



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

SARA SÍNTIQUE CÂNDIDO DA SILVA

**AMAR: PARTIR
CORPO E ENCONTRO AMOROSO NA OBRA DE MARGUERITE DURAS**

FORTALEZA

2017

SARA SÍNTIQUE CÂNDIDO DA SILVA

AMAR: PARTIR
CORPO E ENCONTRO AMOROSO NA OBRA DE MARGUERITE DURAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. Dra. Martine Suzanne Kunz

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S583a Silva, Sara Síntique Cândido da.
AMAR: PARTIR : Corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras / Sara Síntique Cândido da Silva. – 2017.
95 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Martine Suzanne Kunz.
1. Marguerite Duras . 2. Corpo. 3. Literatura. 4. Cinema. I. Título.

CDD 400

SARA SÍNTIQUE CÂNDIDO DA SILVA

AMAR: PARTIR

Corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Cid Otoni Bylaardt
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça
(Universidade Federal de Sergipe – UFS)

DEDICATÓRIA

A George Carvalho,
por ter me apresentado
a escrita de M. D.
e por tudo
e por sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Verbo, ação de mistério e amor. Ao Pai Oxalá, aos nossos Orixás. A Osun Oparà, pela força das águas doces e da ventania.

A Martine Kunz, enquanto orientadora neste processo, pela atenção sempre presente, pelos diálogos tão enriquecedores, pelas provocações que me moveram a outros lugares, pela confiança e pelo apoio. A Martine Kunz, enquanto professora, que, desde a graduação, vem me instigando a amar ainda mais a Literatura, a desconfiar das palavras. A Martine Kunz, enquanto escritora, pelos mares de *Cherrizinho*. A Martine, enquanto mulher, por sua força desbravadora e curiosa do mundo, que tanto me inspira e na qual busco me reconhecer. Pelo afeto. *Pour sa douceur*.

Aos meus pais, Joêda Cândido e Raimundo Silva, pela vida, pelo cuidado, por tudo.

Aos professores Cid Ottoni Bylaardt, Fernando de Mendonça e Orlando Luiz de Araújo, pelas participações nas Bancas de Qualificação e de Defesa. Pelas leituras minuciosas, pelos diálogos e apontamentos que corroboram com este texto, sou demasiadamente grata.

À CAPES.

À Pós-graduação em Letras, a todos os professores, pela riqueza de conhecimento proporcionada, pelas indicações de leituras e pelas trocas. Aos funcionários técnico-administrativos. Especialmente, a Victor Matos e Diego Ribeiro, por serem sempre atenciosos e prestativos.

Ao professor Pablo Assumpção, do PPGArtes, pelo acolhimento e conhecimento que me proporcionou, em sua disciplina.

Aos amigos e colegas da pós-graduação, a toda a equipe de organização do XIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, da qual tive honra de fazer parte, representada aqui em nome de Laila Costa e Bárbara Costa Ribeiro. Pelo trabalho de um tema tão pertinente - "Literatura, Política e outras Artes" - em nosso contexto político de golpe de estado.

Ao grupo de estudos *Esvaziados*, pelas tardes de leituras e devaneios deliciosamente partilhados. Por compreenderem também minhas ausências. Pelos textos e diálogos fundamentais a esta pesquisa.

A Maurício Ayer, por sua pesquisa engajada sobre a obra de M.D., que me foi tão preciosa. Pela prontidão em dialogar sobre a pesquisa, pelos materiais concedidos.

A Rian Fontenele, pelas obras que atravessam esta pesquisa. Por seus corpos crus.

A Ingrid Rocha, Munirah Lopes e Lucas Dib, pelos cuidados com os detalhes finais do texto.

A Kariliny Martins, minha psicóloga, pela escuta atenta às minhas turbulências.

A *Elos Pole Sport*, pelos incessantes desafios ao meu corpo, no esporte e na dança.

