (*Steiner*), lieu noir de la mémoire livré au mouvement universel de l’Histoire. De cette étude, il résulte qu’à la réduction du champ de vie correspond l’extension du champ imaginaire: moins de maison, plus de livre, moins d’espace intérieur, plus de poétique de l’espace et notamment de l’espace poétique. (...) [E]lle fait du lieu le plus intime et retiré du monde qu’est la chambre le lieu le plus poreux et ouvert du monde. De plus, la chambre noire durassienne confond toutes les expériences, intime, érotique, politique, esthétique, poétique, et même mystique. (*idem*: 16)

O mar torna-se o elemento natural de MD também pela forma indomável que adquire: “Dans la mer vous jetez une bombe atomique et dix minutes après la mer reprend sa forme. On ne peut pas modeler l’eau” (Duras, 2009b: 82). E por ser talvez a única imagem suportável num mundo onde as imagens se reproduzem a uma velocidade atroz, orientando-nos o olhar, ditando-nos uma percepção imperialista de tudo. Escrita aquática, escrita informe, escrita turva: a escrita que resta a MD – o mar é a derradeira imagem.

[L]iquidez que marca cada vez mais a imagem visual em Marguerite Duras: é a humidade tropical indiana que sobe do rio, mas também que se estende na praia e no mar; é a humidade normanda que já atraía *Le Camion* da Beauce até ao mar; e a sala desafectada de *Agatha* é menos uma casa do que um lento navio fantasma que avança na praia, durante o desenrolar do acto da palavra (daqui sairá *L’homme atlantique* como sequência natural).

Que Marguerite Duras faça deste modo marinas tem grandes consequências: não só porque ela liga ao que é mais importante na escola francesa, o cinzento do dia, o movimento específico da luz, a alternância do solar e do lunar, o sol que se esconde na água, a percepção líquida. Mas também porque a imagem visual (...) tende a ultrapassar os seus valores estratigráficos ou ‘arqueológicos’ na direcção de uma calma potência fluvial e marítima que vale para o eterno, que mistura os estratos e arrasta as estátuas. Nós não somos entregues à terra mas ao mar. As coisas apagam-se debaixo da maré, mais do que se enterram na terra seca. (...) Em suma, a legibilidade própria da imagem visual torna-se oceanográfica em vez de telúrica e estratigráfica. (Deleuze, 2006: 329-330)

Também Yann Andréa se tornará uma personagem oceanográfica, na qual a autora mergulha. Uma personagem que MD tenta conter (conscientemente em vão) nas entrelinhas da sua escrita. Uma transmutação decisiva vai sendo operada, nascendo assim o *homem atlântico*.⁴⁶

Imagem | Tempo | Vazio | Falha | Voz | Texto

Para a imagem de *L’homme atlantique*, MD recorreu a planos não utilizados do filme *Agatha ou les lectures illimitées* (1981), que anteriormente tinha realizado – nos quais se vê Yann deambular pelo hall de um hotel à beira-mar (em Trouville, onde a realizadora reside durante longas temporadas), ao que é sobreposto um texto integralmente lido em *off* pela própria. Não são apenas as personagens durasianas que aparecem umas através das outras, num delicado e estranho jogo de transparecer, nem apenas os livros que se chamam e reflectem uns nos outros, mas também os filmes que se corrigem e ressurgem noutros filmes, tornando-se a projecção numa espécie de palimpsesto espectral que reanima e relança permanentemente a obra e universo durasianos.

Todavia, as imagens que sobraram de *Agatha* não eram suficientes para acompanhar o texto de *L’homme atlantique*. E então MD vale-se do **negro**, conduzindo-nos, desta maneira, à ruína fílmica de si mesma:

⁴⁶ Seguem-se alguns exemplos desta transmutação, em *L’homme atlantique* (Duras, 1992): “Vous me demandez: Regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique” (p.8-9). / “La mer est à votre gauche en ce moment. Vous entendez sa rumeur mêlée à celle du vent. Dans de longues portées elle avance vers vous, vers les collines de la côte” (p.14). / “Vous et la mer, vous ne faites qu’un pour moi, qu’un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure. Je la regarde moi aussi. Vous devez la regarder comme moi je la regarde, de toutes mes forces, à votre place” (p.14).

La logique qui semble déterminer le passage d'*Agatha* à *L'homme atlantique*, s'apparente à bien des égards au double processus de récupération et de déperdition (réutiliser jusqu'à l'exténuation) qui a conduit d'*India Song* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert* et du *Navire night* à *Césarée* ou aux *Mains négatives*: de même que *Son nom de Venise dans Calcutta désert* reprend intégralement la bande-son d'*India Song* et que *Césarée* et *Les mains négatives* ont été écrits à partir des plans non utilisés du *Navire night*, de même *L'homme atlantique* est composé en partie des plans non utilisés d'*Agatha*. Mais alors que dans les films précédents, la stratégie de récupération avait seulement entraîné, serait-on tenté de dire, une dépotentialisation du matériau filmique réutilisé, elle va, avec *L'homme atlantique*, être poussée jusqu'à l'épuisement et l'exténuation absolus, jusqu'à un point-limite jamais atteint dans l'histoire du cinéma: jusqu'à un écran qui reste noir pendant la moitié du film. Marguerite Duras invoque, pour expliquer cet 'événement considérable survenu avec *L'homme atlantique*' la pauvreté de son matériau de départ: 'Je n'avais pas assez de chutes d'*Agatha* pour le remplir d'images... alors j'ai employé du noir, beaucoup... Au bout de dix minutes de noir, c'était fait, il était devenu inconcevable de trouver une image à mettre avec le texte...' . Mais au-delà de cette circonstance contingente, il semble évident que ce passage au noir doit être considéré comme la mise en œuvre systématique ou le point d'aboutissement d'un phénomène ou d'une tentation qui était en germe depuis longtemps (dès *India Song* en tout cas) dans le travail cinématographique de Duras et qui a déterminé son rapport destructeur et suicidaire au cinéma. 'Je crois, reconnaît d'ailleurs l'écrivain-cinéaste, que le noir est dans tous mes films, terré sous les images... Il est également dans tous mes livres. Ce noir je l'ai appelé *l'ombre interne*...' (Moure, 1997: 222-3)

O negro não é aqui mera falta de imagens, é também, e talvez antes de mais, o exaltar da recusa da representação em que MD não pára de investir:

É com este negro que Duras descobre toda a força de um texto sem imagem, radicalizando um gesto iniciado em obras anteriores. Se a rejeição da criação de imagens já havia sido invocada em *Césarée* e *Les mains négatives*, ou mesmo em *Le camion*, trabalho em que Duras se esquivava à representação, não pelo negro ou pelo uso de imagens previamente filmadas, mas pela opção da leitura de um guião de um filme inexistente em detrimento da sua realização, é aqui, através do negro, que essa recusa da representação pela imagem atinge a sua máxima expressão. (Ascensão, 2010: 270)

Convém relembrar que o negro não é novidade no cinema, sempre existiu desde os seus primórdios. Há diferentes possibilidades de ocorrência de negro nos mais diversos filmes: ora usado brevemente (entre planos, por exemplo), ora surgindo como efeito (nomeadamente o fundido a negro), ora presente de forma mais extensa

(separando sequências, *etc.*). Sem esquecer que a projecção sucessiva de imagens necessita do negro no intervalo de cada fotograma.⁴⁷ O negro é, assim desde logo, fundamental no dispositivo cinematográfico. E o modo como é obtido e surge projectado na tela é decisivo para a compreensão do filme. Uma das demandas mais prementes de MD era alcançar o “filme da voz da leitura do texto” – com os largos minutos de negro de *L’homme atlantique* essa aspiração é atingida finalmente, deixando ao **espectador** o lugar ideal:

Isi Beller [um amigo de MD] a été frappé quand je lui ai parlé de film sans images, du film noir, du film de la voix de lecture du texte. Il dit que c’est un élément fondamental qui entre dans l’explication générale de mon cinéma: le noir. Qu’il n’y a pas, bien entendu, aucun pléonasm entre le texte et l’image dans mes films, qu’entre le texte et l’image il voit s’insérer un noir. Il voit ce noir comme un passage par un non-penser, un stade où la pensée basculerait, s’effacerait. Il voit que cet effacement rejoindrait le noir de l’orgasme, la mort de l’orgasme. Et ce qui s’opère chez le spectateur, c’est que quelque chose en lui s’ouvre et fait qu’il n’a pas à faire cet effort totalisateur qu’il fait devant un film commercial, c’est-à-dire de faire coïncider l’image et la parole. Ici, dans mes films, il ne déchiffre pas, il se laisse faire et cette ouverture qui se produit en lui fait place à quelque chose de nouveau (...). Ce serait d’après Isi Beller l’explicite et l’implicite qui se rejoindraient dans ce temps du noir. (...) Ici, il faut que tu crées toi-même, à ton insu bien sûr, l’espace de la réception du film en toi. (Duras, 1996b: 93-4)