Aos amigos: Flor, Daniele, Vanessa, Ingrid, Pérola, Rebeca, Eudóxia, Ana Géssica, Quitéria,

Juliana, Nanda, Nina, Gio, Jéssica, Levy, João, Roberto, Pedrinho, Lucas, Tito. Pela presença, pelos sorrisos.

Aos amigos e colegas do fazer artístico, pelos processos, pelas partilhas, por pensarem outras possibilidades para o corpo. Pela resistência em trabalhar na Arte: *Grupo Terceiro Corpo*, *Grupo Experimental de Teatro*, Coletivo *Leituras Públicas*. A todos os que compõem as equipes dos filmes *Quitéria* e *Vando Vulgo Vedita*.

À Editora Substância, pelo convite que desembocou em *Corpo Nulo*.

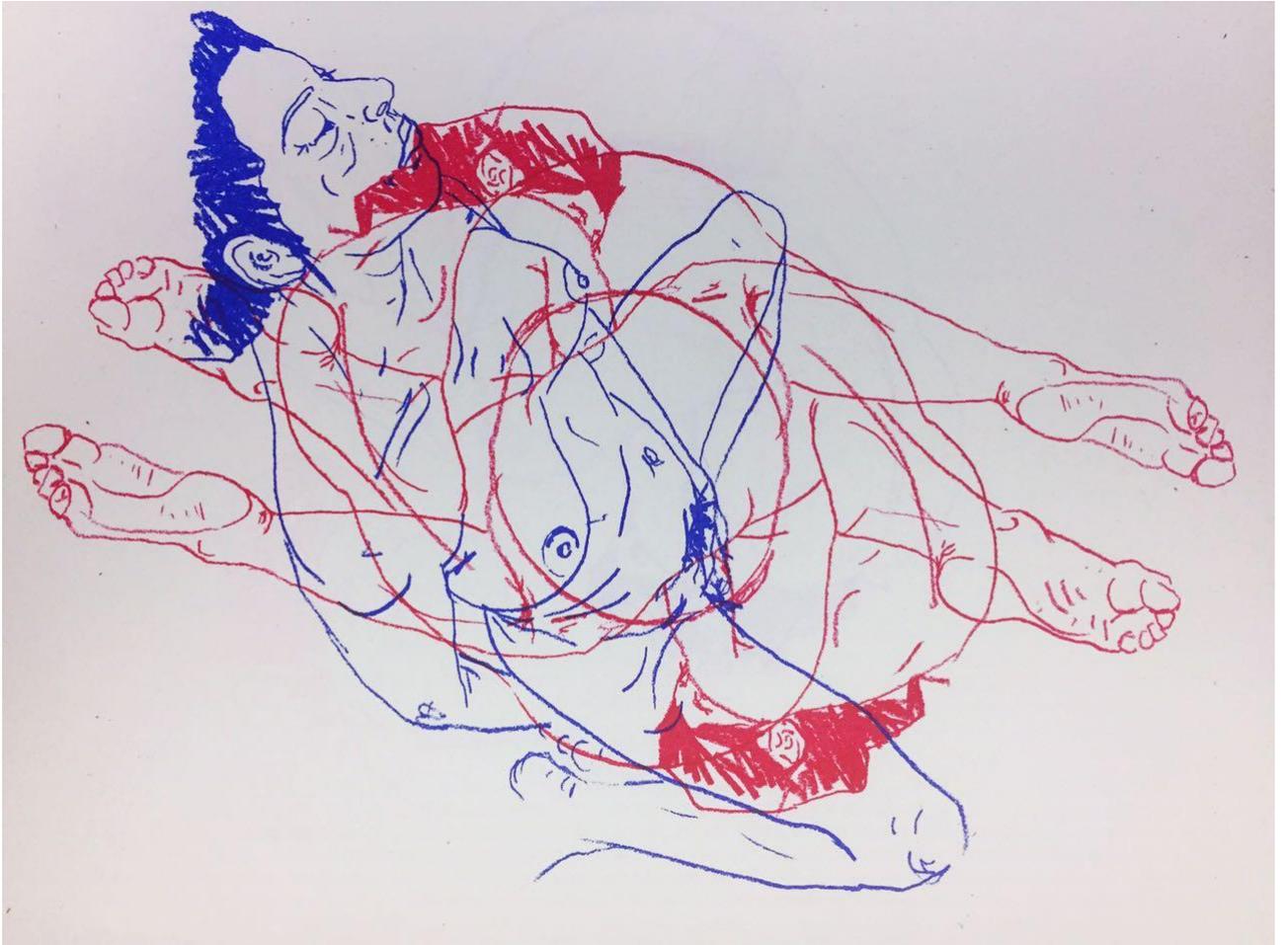
Aos poetas: Hilda Hilst, Ana Cristina César, Nina Rizzi, Mia Couto, Carlos Drummond, Mário Quintana, Waly Salomão, Yehuda Amichai.

Aos noturnos de Chopin, que também “me amolecem os ossos”.

Aos pensadores da Literatura, das Artes, da Filosofia que entrecruzam e apoiam esta escrita. Sobretudo, a Gonçalo M. Tavares, por pensar uma outra escrita acadêmica. Por quebrar alguns gessos da “*SaGesse*”.

A Marguerite Duras, por seus *lugares da paixão*. Por sua vida dedicada à arte. Pelo que move em mim. *Je vous remercie*.

Por fim, um texto é atravessado por muitos corpos. Há corpos pulsando aqui. Agradeço a todos os que se fizeram travessia.



A carne que veste tua respiração
Rian Fontenele

O CORPO É A CAUSA DO AMOR

O corpo é a causa do amor
depois disso, a fortaleza que o protege;
depois disso, a prisão do amor.
Mas quando o corpo morre, o amor se liberta
em violenta abundância,
como um caça-níqueis em pane
que a um ressoar furioso cospe de uma só vez
todas as moedas de
todas as gerações da sorte.

Yehuda Amichai

RESUMO

Esta pesquisa investiga o corpo no encontro amoroso a partir da obra da escritora e cineasta Marguerite Duras, com foco nos contos *L'homme assis dans le couloir* (*O homem sentado no corredor*, 1980), *La maladie de la mort* (*A doença da morte*, 1983) e no filme *Agatha et les lectures illimitées* (*Agatha e as leituras ilimitadas*, 1981). A partir de um exercício comparativo entre a Literatura e o Cinema concebidos pela artista, refletimos o corpo e suas potências poéticas. Pretendemos nos debruçar nas relações corporais, nos atravessamentos dos corpos nos encontros amorosos durassianos, considerando que esses relacionamentos acontecem num processo consciente de “amar: partir”, distanciando-se, desse modo, de um amor idealizado por um senso comum. Assim, interessa a nosso estudo, por meio das metáforas construídas pela palavra e pela imagem, perscrutar a construção do corpo na experimentação do amor, considerando seus fragmentos, seus rompimentos, suas paisagens, seus ecos de memória. Para dar sustentação à nossa pesquisa, foram pontuados alguns olhares e discursos que tangem a nossa temática interdisciplinar. Michel Foucault (2009 e 2013), Hélène Cixous (2009), Maurice Blanchot (2005), Giorgio Agamben (1999), Deleuze et Guattari (1996), Gonçalo M. Tavares (2013), Georges Bataille (2004), Gaston Bachelard (1978), Antônio Damásio (2000), Christine Greiner (2005) e Robbe-Grillet (2006) são alguns dos autores que representam nosso aporte teórico. Nossa metodologia circula, transita entre a análise geral da produção literária e cinematográfica de Marguerite Duras e as leituras crítico-reflexivas do corpus selecionado em diálogo com o referencial teórico escolhido.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Corpo. Literatura. Cinema.