Com este último filme negro MD sela todo um programa, tal como o explica longamente José Moure, no seu livro *Vers une esthétique du vide au cinéma*:

Par la montée puis la persistance de l’écran noir (à la fois page blanche du cinéma mais aussi espace vide de la réception) Marguerite Duras réalise ce “film de la voix de lecture du texte” dont elle rêvait depuis longtemps et résout par là même (certains diront négativement voire mortellement pour le cinéma, elle dirait plutôt dans le ‘bonheur de la coïncidence entre l’image et la parole’ qui ‘comble d’évidence et de jouissance’) le conflit de la voix et de la figure, de la parole et de l’image, du texte et de la représentation, du papier et de la

⁴⁷ “Concernant strictement le dispositif de projection, pour que l’image s’anime, il faut que les photogrammes sur la pellicule soient en partie cachés par l’obturateur avant de passer dans le sillon de lumière qui les projette sur l’écran. Le film montre un schéma d’obturateur passant devant la pellicule, puis un gros plan d’obturateur qui cache régulièrement la source de lumière lorsqu’il tourne comme une roue entraînant un train. Ainsi au cinéma la plupart du temps, c’est du noir qui passe à travers la lumière du projecteur pour que les autres images soient visibles par différence. Il faut également qu’une bande noire sépare chaque photogramme pour paradoxalement donner l’impression de continuité visuelle à la projection, ce que figurent par analogie les plans de zootropes avec leurs bandes noires apparentes défilant entre chaque figure animée par le mouvement” (Bergala, 2004: 81-2).

pellicule... qui sous-tend toute son expérience cinématographique. Cette résolution par le vide ou le noir de l'écran, mise en œuvre dans *L'homme atlantique*, est l'aboutissement d'un double processus:

– d'abord (et certes) celui de la prise de pouvoir de la voix: voix féminine ordonnatrice qui, après avoir convoqué (premier mouvement) l'image, procède aussitôt à son reflux (deuxième mouvement) puis effacement définitif (troisième mouvement) en répétant sur fond d'absence et d'écran noir les indications auxquelles celle-ci avait semblé dans le premier mouvement du film devoir sa présence intermittente à l'écran

– enfin (et peut-être surtout) celui de la disparition du 'je' (je de l'écriture et de la mise en scène) qui finit (quatrième mouvement) par s'abolir et se fondre dans le 'vous' (le 'vous l'ignorez' final): 'vous' de l'acteur absent certes mais aussi 'vous' du spectateur: un spectateur qui, d'abord dans l'oubli de lui-même (hypnotisé par la voix incantatrice: 'vous oublierez') puis suppléant à l'absence de l'acteur invisible, a 'rempli' l'espace vide de la réception ouvert par le film et a maintenu ce dernier dans un état limite entre vivre et mourir; un spectateur 'attaché' jusqu'à la fin de la projection 'à ce que la vie ne quitte pas' le film; un spectateur assis devant le noir atlantique de l'écran, qui se tient face au miroir de sa propre absence, de sa propre mort (à la 'caméra qui tue'), 'dans la douceur, dans une provocation constante, innocente, impénétrable' et ce a son insu, sans savoir qu'il est lui-même l'homme atlantique, le spectateur-acteur d'un film sans images, de l'absence du film: *Vous l'ignorez*. (Moure, 1997: 234-5)

“Filme sem imagens”⁴⁸, feito de “presenças-ausências”, de voz sobre negro, intermitentemente com fundo sonoro de ondas de um mar que abarcou tudo. A imagem pressupõe, em MD, a destruição da sua própria necessidade: “Duras may have created the idea of an image that kills the desire for the image” (Cottenet-Hage/Kolker, 1989: 97). Mas se a imagem é posta em falha, o mesmo não acontece com o acto de realizar, com o gesto de filmar – por diversas vezes, e não por acaso, a palavra “**câmara**” surge no texto lido. O cinema é problematizado, mesmo posto em causa, mas não para ser dizimado, antes potenciado:

Si les quarante-cinq minutes de *L'homme atlantique* sont une aventure, ce n'est pas parce qu'on vient y voir une dernière curiosité (l'image noire, on pouvait se douter que Duras y viendrait), mais bien parce que là, très près de l'écran noir on a physiquement l'impression d'être dans une caméra (et pas seulement le viseur, comme cela peut arriver). Dans un premier temps, les plans noirs alternent avec des plans impressionnés. Chacun d'eux est

⁴⁸ Se bem que a imagem não deva ser aqui encarada como conteúdo mas antes enquanto limite, quadro, já que mesmo que a imagem seja vazia ou negra, permanecemos, na sala de cinema escura, diante de uma tela delimitada e visível, onde em vez de se projectar luz, ecoa uma voz, e onde imagens ausentes ganham presença.

comme un tremplin pour l'image à venir: un appel, au sens où l'on parle du pied d'appel lors d'un saut. Puis il n'y a plus que du noir, et Duras dit qu'il n'y aura plus que du noir, qu'elle n'a plus d'images à donner à ce film, et l'on sent Yann Andréa derrière ce qui est maintenant un cache, l'obturateur définitivement clos de la caméra gigantesque où l'on a pris place. *L'homme atlantique* est une cérémonie. On y perçoit, comme rarement, le sens du sacré. Cérémonie funéraire, certes, mais aussi cérémonie inaugurale: par un superbe paradoxe, Marguerite Duras consacre la caméra comme 'objet de prédilection' dans celui de ses films qu'elle a le moins nourrit d'images, réalise un film complètement pacifié alors qu'elle tremble de douleur. (Philippon, 1982: 48)

A obra de MD torna-se, deste modo, arena, um lugar onde se luta e resiste à própria matéria filmica e, ao mesmo tempo, se sublima o filme/o filmar. Acresce que, com este filme, por um lado, a autora dá presença à ausência, pelo negro e pela voz, e por outro, abre novamente a possibilidade ao impossível, pelo uso do modo verbal do *futur antérieur*:

Marguerite Duras, dans l'acte même de filmer, vit dans le «Cela aura eu lieu» du futur antérieur qui tient lieu de présent impossible. Le film se fait devant nous, faux présent totalement perdu dans un vacillement continu entre juste passé et presque futur. Entre la voix ordonnatrice de Duras et le corps de l'acteur Yann Andréa s'installe un hiatus qui est le centre même du film, cette tentative de la voix de l'une vers le corps de l'autre, cette recherche d'un synchronisme qui ne peut être atteint qu'au prix de la mise à mort de l'image, puisque ces images, bien que chues d'un autre film, témoignaient encore d'une résistance à la parole qui les faisait surgir; c'est du moins l'impression que donne le corps de l'acteur, souffrant et rétif à la fois, et comme souffrant de sa résistance même. (Philippon, 1982: 47)

Madeleine Bajomée refere-se às obras durasianas enquanto máquinas que fabricam o **vazio**, lugares privilegiados de aparição do desaparecido, lugares construídos a partir de matérias escolhidas em função da sua instabilidade (Bajomée, 1989: 138).

Pour Duras, le présent n'est qu'un temps d'exil. Dans une œuvre où tout est vécu dans un rapport à la perte de l'origine ou au désir de la fin, dans un monde défini par une situation de deuil (deuil de tout futur, deuil du passé), le sujet ne peut vivre le présent que sur le mode de la fausse présence. (...) Le texte adopte, quant à lui, un double mouvement: il ne parvient à restituer une présence que pour le faire s'effacer; il fait surgir 'l'inscription d'un manque qui dit l'inéluctable de la disparition au lieu d'un possible avènement narratif'. Toute l'entreprise de Duras vise à opérer ce glissement: il s'agira, pour elle, à partir de

l'accumulation des jeux de parole et d'écriture, de retrouver ce mouvement de fascination, qui dit la chose ou l'être perdus. (Bajomée, 1989: 136-7)

L'homme atlantique não é senão o filme que *dá a ver* o ser perdido (Yann, personagem verdadeira e inventada), e o filme que quer recuperar um certo estado de recepção (o espectador inventando-se).