RÉSUMÉ

Cette recherche investigate le corps dans le rendez-vous amoureux selon l'oeuvre de l'écrivain et cinéaste Marguerite Duras, centrée sur les contes *L'homme assis dans le couloir* (1980), *La maladie de la mort* (1983) et le film *Agatha et les lectures illimitées* (1981). A partir d'un exercice comparatif entre la Littérature et le Cinéma conçus par l'artiste, nous réfléchissons au corps et ses puissances poétiques. Nous avons l'intention de nous pencher sur les relations corporelles, sur les traversées des corps dans les rencontres amoureuses chez Duras, considérant que ces relations se produisent dans un processus conscient de « aimer : partir » et s'éloignent, de cette façon, d'un amour idéalisé par le sens commun. Ainsi, à travers des métaphores construites par la parole et par l'image, nous cherchons un regard sur la construction du corps lors du processus de l'amour, par rapport à ses fragments, ses ruptures, ses paysages, ses échos de mémoire. Pour soutenir nos recherches, nous avons élu des regards et des discours qui concernent notre thème interdisciplinaire. Michel Foucault (2009 e 2013), Hélène Cixous (in Foucault, 2009), Maurice Blanchot (2005), Giorgio Agamben (1999), Deleuze et Guattari (1996), Gonçalo M. Tavares (2013), Georges Bataille (2004), Gaston Bachelard (1978), Antônio Damásio (2000), Christine Greiner (2005) et Robbe-Grillet (2006) sont quelques auteurs qui représentent notre approche théorique. Notre méthodologie circule, se déplace, entre l'analyse générale du travail littéraire et cinématographique de Marguerite Duras et les lectures de réflexion critique du corpus sélectionné dans le dialogue avec le cadre théorique choisi.

Mots-clés: Marguerite Duras. Corps. Littérature. Cinéma.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Plano de <i>Les mains négatives</i> às 00h06m06s.....	31
Figura 2 Plano de <i>Cesarée</i> às 00h03m16	34
Figura 3 <i>Drawig Hands</i> (1948), de Maurits Cornelis Escher.	37
Figura 4 <i>L'origine du monde</i> (1886), de Gustave Courbet.	38
Figura 5 Plano do pôr-do-sol em <i>Índia Song</i> às 00h08m00s.....	42
Figura 6 Plano de <i>Agatha et les lectures illimitées</i> às 00h00m58	67
Figura 7 Plano de <i>Agatha et les lectures illimitées</i> às 00h01m32s.....	68
Figura 8 Plano de <i>Agatha et les lectures illimitées</i> às 00h24m40s.....	68
Figura 9 Plano de <i>Agatha e as leituras ilimitadas</i> às 00h24h40s.....	70

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CsO

Corpo sem órgãos

M.D.

Marguerite Duras

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 LUGAR DA PAIXÃO: A Literatura e o Cinema de Marguerite Duras	25
1.1 O contexto da produção	27
2 O CORPO: O LUGAR DA PAIXÃO	44
2.1 O corpo e sua poesia: um Corpo sem Órgãos	47
2.2 O corpo no amor: corpo exposto e murado	53
2.3 O corpo, a voz	59
2.4 Os corpos, as paisagens	64
3 AMAR: PARTIR	72
3.1 <i>L'homme assis dans le couloir</i> – fragmentar-se ao limite	72
3.2 <i>La maladie de la mort</i> – a incapacidade de amar	77
3.3 <i>Agatha et les lectures illimitées</i> – ir embora, restar na memória	81
CONCLUSÃO	85
ANEXO	92
ANEXO 1 – Crítica do filme <i>Les Mains négatives</i> , por Fernando de Mendonça.	92
ANEXO 2 – Crítica do filme <i>Cesarée</i> , por Fernando de Mendonça.	93
ANEXO 3 – Crítica do filme <i>Agatha et les lectures illimitées</i> , por Rogério de Moraes.	94

INTRODUÇÃO

“Mas o Texto talvez não seja um animal tão doméstico como parece.”

Gonçalo M. Tavares

“Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem.”

Paul Zumthor

Em *Ditos e Escritos* (2009), temos um capítulo dedicado à artista franco-vietnamita Marguerite Duras (1914-1996), no qual é publicado um diálogo de 1975 entre Michel Foucault e Hélène Cixous acerca de sua obra. Foucault inicia a conversa com a seguinte afirmação:

Desde esta manhã, estou inquieto com a ideia de falar de Marguerite Duras. A leitura que fiz sobre ela, os filmes que vi me deixaram, sempre me deixam, uma impressão muito forte. A presença da obra de Marguerite Duras permanece muito intensa, por mais distantes que tenham sido minhas leituras; e eis que, no momento de falar dela, tenho a impressão de que tudo me escapa. Uma espécie de força nua diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não têm poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvida me prende a ela (FOUCAULT, 2009, p. 356).

Do muito que já foi dito sobre a criação artística de Marguerite Duras, é dessa fala de Foucault que compartilho quando inicio a tentativa de discursar sobre ela. Estamos diante de um sentimento paradoxal, visto que essas ações ocorrem concomitantemente: prender-se e escapar-se. Prender-se, talvez, por um estado de encantamento causado por uma força que nos desnuda, como a dela; escapar-se, porque na impossibilidade de apreendê-la, posto que escorregadia, não somos capazes de falar sobre ela. Não obstante, ainda que não se possa capturar seu ponto essencial, o que nos fascina mantém sobre nós o desejo de aproximação. Podemos tangenciar quaisquer que sejam seus contornos, tentar a sensação física do toque e até ousar descrevê-lo, mas nunca conseguiremos agarrar firmemente esse algo com as mãos. Elas não detêm tal poder.

A descrição feita pelo filósofo acerca dessa força evoca, mais adiante, uma das imagens mais fortes na obra durassiana: o mar. “Tudo reverbera um pouco como um mar”, ele diz, ao prosseguir com o diálogo. Ora, o que nos diria essa massa líquida, corrente, indefinida, incessante, tumultuosa, enigmática, que surpreende os nossos olhos e que tanto desliza suave pelo nosso corpo como também é capaz de engoli-lo? O mar, que presencia os encontros amorosos e que é lugar de separação quando a amante deve tomar o navio de partida. O mar, que mesmo estando ausente se faz presente na paisagem. O mar, onde um corpo se atira

durante a travessia. O mar, que se compara ao gozo do corpo na experiência amorosa. O mar, que é invasivo e destruidor de terras sonhadas férteis. O mar, que é sempre o mesmo e sempre o outro. O mar, que é o corpo da imensidão a desembocar na porosidade da areia, dissolvendo a si mesmo e deixando brumosa a vista da praia... A perturbação de Foucault parece ser comparável a esses mares durassianos: envolventes, cruéis.

Sobre o mar, Duras declara que é a coisa do mundo da qual ela mais tem medo¹. Contudo, ela nos diz também que se há uma coisa que ela sabe fazer é certamente olhar o mar². Essa aparente contradição da apreciação do medo, quando consideramos a presença do mar em sua obra, só denota a potência de sua escrita: diante daquilo que aterroriza, há o desejo de experimentar, de contemplar o próprio susto, de aproximar-se do mistério. Essa mesma ideia se sustenta também quando ela diz que “*un livre ouvert c'est aussi la nuit*”³; ou seja, a escrita de um livro se faz atravessando-se a escuridão noturna, em vigília (DURAS, 1977; 1987; 1993).

Duras (1993), aliás, dedica-se a exprimir vastas reflexões sobre o processo de sua criação literária, divagando sobre o ato selvagem e difícil de escrever, sobre a solidão necessária à escrita, uma solidão que o escritor deve sempre buscar e sentir: no corpo, no espaço. Ela nos adverte: “*Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir.*”⁴ Destarte, escrever é recair em muitos riscos, assumir as inquietações, arrostar o bloqueio. Todas essas ações aludem ao sentimento confuso de Foucault, enquanto leitor e crítico, diante da sua obra. O leitor, também ele, corre seus riscos ao colocar-se diante da travessia da noite.