O **ritmo** do filme é lento, intermitente e a voz arrastada/quebrada de MD, em *off*, amplia, na verdade, o efeito dessa desaceleração. No início, às imagens de Yann e do hotel e do mar, entremeiam-se irregularmente negros, como se assistíssemos ao ritmo cardíaco de um morrente (um pulsar fraco a que corresponde quase um piscar de olhos, que tem afinal uma duração imensa, como se dois segundos pudessem conter uma eternidade). Com MD prevalece o instante: precário e intenso. A duração parece funcionar fora do tempo. E quando o negro, por fim, inunda o filme por inteiro, o tempo linear e vectorial passa a cerimonial, sagrado (Bajomée, 1989: 110), suspenso – deixa de haver uma ancoragem temporal estável e o *futuro* apresenta-se, simultaneamente e sem paradoxo, iminente e incerto.

Perante a falha, o vazio, os brancos do texto, os negros da imagem, resta apenas a **voz**. Voz que desvela/revela/vela precisamente a (des)aparição do homem, da (im)possibilidade do amor. Uma vez o corpo ausente, a voz subsiste enquanto presença densa, mas sem espessura (Bajomée, 1989: 147). *L'homme atlantique* torna-se um filme de pura escuta, filme da voz do texto.

Captifs, dans une salle obscure, nous fixons l'écran où ne défilent pas des images qui font une histoire – nous voyons parfois des personnages se lire un scénario, comme dans *Le camion*, ou des images noires, comme dans *L'homme atlantique* –, mais notre enfermement nous aide à *entendre*, dans la pureté d'une écoute non parasitée par d'autres sollicitations, dans le même temps que nous contemplons le vide, concrétisé. (Bajomée, 1989: 153)

Quanto ao “filme em texto” de *L'homme atlantique*, antes de mais, sublinhe-se que nele é efectuada a fusão absoluta. No **texto**, a autora consegue conjugar escrita e cinema de forma total (o livro dá conta do filme no seu todo, tanto visual como sonoramente), e a simbiose é tão bem sucedida, que já não há espaço para derivas, comentários, considerações ou notas de rodapé: o texto é a *mise en scène* com tudo o que esta abarca.

Mais uma vez a câmara é determinante, assim como a permanente insistência de MD em relação ao olhar. A frase que abre *L'homme atlantique* é muito significativa, neste âmbito: “Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous” (Duras, 1992: 7).⁴⁹ Fica dado, de maneira inquestionável, o mote da obra: estamos diante de um “filme em texto” e MD continua a dirigir tudo, incluído o olhar de Yann (ou o nosso). À questão da câmara alia-se a voz autoritária de quem dirige: MD dita os passos de Yann e de tudo quanto acontece no filme (quer o vejamos ou não), abrangendo o nosso olhar (o “vous”, que MD permanentemente interpela e dirige, é Yann, ou o espectador, ou ambos). Parece que assistimos a um exercício de hipnotismo, a que nos entregamos de livre vontade, tal como Yann:

[L]a relation de la parole mais aussi de pouvoir et d'autorité, qui lie le metteur en scène à son acteur, n'est pas sans rappeler [...] celle du verbe par qui le narrateur agit sur le narrataire, figure fantasmatique également réduite par son silence obligé à une sorte d'inexistence, et cependant d'une importance capitale, puisqu'elle permet au je de se constituer et au discours d'avoir lieu. (...) Tout se passe comme si la voix ordonnatrice cherchait, notamment à travers la répétition de ‘vous oublierez’ et la reprise insistante du pronom personnel ‘Vous’, à exercer une emprise absolue sur le récepteur (emprise du metteur en scène sur l'acteur, du narrateur-conteur sur l'auditeur), à le subjuguier, pour mieux le guider jusqu'à l'oubli (‘Vous oublierez que c'est la caméra’), à l'oubli de soi et à la perte d'identité (‘Mais surtout vous oublierez que c'est vous’), et, au-delà, à la mort (...). Cette mort “régnaute et sans nom” ouvre sur l'expérience-limite du regard absolu, celui de l'acteur regardant la mer mais aussi celui du spectateur du ‘film qui se fait’, confronté, jusqu'à là fin, au noir atlantique de l'écran (...) Après avoir ‘subjugué’ et guidé le vous (acteur et/ou spectateur) jusqu'à une mort-émergence, la voix semble à présent non seulement appeler, mais aussi gouverner l'image (...). (Moure, 1997: 226-7)

De maneira óbvia, são aqui retomadas várias linhas já exploradas na análise dos filmes anteriormente estudados, nomeadamente: a submissão e liberdade do espectador, a

⁴⁹ Os excertos do livro *L'homme atlantique* (Duras, 1992) apresentados a seguir ilustram essa insistência: “Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devriez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin” (p.8). / “Vous allez repasser de nouveau devant la caméra. Cette fois vous allez la regarder. Regarder la caméra. La caméra va maintenant capter votre réapparition dans la glace parallèle à celle dans laquelle elle se voit. Ne bougez pas. Attendez. Ne soyez pas surpris. Je vais vous dire ceci: vous allez réapparaître dans l'image. Non, je ne vous avais pas prévenu. Oui, ça va recommencer” (p.22-3). / “Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi. Rappelez-vous bien ceci: la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes, vous, à vous seul. N'oubliez jamais” (p.24).

perda de identidade, as indicações do filme que se realiza contidas no próprio filme, o poder da voz do texto, a falha da imagem em relação a tudo isto. *L'homme atlantique* sela, efectivamente, todo o programa cinematográfico durasiano, atingindo-se aqui, pelo negro atlântico, o apogeu de uma dissolução não redentora, mas absolutamente necessária e visionária.

O cinema somos nós

Ao longo do seu percurso, MD foi sendo frequentemente questionada sobre os motivos que a teriam levado a enveredar e a insistir, sobretudo a partir da década de 1970, no cinema. A autora foi dando diversas respostas, variando as razões para tal desvio da sua escrita, até ter compreendido que não existia efectivamente desvio, era sempre de escrita que se tratava, tanto na página quanto na tela. Depois, só verdadeiramente depois, surgiria o magnetismo pela sala de cinema, pelas suas possibilidades de confluência/convergência/afluência (termos que facilmente se associam ao universo aquático durasiano), como a própria admite:

Le problème est de savoir pourquoi, pourquoi mes films. Toutes les raisons que je donne depuis des années sont approximatives, je n'arrive pas à le voir clairement. (...) C'est peut-être l'envie des 'écrits collés' sur des images. Ou bien, simplement, c'est ce volume du cinéma qui m'attire, celui de la salle de cinéma, ce point de convergence. (Duras, 1996c: 139)

Interessa explorar esse “ponto de convergência” que MD avança como uma das principais razões da sua atracção pelo cinema. A sala de cinema, escura, é atravessada por um feixe de luz, proveniente do projector (situado nas costas dos espectadores) e projectado na tela (que se encontra diante dos espectadores). O destino final das imagens não é a tela, mas o olhar, a sensibilidade, a cabeça de quem assiste. E quem é o espectador e o que faz ele das imagens que desfilam projectadas diante dele?

Jean-Louis Schefer dedica-se a estas questões num belíssimo texto intitulado *L'homme ordinaire du cinéma*, referindo-se ao cinema como noite experimental e ao espectador enquanto ser experimental, advogando que este último é lugar de ressonâncias e que o sentido dos filmes resulta não tanto de análises/conhecimentos teóricos ou técnicos, mas dos afectos e das memórias daquele que vê. Apresentam-se, de seguida, dois excertos desse texto de Schefer, por esclarecerem não somente a posição

deste, mas também por nos lançarem no enalço daquilo que MD defendia, instintivamente, quando considerava e fazia cinema:

Il s'agit dans le cinéma d'une expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui, à elle seule, forme un être expérimental. Le cinéma, de notre participation, ne compose pas et n'ordonne pas une quelconque structure d'aliénation: il s'agit d'une structure de réalisation et d'appropriation d'un réel, non d'un possible; le réel dont il s'agit est celui qui vit déjà et momentanément comme spectateur. Non de cette vie momentanée et suspendue, mais de cette mémoire mêlée d'images et d'affects expérimentaux: il faut donc interroger la fonction du scénario comme l'objet non du désir d'existence mais du *crédit d'affects* de cet homme. Je le dis sans qualités. De la même façon: la structure onirique du film est un leurre anthropologique. Et, pour ce qu'il en reste: le rêve, ici, n'est pas la réalisation d'un désir, il faudrait maintenant entendre plutôt ceci, de plus essentiel, qu'il ne fait que le *légitimer*. (Schefer, 1980: 14-5)⁵⁰