Outra pista que nos leva a refletir essa força nua que se desborda pela criação durassiana é o seu modo de conceber tanto a literatura quanto o cinema, haja vista que ela se engajou veementemente nessas duas linguagens artísticas, tendo sido romancista, roteirista e cineasta (além de dramaturga e diretora de teatro). A artista reflete: “*En tout cas, le cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle. Enfin, j'essaie d'être là le plus qu'il est possible*”⁵ (DURAS; PORTE, 2012, p. 94). Ou seja, para ela, literatura e cinema, mais que se inter-relacionarem pela perspectiva das traduções intersemióticas, aproximam-se, desde já, por

¹ “*La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur*”. (DURAS; PORTE, 2012, p. 84).

Tradução minha: “O mar me causa muito medo, é a coisa no mundo da qual tenho mais medo.” Nota: para

² “*Il y a une chose que je sais faire, c'est regarder la mer...*” (DURAS, 1987, p. 13). Trad.: “Há uma coisa que eu sei fazer: é olhar o mar...”

³ Trad.: “Um livro aberto é também a noite.” (DURAS, 1993, p. 29).

⁴ Trad.: “Escrever, ainda assim, apesar do desespero. Não: com o desespero.” (Ibid., p. 29).

⁵ Trad. de Maurício Ayer: “Eu faço o meu cinema no mesmo lugar que meus livros. É o que eu chamo de lugar da paixão. Ali onde ficamos surdos e cegos. Enfim, tento estar neste lugar o máximo possível.” (AYER, 2009)

serem refletidos e criados no mesmo lugar: esse do querer latente, da inquietação, do sofrimento, da violência, do desejo, da loucura. O lugar da paixão.

Respondendo à provocação do filósofo, Cixous expressa uma sensação muito próxima à dele, afirmando que não consegue apreendê-la, embora tenha lido tantas vezes os seus livros. Trata-se de um insistente escape, como reflete:

Tive há pouco o mesmo sentimento. Retomei todos os textos de Marguerite Duras, que li várias vezes e sobre os quais eu dizia, ingenuamente: eu os conheço bem. Ora, não se pode conhecer Marguerite Duras, não se pode apreendê-la. Pensei: eu conheço, li, e me dou conta de que não “retive”. Talvez seja por isto: há um efeito Duras, e esse efeito Duras é que qualquer coisa de muito forte escapa. Talvez seu texto seja feito para isso, para que se deixe escapar, para que não seja retido, como seus personagens que sempre escapam para fora deles mesmos. O que “retenho”, portanto, é essa impressão. Isso foi quase para mim uma lição. Ela me ensinou alguma coisa que quase ultrapassa o texto, embora seja um efeito de escrita, relativo a um certo transbordamento. Eu havia me interrogado sobre o mistério daquilo que, em seu texto, prende: há pontos, nesses textos, que tocam e que, para mim, se juntam de qualquer forma à sedução; isso nos amarra fortemente, nos prende, nos arrebatava. (...) Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor. Não posso dizer o universo, mas o amor. E esse amor é esse nada que é tudo (CIXOUS in FOUCAULT, 2009, p. 356).

Os textos de Duras são, para a pensadora, percebidos como sedutores. Ela não os retém, e permanece amarrada a eles pela potência dessa sedução. Para ela, há algo nessa escrita que faz com que os nossos desejos todos transbordem no amor, sugerindo-nos outra vívida imagem da obra durassiana: o desejo confundindo-se ao amor, como a imensidade da água quando desemboca na imensidade da areia; os dois elementos interpenetrados, numa linha que não se traça, não se define com exatidão, visto que um invade continuamente o outro. Ou ainda, como quando nos mostra o mar e o céu numa fusão absurda, metáfora potente ao desejo-amor, como uma “fronteira imprecisa, ondulante, que não diz onde termina o mar, onde começa o céu” (KUNZ, 2014, p. 55).