Le cinéma, les images de films, ne mobilisent pas en moi un savoir (technique, théorique) (...). Cet art éveille, mystérieusement lié à l'expérience d'une profondeur de sentiments (mais aussi à une vie très particulière des affects isolés), une mémoire. (...) Cette mémoire-là n'évoque pas, elle écrit l'expérience d'une vie entière à laquelle elle entraîne dans une séparation du monde. Comme si nous allions au cinéma afin (sur quelques images que nous garderons) d'anéantir progressivement le film sur les sentiments que nous y éprouvons et comme si cette masse d'affects ramenait progressivement dans leur éclairage et dans cette couleur de sentiments des chaînes d'images. J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une *histoire intérieure*: parce que cette histoire ne se déroule pas et ne peut, pourtant, si peu qu'elle ait lieu, que rester invisible, sans figure, sans personnage mais surtout sans durée. Nous acclimatons tous ces films, par leurs rémanences d'images, à cette absence de durée et à cette absence de scène où serait possible l'histoire intérieure. Il y a donc cette

⁵⁰ Schefer reage aqui claramente ao livro *O cinema ou o homem imaginário*, de Edgar Morin (consultar, a este propósito, os capítulos “O complexo de sonho e de realidade” (1970: 180-204) e “A realidade semi-imaginária do homem” (*idem*: 241-261), por exemplo). João Mário Grilo explica esta oposição: “[E]ste homem vulgar do cinema opõe-se radicalmente, ao homem imaginário, delineado por Edgar Morin, em *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (...). O paradoxo fundamental de todo o espectador de cinema não é, segundo Schefer, qualquer desejo de identificação com um mundo imaginário diferente, ao qual dariam acesso as imagens do filme, mas o desejo de um outro mundo no seu mundo (o ecrã não é caminho, mas parede)” (2008: 190); “O homem vulgar do cinema distingue-se, radicalmente, da pressuposição maior (na antropologia e na sociologia do cinema) de existência de um homem imaginário, rompendo com qualquer obrigação protocolar de natureza antropológica. O que vemos passar no ecrã não é, de todas as formas, o anjo da guarda do nosso imaginário, porque o imaginário cinematográfico (o único imaginário do cinema) não acontece além do ecrã, mas aquém. (...) [N]a sala de cinema, o espectador é a única real ficção do espectáculo” (*idem*: 191). – Esta tese, a de que “o espectador é a única real ficção do espectáculo” é, como vimos, decisiva para a compreensão do cinema durasiano.

chambre invisible en nous où nous torturons, sans la présence d'aucun objet, l'espèce humaine, et d'où nous vient mystérieusement, incompréhensiblement le sentiment ou la conscience anticipée du sublime. (*idem*: 16-7)

É possível estabelecer ligações directas entre estes excertos e o pensamento de MD. A autora, que realizou sem ser considerada realizadora com qualidades (técnica e teoricamente), propõe um cinema experimental que se dirige igualmente a homens sem qualidades, ou melhor, ao seu património de afectos, memórias, à sua visão própria e não aos seus conhecimentos pré-adquiridos, para que numa sala escura (“chambre noire” ou “chambre de lecture” – nos termos de MD, “chambre ultime” ou “chambre invisible” – nos termos de Schefer) reinventem a sua própria história interior (“l'ombre interne” durasiana).

A narrativa não importa, a verosimilhança muito menos (procura-se chegar a uma nova humanidade, liberta da antiquíssima prisão referencial). O que interessa é a verdade derradeira que com o filme atingimos: “Celle-ci ne se vérifie qu'en moi, non par une référence ultime à la réalité; elle n'est tout d'abord qu'un changement de proportion du visible dont je serais sans doute le dernier juge mais le corps, mais la conscience expérimentale” (Schefer, 1980: 22). MD acredita profundamente neste princípio: o de que o cinema somos nós, espectadores. Grilo realça, neste sentido, o facto de Schefer considerar que “o efeito de anamorfose que é produzido pelo cinema sobre o espectador constitui a sua única realidade” (2008: 191) – cabe, no fundo, ao espectador reverter em si a forma das imagens que vê, recombina-as na sua memória, complexificando-as à maneira de um fractal (a base constitutiva do filme transfere-se para a constituição do próprio espectador). As pessoas vão ao cinema não simplesmente para assistir ao desfile sucessivo das imagens na tela, mas para que as imagens se desfiem nos próprios espectadores, sem que as competências que tenham obtido até aí lhes possam valer de grande coisa, pois o que está em jogo é o repositório afectivo de cada um. Sob este prisma, o cinema é o tal gesto que MD não cessa de tomar para si e para o seu trabalho:

Direi então, simplesmente, que o cinema nos ensina a ver a visão. A pensá-la e a verificá-la – ‘deleuzianamente’ – como o princípio de um outro estilo de pensar. Materialmente, o cinema não é mais do que a percepção de uma percepção (de um pensamento que se traduz numa percepção e que dela é materialmente indissociável). A invenção de um ponto de

vista e de uma distância, com tudo o que isso implica: filosófica, política e, sobretudo, *conceptualmente*. (Grilo, 2006: 18)

O maquinismo do cinema, que MD põe em relevo e mostra nos seus filmes (o dito metacinema), serve para que possamos perceber que nós próprios fazemos afinal parte dele:

Porque a coisa em questão [o cinema e o que é o cinema] não pode ser mais tratada, disciplinada ou ajuizada em termos de uma representação mais ou menos fiel da realidade, ou de um discurso simbólico mais ou menos coerente, mas como a essência de um maquinismo que institui o cinema como puro efeito do seu próprio funcionamento. E desse maquinismo, lembremo-lo, fazem parte a câmara, o projector, toda a tecnologia do cinema, mas igualmente o cineasta e, principalmente, o espectador, ambos sincronizados pela pulsação do filme e pela noite experimental que preside a todo o acontecimento cinematográfico. (Grilo, 2006: 23)

L'homme atlantique encontra-se nestas coordenadas, ainda mais que todos os anteriores filmes durasianos. Mas se este capítulo as indica, não foi apenas para as tornar claras, foi também para expor uma dificuldade: o último filme de MD, realizado em 1981, é a mais inacessível das suas obras. Entenda-se “inacessível” não no sentido da sua compreensibilidade, mas simplesmente do da sua circulação: é quase impossível encontrar o filme e poder revê-lo fora do circuito de programações especiais, e raras, dedicadas à realizadora (ao contrário de outros filmes dela, à venda em suporte DVD ou VHS, ou descarregáveis através da internet, ou visionáveis em arquivos ou bibliotecas – sem falar em *India Song*, uma das suas obras cinematográficas mais populares, que frequentemente é projectada em ciclos independentes ou em cinematecas). *L'homme atlantique* tem, de facto, uma circulação restrita, tendo sido exibido muito poucas vezes, quer em França, quer no resto do mundo.

O presente trabalho é feito na recordação de uma dessas projecções raras, realizada em Lisboa, em 2003. É essencial assumir isso, não por uma questão de honestidade, mas para frisar o quão importante e decisiva foi essa projecção no percurso de quem escreve esta dissertação. Como Schefer admitia “[U]ne partie de notre vie passe dans des souvenirs de films” (1980 : 11). E como Grilo completa: “O que está aqui em causa é o projecto de constituição de uma grande ciência dos afectos e da memória. Que terá de passar por uma re-subjectivação do eu (...)”(2008: 193). MD teve

esse impacto em quem verdadeiramente a viu: daí este caminho (de perdição, de reminiscências e de fantasmas).

CONCLUSÃO

Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, lire et voir. Entendre.

(Marguerite Duras)

Talvez o mais correcto seja reformular o início do preâmbulo desta dissertação. MD fez livros, peças de teatro, filmes: escreveu. Todo o seu trabalho e actividade se resumem a esse gesto: a escrita. E no escrever a autora pôde realizar a sua maior ambição: o *destruir*, o *descriar*, o *resistir* – nos mesmos modos em que Agamben se refere às “composições” de Guy Debord⁵¹ para cinema:

[A]u cœur de tout acte de création, il y a un acte de dé-création. Deleuze a dit un jour, à propos du cinéma, que tout acte de création est toujours un acte de résistance. Mais que signifie résister ? C’est avant tout avoir la force de dé-crée ce qui existe, dé-crée le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-crée le réel. (Agamben, 1998: 74)

Para operar essa destruição seminal, através da escrita, MD opõe-se a todas as ordens vigentes porque, segundo Pasolini: “Se um fazedor de versos, de romances, de filmes, achar cumplicidade, conivência ou compreensão na sociedade em que actua, não é um autor. Um autor não pode deixar de ser um estranho numa terra hostil (...)” (1982: 224). Neste sentido, um livro, uma peça de teatro, um filme não servem para comunicar, exprimir, duplicar o mundo, uma obra é para pôr em causa, problematizar os limites (do autor, do receptor, da obra em si e, acima de tudo, daquilo a que chamamos mundo).

⁵¹ Debord (1931-1994), tal como MD (embora de modo muito diverso), também trabalhou o cinema enquanto laboratório até ao seu limite negro (e branco), realizando filmes sem imagens com uma componente política e ética forte, sobre os quais Agamben discorre no capítulo “Le cinéma de Guy Debord” (pp. 65-76) de *Image et mémoire*: “Valéry a pu donner une fois cette définition si belle du poème: ‘Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens.’ (...) On pourrait reprendre la définition de Valéry et dire du cinéma, du moins d’un certain cinéma, qu’il est une hésitation prolongée entre l’image et le sens. Il ne s’agit pas d’un arrêt au sens d’une pause, chronologique, c’est plutôt une puissance d’arrêt qui travaille l’image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l’exposer en tant que telle. (...) Dans le dernier film de Debord [*In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978], il y a un texte très important tout au début: ‘J’ai montré que le cinéma peut se réduire à cet écran blanc, puis à cet écran noir.’ Ce que Debord veut dire par là, c’est justement la répétition et l’arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantes du montage. Le noir et le blanc, le fond où les images sont si présentes qu’on ne peut plus les voir, et le vide où il n’y a aucune image” (1998: 72-3).

A palavra é, sem dúvida, a matéria privilegiada de MD, mesmo no que diz respeito aos seus filmes, é com ela que a autora pretende escapar à *ordem*.⁵² Mas a palavra é trabalhada não de forma directa, como se fosse uma ferramenta ou uma arma, é-o antes de maneira transtornante e transbordante, até atingir o seu negativo (branco na página, negro na tela). Susana Duarte dá, precisamente, conta disso (em aindanaoconhecamos.blogspot.com, numa entrada de 5 de Junho de 2006):

Contra o imaginário do cinema dominante, o cinema de Duras é um cinema lacunar, do intervalo, do negro, que permite mostrar o que não se pode ver, ou que permanece impossível de ver inteiramente, o que permanece inacessível como todo. Porque a destruição instala um vazio no interior da possibilidade de ver, a questão de como mostrar, de como falar sobre ela, é uma questão política. Não é possível representar a colusão entre o passado e o presente, não é possível representar a morte e o desaparecimento como presentes, só é possível mostrar a descontinuidade produzida pela destruição. A palavra será lacunar, a imagem também. Neste sentido é do vazio que se chama e é ao vazio que se regressa.

O *casser la langue* (do cinema, do teatro, da literatura), o branco, o negro, a autonomização da palavra em detrimento da secundarização da sintaxe (complexa), a opacidade semântica – a dita “literatura de urgência”, o trabalhar no gume da sombra (aí onde se passa a poesia, mesmo a mais iluminada ou clarividente), a falha para pôr em falha e, apesar de tudo isto, a prodigiosa capacidade de sugestão imagética (e não esqueçamos que no cinema de MD – por mais que possa acontecer fora do tempo (linear), fora de campo (visível), a imagem/o olhar/ o filmar participam na sintaxe do filme), são os meios motrizes do *modus* durasiano, é essa passagem de perdição que a autora não se cansa de indicar, à maneira de Valère Novarina:

Aujourd’hui où tout pivote, se déclenche, s’enchaîne à grande vitesse (...), la question de la représentation est au centre: la question des images, la querelle des mots... Il y a une lutte

⁵² “A l’image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand qui vient étendre son filet sur notre Occident désorienté, à la religion des choses, à l’hypnose de l’objet, à l’idolâtrie, à ce temps qui semble s’être condamné lui-même à n’être plus que le temps circulaire d’une vente à perpétuité, à ce temps où le matérialisme dialectique, effondré, livre passage au matérialisme absolu – j’oppose notre descente en langage muet dans la nuit de la matière de notre corps par les mots et l’expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d’ici, d’un voyage dans la parole; j’oppose le savoir que nous avons, qu’il y a, tout au fond de nous, non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre parcelle individuelle, notre identité, la prison du moi), mais une ouverture intérieure, un passage parlé” (Novarina, 1999: 14).

qui *urges*, un combat à mener à nouveau contre l'envoûtement et notre soumission aux idoles. (...) [J]amais la poésie n'aura été plus politique. Ce qui importe, ce n'est pas la matérialité visible, c'est la traversée respiratoire de l'espace. Rien ne peut être saisi par les yeux. Au plus profond, nous lie et nous délie la contradiction du souffle. Tout au fond de nous, tout au fond du langage: la soif de mourir, de se dépouiller et renaître; au plus profond de nous: le désir de traversée. (1999: 85-6)

O *transbordamento* de gêneros e de artes em MD dará lugar a uma perturbante transsubstanciação contínua. Graças a um gesto *texturante*, o texto é um filme que é um livro, e estes, que têm origem já noutros filmes ou livros anteriores, são ambos (tanto o filme, quanto o livro) a voz de uma escrita a reescrever-se.

Sans se borner à une description technique, le texte homonyme ajoute au film par les commentaires qu'il en fait; c'est une lecture de son film que propose Duras, fidèle en cela à ce système d'écriture-lecture qui assure la circulation défective de ses textes: le livre vient lire le film, comme le film déjà lisait un livre antérieur. (Ropars-Wuilleumier, 1990: 60)

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, em *Écraniques – Le film du texte*, explora exaustivamente estas questões, falando em “intertextualidade reversível”. Não se trata, contudo, de uma mera transferência, ou adaptação. É a própria obra que, originalmente, possui um estado duplo (ou triplo, se pensarmos no teatro, não aqui explorado), que existe morfologicamente em movimento: é o mesmo gesto que escreve e filma, que filma e reescreve.

[L]e film est à l'œuvre au sein du livre, comme le texte l'est au sein du film (...). Mais il faut passer par le cinéma pour entendre, dans la littérature, l'arrachement au langage, et revenir à la littérature pour faire entendre dans le cinéma l'irruption de la parole. (...) [N]on plus un va-et-vient variable entre les films et les textes, mais bien la mise en œuvre d'un film-texte à deux faces, littéraire et cinématographique, où l'une (mais laquelle ?) n'est que le l'envers de l'autre, sans endroit pour celle-ci. (*idem*: 178)

Ver e ouvir, imagem e voz são operações entrosadas na escrita de MD. Porém, esse entrosamento tem potências diferentes. O trabalho durasiano em torno do olhar e do ver tem como fim o questionamento da representação, originando um nível de abstracção elevado: o olhar funciona quase como uma cegueira, emprestando uma materialidade audaz ao invisível.

La proposition de la vue travaille à l'effacement de la représentation: lire le texte à travers la lecture qu'en donne le film, c'est donc renoncer à voir ce que les signes risqueraient d'évoquer s'ils étaient lus hors le film. Le barrage est d'autant plus sensible que la parole multiplie les indications d'un regard (...); mais là où le texte dit voir, le film disjoint le dire et le voir, inséparable et sans rapport. Ce qui est dit restera seulement dit, renvoyant ainsi l'acte de voir à l'abstraction qui le porte (...). Dans la mention de la figure, c'est le mensonge de la figuration qui s'écrit; l'omniprésence de l'image est un trompe-l'œil, qui capte le regard mais pour lui découvrir l'absence dans la vision; filmique ou textuelle, l'image-Duras rend opaques les choses et ne laisse affleurer – tels l'ombre et la lumière, le mouvement et l'évanouissement – que la substance imageante: pur imaginaire, par où l'objet présent se retire à la présence, sans place pour l'imagination, qui comble les vides avec du vent. Si l'invisible du texte devient visible par le film, c'est en cela d'abord que le film désigne, dans le texte, la matérialité de l'invisible. (Ropars-Wuilleumier, 1990: 175-6)

Por sua vez, esse investimento na visão é subvertido, e mesmo subjugado, pelo acto de enunciação, pela leitura, trabalhado no desencontro, no intervalo, no *entre*. O texto em MD abre o livro e desdobra o filme (visualização e vocalização acolhidas em fractura na sala de cinema).⁵³

Na verdade, a imagem desintegra-se pela voz (espécie de saída, de exílio, reduto), apontando-se a ausência, a falha. Essa voz é conduzida pelo ritmo singular da autora, e é esse ritmo que concede movimento à voz da escrita. Porém, o ritmo, relembra Meschonnic, não é o som, mas o sujeito, e a voz é o “íntimo exterior” (2006: 320). Um íntimo que abarca tudo no seu ecletismo e que é, ao mesmo tempo, ausência, dissolução. É para aí que nos encaminham, com mais ou menos violência, Nathalie e a mãe, a mulher do camião e o homem atlântico.⁵⁴ É para aí que a obra durasiana tende a desaguar: para o mar.