O desejo e o amor perpassam os corpos dos personagens durassianos e chegam aos nossos, corpos-leitores, atendo-nos e silenciando-nos. O amor a que se chega, como nos diz Cixous, é um oxímoro, um nada que é tudo, preenchimento e vazio, fazendo com que, diante dele, estejamos expostos e murados⁶. Assim, esse desejo, esse amor são equiparáveis à imagem do mar, ao considerarmos que todos envolvem a experimentação do mistério. Como não sentir, então, esses “livros da noite”, desconhecidos pela própria autora, abertos a leituras ilimitadas, no espaço do primitivo, do antes do nome, ou esses filmes, concebidos no mesmo movimento de efervescência, ressoarem em nós com tanta potência, com tanto ímpeto de voz

⁶ A partir de “Ideia do amor”, em *Ideia da prosa*, de Giorgio Agamben (AGAMBEN, 1985, p. 51). Esse conceito será desdobrado no decorrer da dissertação.

e de silêncio? É nisto que concordo com Foucault e Cixous.

Lacan (2003) escreve um texto intitulado *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein*⁷, no qual ele sugere que, por esse livro (*Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964), “Duras é a arrebatadora, e nós os arrebatados”. *Ravisement*: do latim *rapere*, que pode significar o feito de extasiar e também o de raptar com violência. Para o psicanalista, a palavra arrebatamento remete a um enigma. Ser arrebatado configura uma ação que nos lança ao mistério, à força que é capaz de nos mover abruptamente ao assombro, um estado quase feérico, em que estamos concomitantemente dentro e fora do corpo. Para ele, Lol, personagem em torno da qual a narrativa acontece, é uma imagem que “não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa”. Tal reflexão de Lacan, em relação a esse livro, assemelha-se, desse modo, à que Foucault e Cixous trouxeram sobre M.D. no diálogo acima mencionado.

Lacan considera, ainda no mesmo texto, em meio à análise da obra, uma antecipação da artista frente ao psicanalista, quando diz:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. Foi precisamente isto que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino (LACAN, 2003, p.200).

Por esse excerto, vemos que Duras apresenta, enquanto artista, através de sua obra, algo do ser humano de que trata a ciência, sem que seja necessário apoiar-se nela, em sua ordem de compreensão, em sua organização. Talvez, como ela disse a Lacan, não soubesse mesmo de onde lhe veio Lol (do caótico lugar da paixão?); talvez, não tivesse mesmo o conhecimento psicanalítico que Lacan dominava; e assim, por vias daquilo que só cabe ao “não-saber”, arrebatá-o, arrebatá-nos. Sim, o artista desbrava caminhos. Não se sobrepõe, mas antecipa-se. Aproxima-se mais daquilo que toca a desordem, a desorganização. É o de antemão. Como nos sugere essa fala, penso que aqui também, durante esta pesquisa (ou apreciação), é a obra de arte que deve desbravar nossos caminhos: ela deverá ser o nosso ponto de partida, o pivô de nossas turbulências. Só depois, convidar o pensamento organizado, os diálogos com as teorias, com a ciência. Só depois, encontrar algum método. Prezaremos, portanto, pelos estados de arrebatamento. Por tudo isso que nos escapa. Pelos

⁷ “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, publicado em Cahiers Renaud-Barrault, ([1965]2003).

corpos que pulsam. Pela poesia que atravessa a ciência. Por uma poética. Daí, um tom mais ensaístico em nossa pesquisa.