Didi-Huberman, em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, discorre sobre a passagem joyciana de *Ulisses*, quando Stephen Dedalus contempla o mar:

⁵³ “Commentant le rôle de lecteur que lui procurent ses films, Marguerite Duras affirme chercher, quand elle lit, non le sens du texte mais son premier état, ‘comme on cherche à se souvenir d’un événement lointain, non vécu, mais entendu dire...’. En se faisant lecteur, le scripteur semble ainsi vouloir rejoindre une mémoire qui ne lui appartiendrait pas, mais proviendrait de temps immémoriaux, où l’entendre dire gouvernerait seul la possibilité de dire. (...) Ainsi la machine moderne captée par Duras servirait à renouer avec le geste le plus archaïque, reliant l’avenir du récit au passé légendaire de la poésie (...)” (Ropars-Wuilleumier, 1990: 180). Ou como Gaston Bachelard escreveu em *La poétique de l’espace*: “[L]a poésie met le langage en état d’émergence” (2001: 10).

⁵⁴ Figuras que pertencem à ampla galeria durasiana de personagens desfocadas, imprecisas, indistintas, confusas, nebulosas, que com dificuldade constituem imagem ou nem chegam a conseguir fazê-lo, sem identidade por não se adequarem às regras tacitamente em vigor, por se moverem fora do artifício das convenções sociais e psicológicas.

[L]a mer n'est pas simplement l'objet privilégié d'une plénitude visuelle isolée, parfaite et 'détachée'; elle ne lui apparaît ni uniforme, ni abstraite, ni 'pure' dans son opticalité. La mer, pour Dedalus, devient un bol d'humeurs et de morts pressenties, un pan horizontal menaçant et sournois, une surface qui n'est plane que pour dissimuler et dans le même temps *indiquer* la profondeur qui l'habite, la meut, tel ce ventre maternel offert à son imagination comme un 'bouclier de vélin tendu', gros de toutes les grossesses et de toutes les morts à venir. (Didi-Huberman, 1992: 13)

Nesse discorrer, Didi-Huberman aponta um dos ensinamentos dessa passagem:

[L]a conclusion du passage joycien – 'fermons les yeux pour voir' – peut (...) se retourner comme un gant afin de donner forme au travail visuel qui devrait être le nôtre lorsque nous posons les yeux sur la mer, un être qui meurt ou bien une œuvre d'art. *Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas*, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir*: en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'*être* – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre. Tout est là. (*idem*: 14)

MD parece ter respondido a essa aspiração: mostrar a perda, o vazio e fazer com que essa forma informe nos encare, olhe.

Cabe, assim, ao leitor-espectador-ouvinte (que é, como o defende Pasolini, um outro autor e não um subalterno) envolver-se como parte da obra, não completá-la, mas torná-la sua. Com meios simples, alargam-se as nossas condições de pensamento e de vida, e a possibilidade (oculta) da experiência cinematográfica amplia-se exponencialmente. Vemos/ouvimos filmes aparentemente não realizados, lemos livros aparentemente não escritos, para na falha melhor percepcionarmos, para que no nosso corpo se dê a transubstanciação da obra.

Segundo o poeticista Henri Meschonnic, existe apenas uma poesia: a que transforma a própria poesia (2006: 125), e apenas uma escrita: a que se torna forma de vida (*idem*: 126) – escrita material, *escrita-corpo*. Sendo que o poeta não se deve deixar ludibriar:

Il y a un devoir de lucidité. Du poète, plus et autrement que de tout autre. Cet exercice minimal qui appartient à tous, et qui est le devoir de la pensée. Son éthique, sa politique. Bibelots, le reste. Il y a une critique du regard, une intelligence du voir, et du voir à travers, comme on dit lire entre les lignes, du voir ce que c'est que voir, que seule peut faire la poésie. (Meschonnic, 2006: 211)

Compete ao poeta *sobrever* e ao leitor captar, projectar nas entrelinhas. Tal como no cinema de MD, cuja escrita trabalha poeticamente imagem e voz, ultrapassando a dimensão do visível, para recuperar o sensível, essa experiência *convergente* que pode constituir-se na sala de cinema: “Un livre ouvert c’est aussi la nuit” (Duras, 2009a: 29).

Bibliografia Activa

- DURAS, Marguerite (1984), *Œuvres cinématographiques – édition vidéographique critique*, Paris, Ministère des Relations Extérieures/Bureau d'Animation Culturelle.
- (1992), *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit [1982].
- (1996a), *La mer écrite*, Paris, Marval Éditions.
- (1996b), *Le navire night et autres textes*, Paris, Mercure de France [1979].
- (1996c), *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma [1980].
- (1997), *Romans, Cinéma, Théâtre, Un Parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard.
- (1999), *Le camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit [1977].
- (2001a), *La couleur des mots – Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob [1982].
- (2001b), *Yann Andréa Steiner*, Paris, Éditions Gallimard [1992].
- (2002), *C'est tout*, Paris, P.O.L. Éditeur [1995].
- (2009a), *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard [1993].
- (2009b), *La vie matérielle*, Paris, Éditions Gallimard [1987].
- (2009c), *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*, Paris, Éditions Gallimard [1973].
- DURAS, Marguerite / GAUTHIER, Xavière (1982), *Les parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit [1974].

Bibliografia Passiva

- AA.VV. (1980), *Marguerite Duras – Retrospectiva*, brochura da retrospectiva da obra cinematográfica de Marguerite Duras, Novembro de 1980, Lisboa, Secretaria de Estado de Cultura/Câmara Municipal de Lisboa/Embaixada de França/Alliance Française de Lisboa.
- AA.VV. (1985), *Écrire, dit-elle – Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de L'Université de Bruxelles.
- AA.VV. (1990a), *L'ARC – Marguerite Duras*, número temático inteiramente dedicado a Marguerite Duras, Fevereiro de 1990, Paris, Librairie Duponchelle.
- AA.VV. (1990b), *Magazine Littéraire n° 278*, Junho de 1990, pp. 16-56.
- AA.VV. (1994), *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture.
- AA.VV. (1998), *Jean-Marie Straub | Danièle Huillet*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema.
- AA.VV. (1999a), *La nouvelle vague*, Paris, Cahiers du Cinéma.

- AA.VV. (1999b), *Nouvelle vague*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema.
- AA.VV. (2001), *Études Théâtrales n° 22, Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d’une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d’études théâtrales.
- AA.VV. (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, in J.-P. Sarrazac (org.), Belval, Les Éditions Circé.
- AA.VV. (2006a), *Duras, L’œuvre matérielle*, L’Abbaye D’Ardenne, IMEC Éditeur.
- AA.VV. (2006b), *Marguerite Duras – Europe – Revue Littéraire Mensuelle n° 921-922*, Janeiro – Fevereiro 2006, Paris, Éditions Europe – Revue Littéraire Mensuelle.
- ADLER, Laure (1998), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard.
- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.
- (1998), *Image et mémoire*, Paris, Éditions Hoëbeke.
- ALFÉRI, Pierre (1991), *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- AMENGUAL, Barthélemy (1982), “*Agatha et L’homme atlantique*”, *Positif* n° 254-255, Paris, Nouvelles Éditions OPTA, p. 102.
- ARMEL, Aliette (1990), “J’ai vécu le réel comme un mythe”, *Magazine Littéraire* n° 278, Junho de 1990, pp. 18-24.
- (1996), *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- ARTAUD, Antonin (1996), *O teatro e o seu duplo*, trad. Fíama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Fenda.
- (2004), *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard.
- ASCENSÃO, Joana (2010), folha de sala de “*L’homme atlantique*”, Lisboa, Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 5 e 8 de Março 2010.
- ASSOULINE, Pierre (1991), “Mes amours, c’est à moi”, *Lire* n° 193, pp. 58-59.
- BACHELARD, Gaston (2001), *La poétique de l’espace*, Paris, PUF.

BAJOMÉE, Danielle (1989), *Duras ou La douleur*, Paris/Bruxelles, Éditions Universitaires/De Boeck Université.

BARAT, François (1994), “Les documentaires de la fiction dans *Le camion* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, pp. 143-149.

BARBÉ-PETIT, Françoise (2010), *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé.

BARRENTO, João (2001), “Receituário da dor para uso pós-moderno”, *A espiral vertiginosa. Ensaio sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, pp. 69-81.

BARTHES, Roland (1964), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier.

-- (1964), “Qu'est ce que la critique?”, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 252-257.

-- (1978), “Crítica muda e cega” e “Dois mitos do jovem teatro”, *Mitologias*, trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, pp. 30-31 e 100-102.

-- (1980), *O prazer do texto*, trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

-- (1981), *A câmara clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.

BAZIN, André (1992), *O que é o cinema?*, trad. Ana Moura, Lisboa, Livros Horizonte.

BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2010), *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

BERGALA, Laure (2004), “L'image noire”, in Claude Murcia et Pierre Taminiaux (direction), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, pp. 79-83.

BLANCHOT, Maurice (1984), “A dor do diálogo”, *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 161-168.

-- (1984), *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- (2001), “Détruire”, *L'amitié*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 132-136.

-- (2002), *La folie du jour*, Paris, Éditions Gallimard.

-- (2008), *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard.

BLOCH, Béatrice (2004), “Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon”, in *sítio Cahiers de Narratologie* (<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=7>), nº11, Janeiro de 2004.

BLUHER, Dominique (2001), “L’auteur et l’autofiction”, in AA.VV., *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 259-268.

BONITZER, Pascal (1990), “Le cinéma extrême”, *Magazine Littéraire* n° 278, Junho de 1990, pp. 41-44.

-- (1999), *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma.

BORGOMANO, Madeleine (1990), “Cinema-Écriture”, in AA.VV., *L’ARC – Marguerite Duras*, número temático inteiramente dedicado a Marguerite Duras, Fevereiro de 1990, Paris, Librairie Duponchelle, pp. 76-80.

-- (2001), “L’œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres”, in AA.VV., *L’éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 211-220.

BRESSON, Robert (2006), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard.

BRUN, Patrick (2003), *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L’Harmattan.

BUTLER, Judith (2008), *Trouble dans le genre – Le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris, Éditions La Découverte.

-- (2010), *Ce qui fait une vie – Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions Zones.

CERTEAU, Michel de (1985), “Marguerite Duras: On dit”, in AA.VV., *Écrire, dit-elle – Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de L’Université de Bruxelles, pp. 257-265.

CHION, Michel (2000), *L’audio-vision – Son et image au cinéma*, Paris, Nathan.

CLOUZOT, Claire (1977), crítica a “Baxter, Vera Baxter” e “Le camion”, *Écran* n° 60, Julho de 1977, pp. 63-64.

COELHO, Alexandra Lucas (2003), “A hipnose Duras”, *Público Ípsilon*, 7 de Novembro de 2003, pp. 16-18.

COELHO, Alexandra Prado (2003), “Eduardo Prado Coelho – *India Song*, o meu filme”, *Público Ípsilon*, 9 de Maio de 2003, p. 38.

-- (2010), “O tédio matou o amor”, *Público Ípsilon*, 22 de Janeiro de 2010, p. 38.

COELHO, Eduardo Prado (2003), “O regresso do Vice-cônsul”, *Público*, 7 de Novembro de 2003.

COLLOT, Michel (2005), “D’une voix qui donne à voir”, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Librairie José Corti, pp. 299-314.

CORMANN, Enzo (2003), “Du bel animal à la mauvaise herbe”, *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, pp.131-156.

COSTA, Belino (1980), “O cinema que prefiro é o meu”, *Sete*, 19 de Novembro de 1980, p.3.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2010), “Aquele homem sou eu”, *Público Ípsilon*, 18 de Junho de 2010, p. 44.

COTTENET-HAGE, Madeleine/KOLKER, Robert P. (1989), “The Cinema of Duras in Search of an Ideal Image”, *The French Review*, Vol. 63, No. 1, Oct. 1989, American Association of Teachers of French, pp. 88-98.

COUTINHO, Isabel (2000), “A mais estranha história de amor”, *Público Pública*, 16 de Janeiro de 2000, pp. 40-43.

DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes.

DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- (1998), “Qu’est-ce que l’acte de création ?”, *Trafic n° 27*, Outono de 1998, pp. 133-142.

-- (1999), *L’image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- (2006), *A imagem-tempo*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (2003), *Kafka – para uma literatura menor*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (2009), *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DENES, Dominique (2005), “Un lieu à l’œuvre: ‘la chambre noire’ de Marguerite Duras”, in *sítio Association Marguerite Duras* (<http://www.margueriteduras.org/conférences/dominique-denès/>).

DERRIDA, Jacques (1986), “La loi du genre”, *Parages*, Paris, Éditions Galilée, pp. 251-287.

-- (1990), *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

DESHAYS, Daniel (2007), “Les territoires du sonore”, *Documentaires n° 21, Le son documenté*, 2007, pp. 41-62.

DIAS, Vítor (2006), “Descobrir o mar”, *Público*, 2 de Junho de 2006, p. 8.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DUARTE, Susana (2006), “A propósito de quatro curtas metragens de Duras”, in blogue *Ainda não começámos a pensar* (http://aindanaocomecamos.blogspot.com/2006_06_01_archive.html), 5 de Junho de 2006.

DUBROUX, Danièle (1977), “Il n’y aurait plus qu’une seule image”, *Cahiers du cinéma* n° 279-280, Agosto-Setembro de 1977, pp. 38-43.

EVERETT, Wendy (2002), “An art of fugue ? The polyphonic cinema of Marguerite Duras”, in AA.VV., *Revisioning Duras. Film, race, sex*, Liverpool University Press, pp. 19-35.

FARGIER, Jean-Paul (1977), “Autour de quelques films récents [*Le camion, Comment ça va, Maman Kusters*] – au-delà du principe de p.”, *Cahiers du cinéma* n° 279-280, Agosto-Setembro de 1977, pp. 32-37.

FAYGAL, Zsuzanna (1994), “Le style vocal de Marguerite Duras”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, pp. 69-82.

FARIA, Óscar (2002), “Marguerite Duras – Yann Andréa cet amour-là”, *Público Ípsilon*, 15 de Novembro de 2002, pp. 36-38.

FIESCHI, Jacques (1977), crítica a “Le camion”, *Cinématographe* n° 28, Junho de 1977, pp. 26-27.

FOUQUIÈRES, Louis Becq de (1998), *L’art de la mise en scène*, Marseille, Éditions Entre/Vues.

GRILO, João Mário (2006), *O homem imaginado*, Lisboa, Livros Horizonte.

-- (2008), *As lições do cinema. Manual de filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GROSSMAN, Évelyne (2006), “Ne souffre pas”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Europe – Revue Littéraire Mensuelle* n° 921-922, Janeiro-Fevereiro 2006, Paris, Éditions Europe – Revue Littéraire Mensuelle, pp. 59-73

GUÉNOUN, Denis (1992), *L’exhibition des mots*, Paris, Éditions de l’Aube.

GUERREIRO, António (1996), “O último fim de Duras”, *Expresso Revista*, 9 de Março de 1996, pp. 27-28.

GÜNTHER, Renate (2002a), *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press.

-- (2002b), “Female homoerotics and lesbian textuality in the work of Marguerite Duras”, in AA.VV., *Revisioning Duras. Film, race, sex*, Liverpool University Press, pp. 155-169.

HA, Marie-Paule (2002), “Duraise: women, natives, and other”, in AA.VV., *Revisioning Duras. Film, race, sex*, Liverpool University Press, pp. 95-111.

HEATHCOTE, Owen (2002), “Excitable silence: the violence of non-violence in *Nathalie Granger*”, in AA.VV., *Revisioning Duras. Film, race, sex*, Liverpool University Press, pp. 75-91.

HOT, Véronique (2006), “La grande histoire de la vie, c’est l’amour”, *La Terrasse n° 139*, pp. 4-5.

ISHAGHPOUR, Youssef (1985), “La voix et le miroir”, in AA.VV., *Écrire, dit-elle – Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de L’Université de Bruxelles, pp. 99-108.

KAFKA, Franz (2001), *O processo*, trad. Álvaro Gonçalves, Lisboa, Assírio & Alvim.

KAPLAN, E. Ann (1983), “Silence as female resistance in Marguerite Duras’s *Nathalie Granger* (1972)”, *Women and film – Both sides of the camera*, London, Methuen, pp. 93-103.

KAUFMAN, Claudine (2001), “E no princípio era... a ruína?”, in AA.VV., *Ruínas*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, pp. 43-46.

KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir – Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 227-265.

LAPLACE, Yves / BULHER, José Michel (1977), crítica a “Le camion”, *Cahiers du cinéma n° 281*, Outubro de 1977, p. 55.

LANZA, Amelia Gamoneda (1995), *Marguerite Duras – La Textura Del Deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca.

LEBRAT, Christian (2008), *Cinéma radical*, Paris, Éditions Paris Expérimental.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche Éditeur.

LOAYZA, Daniel (2005), *Ecrire | Roma Marguerite Duras*, Odéon Théâtre de l’Europe aux Ateliers Berthier.

MAETERLINCK, Maurice (1999), “Intérieur”, *Œuvres II, Théâtre I*, Bruxelles, Éditions Complexe, pp. 501-520.

- MANGUEL, Alberto (1998), *Uma história da leitura*, trad. Ana Saldanha, Lisboa, Editorial Presença.
- MARIN, Louis (1993), “L’être de l’image et son efficace”, *Des pouvoirs de l’image*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 9-22.
- MASSON, Hervé le (2008), “L’inconnue de la rue Catinat”, in AA.VV., *LEXI/Textes 12*, Paris, L’Arche/Théâtre National de la Colline.
- MERVAUT-ROUX, Marie-Madeleine/QUIRONI, Sabine (2007), “Claude Régy, Marguerite Duras: l’émulation réciproque”, *Études théâtrales n° 38-39, La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, Centre d’études théâtrales, pp. 156-159.
- MESCHONNIC, Henri (1985), *Les états de la poétique*, Paris, PUF.
- (1997), “Le théâtre dans la voix”, *La Licorne n° 41*, 1997, pp. 26-42.
- (2001), “Le théâtre comme voyage de la voix”, in AA.VV., *Académie expérimentale des théâtres 1990-2001. Traversées, mémoire*, Paris, Éditions du Patrimoine.
- (2005), “Oui, qu’appelle-t-on penser?”, in AA.VV., *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, Éditions in Press, pp. 251-266.
- (2006), *La rime et la vie*, Paris, Éditions Gallimard.
- MORIN, Edgar (1970), *O cinema ou o homem imaginário*, trad. António-Pedro Vasconcelos, Lisboa, Moraes Editores.
- MOURE, José (1997), *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L’Harmattan.
- MOURÃO, José Augusto (s/data), “Agustina e Duras: comover-se com a vida ou desesperar alegremente dela”, in *sítio Instituto S. Tomás de Aquino* (http://www.triplov.com/ista/cadernos/cad_05/mourao.htm).
- NANCY, Jean-Luc (2001), *L’‘il y a’ du rapport sexuel*, Paris, Éditions Galilée.
- (2003), *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée.
- (2006), *Corpus*, Paris, Éditions Métailié.
- NEYRAT, Cyril (2002), “Horreur/bonheur: métamorphose”, *Alain Resnais Positif, Revue de Cinéma*, Paris, Gallimard, pp. 47-54.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P. O. L. Éditeur.
- (2006), *Lumières du corps*, Paris, P. O. L. Éditeur.
- OGAWA, Midori (2009), “Lieu du secret: écrire entre la musique et le silence”, in *sítio Association Marguerite Duras* (<http://www.margueriteduras.org/conférences/midori-ogawa/>), 2009.

OLIVEIRA, Luís Miguel (2003), “O contrário do cinema”, *Público Ípsilon*, 7 de Novembro de 2003, p. 18.

-- (2008), folha de sala de “Nathalie Granger”, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 23 de Janeiro de 2008.

PAGÈS-PINDON, Joëlle (2005), “Le crime: l’obscur objet du désir durassien”, in sítio *Association Marguerite Duras* (<http://www.margueriteduras.org/conférences/joëlle-pages-pindon/>), 2005.

PAÏNI, Dominique (2001), “Película, sítios, poeira: do desaparecimento dos filmes e dos homens”, in AA.VV., *Ruínas*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 65-78.

PASOLINI, Pier Paolo (1982), *Empirismo herege*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim.

PHILIPPON, Alain (1982), “Filmer la mort au cinéma”, *Cahiers n° 331*, Janeiro de 1982, Paris, Éditions de L’Étoile, pp. 47-48.

PIERROT, Jean (1989), *Marguerite Duras*, Paris, Librairie José Corti.

PORTE, Michelle (2006), “Le pays de personne”, in AA.VV., *Duras, L’œuvre matérielle*, L’Abbaye D’Ardenne, IMEC Éditeur, pp. 102-103.

RACINE (1998), *Théâtre complet*, Paris, Librairie Générale Française.

RÉGY, Claude (1995), “Les sons et les sens”, in Georges Banu (org.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique, pp. 88-91.

-- (1997), “Le champ de la voix”, *La Licorne n° 41*, 1997, pp. 43-51.

-- (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs.

-- (1999), *L’ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

-- (2002), *L’état d’incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

-- (2007a), *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

-- (2007b), “Les états latents du réel”, in AA.VV., *Le corps, le sens*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 163-192.

ROBBE-GRILLET, Alain (2006), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.

RODGERS, Catherine (1994), “Déconstruction de la masculinité dans l’œuvre durassienne”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, pp. 47-68.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1990), *Écraniques – Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille.

ROY, Lucie (1994), “Les réticences discursives à l’écran ou les voix négatives”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, pp. 151-169.

RYKNER, Arnaud (1988), *Théâtres du nouveau roman*, Paris, Librairie José Corti.

-- (2008), “Préface”, in Marguerite Duras, *Le square*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 7- 21.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), “Duras: théâtre-testament”, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, pp. 147-164.

-- (2006), *O Futuro do drama – Escritas dramáticas contemporâneas*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

SAUVAGNARGUES, Anne (2007), “L’Image. Deleuze, Bergson et le Cinéma”, in AA.VV. (org. Alexander Schnell), *L’image*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, s/ p.

SCHEFER, Jean Louis (1980), *L’homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions Gallimard, pp. 9-23.

SEABRA, Augusto M. (2003), “Cinema, disse ela”, in blogue *Letra de Forma* (<http://letradeforma.blogs.sapo.pt/3929.html>), 11 de Dezembro de 2007.

SILVA, Alexandra Moreira da (2007), “‘Participation sans appartenance’: lignes de fuite”, *La question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, Dissertação de Doutoramento, Porto, pp.25-50 e 168-192.

SPIRA, Alain (2009), entretien avec Patrice Chéreau et Dominique Blanc, *Paris Match du 17 au 23 Septembre 2009*, pp. 10-11.

TALPIN, Jean-Marc (1994), “La fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne”, in AA.VV., *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, pp. 117-141.

VASSÉ, Claire (2002), “Histoire(s) de cinéma”, *Alain Resnais Positif, Revue de Cinéma*, Paris, Gallimard, pp. 21-26.

VELCIC-CANIVEZ, Mirna (2002), “La polyphonie: Bakhtine et Ducrot”, *Poétique n° 131*, Setembro de 2002, pp. 369-384.

WERT, William F. van (1979), "The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room", *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 1, Autumn 1979, University of California Press, pp. 22-29.

WILLIAMS, James S. (1992), "A Beast of a closet: The Sexual Differences of Literary Collaboration in the work of Marguerite Duras and Yann Andréa", *The Modern Language Review*, Vol. 87, No. 3, Jul. 1992, Modern Humanities Research Association, pp. 576-584.

XANTHOS, Nicolas (2004), "Se taire à la limite – Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras", *Littérature* n° 136, pp. 79-98.

Filmografia Activa

DURAS, Marguerite (1972), *Nathalie Granger*.

-- (1977), *Le camion*.

-- (1981), *L'homme atlantique*.

PORTE, Michelle (1976), *Les lieux de Marguerite Duras*.

Filmografia Passiva

AUVRAY, Dominique (2002), *Marguerite, telle qu'en elle-même*.

BARRY, Alexandre (2008), *Claude Régy: la brûlure du monde*.

BEAUJOUR, Jérôme / MASCOLO, Jean (1984), *La couleur des mots – Entretien avec Dominique Noguez*.

DEBORD, Guy (1973), *La société du spectacle*.

-- (1978), *In girum imus nocte et consumimur igni*.

DURAS, Marguerite (1969), *Détruire, dit-elle*.

-- (1973), *La femme du Gange*.

-- (1975), *India Song*.

-- (1976), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

-- (1981), *Agatha ou les lectures illimitées*.

-- (1997), *Le Ravissement de la parole/Marguerite Duras interviewée par Jean-Marc Tourine* (4 cds), Paris, Compact Radio France.

JACQUOT, Benoît (1993), *Marguerite Duras: Écrire*.

RESNAIS, Alain (1959), *Hiroshima mon amour*.

ZAJDERMANN, Paule (2006), *Judith Butler – philosophe en tout genre*.