Outro fato curioso que envolve essa questão da hesitação diante da obra de arte durassiana é um depoimento de Bernard Pivot (1984), no qual afirma que uma das entrevistas mais difíceis de sua carreira foi a que fez com a escritora, em 1994, em seu programa *Apostrophes*⁸. Primeiramente, ele creu ser incapaz de conseguir fazê-la. Sentiu uma espécie de entrave. Pivot estava tão impressionado ao tê-la diante de si para dialogar sobre sua literatura que, ao vê-la, seu corpo teve uma reação psicossomática: o nariz começou a espirrar e a enrubescer, sendo necessário assoá-lo bastante. Para o seu espanto, ao iniciar o diálogo com ela, a coriza imediatamente cessou. Era tanta a excitação do instante que suas perguntas iniciais deram-se num ritmo frenético. Não obstante, ao aperceber-se de que para ela “o silêncio era tão importante quanto a palavra” e de que ela respondia suas indagações fazendo pausas sem temor, revelando os espaços existentes entre um pensamento e outro, seu ritmo mudou. Ele afirma que, num dado momento, deu-se conta de que era preciso, de fato, considerar esse silêncio, percebê-lo. Um corpo modifica o outro, reage ao outro. Os corpos se atravessam e a cada instante já não são os mesmos. Pensar a reação corporal de Pivot frente a Marguerite é tão impetuoso quanto pensar a reação de Foucault, de Cixous e de Lacan diante da obra dela. Esse atravessamento corporal desperta em mim enorme curiosidade.

Se tento dele afastar-me
por abstração ignorá-lo
volta a mim, com todo o peso
de sua carne poluída
seu tédio, seu desconforto.

Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.
(Carlos Drummond)⁹

Ao escrever esta dissertação, por exemplo, meu corpo, este lugar de onde falo (ou este lugar que fala), teme a ação de romper com o silêncio, de organizar num texto científico a enxurrada de imagens poéticas que a obra de Duras causa em mim. Entre o desespero e a excitação, o corpo treme. As mãos constantemente apagam as frases, gesticulam pelo ar, receosas da incapacidade de não conseguir delinear algum aspecto dessas impressões. No momento em que repenso as palavras, percebo que não há posição confortável para esta

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1tQsk8ytUc>> Acesso em 01/01/2016.

⁹ Excerto do poema “As contradições do Corpo” (ANDRADE, 1986, p. 9).

escrita. Tenho os ombros tensos, as costas muitas vezes doem e calos de sangue se formam no polegar esquerdo. Frequentemente alongo os braços, estalo os dedos, levanto, ando pela casa, volto a sentar, rearranjo as pernas no espaço, coço a testa, mordo o interior das gengivas, olho para algum lugar como a procurar uma forma de dizer e, então, paro, quase inerte. Contudo: não está engessado. Um turbilhão de movimentos flui por dentro. Meu corpo hesita diante da página não raras vezes à medida que assume esse risco. Como nos versos de Drummond, ele segue no rumo oposto. Ora frui, ora enfara.

Ignorar tais ações? Ocultá-lo deste texto? “Não posso me deslocar sem ele. Posso ir até o fim do mundo, posso me esconder, de manhã, debaixo das cobertas, encolher o máximo possível, posso deixar-me queimar ao sol na praia, mas o corpo sempre estará onde eu estou. Ele está aqui, irreparavelmente, nunca em outro lugar” (FOUCAULT, 2013). Enquanto leitora e pesquisadora, também questiono-me: por que pensar uma obra concebida no lugar desinquietante da paixão, pensar corpos de personagens em estado de “amar: partir”, sem considerar, em algum momento, que essa travessia se faz também em meu corpo, que transborda em minhas mãos?

Ao pensar na reação psicossomática de Pivot, nos entraves de Foucault e Cixous (2009) e também nos meus, assusto-me com a mesma intensidade. Nossos corpos são utópicos e são autores de todas as utopias, como outrora refletiu Foucault, em *Le corps utopique* (2013), pois “ele tem suas fontes próprias de fantástico”. Consoante o filósofo, não precisamos recorrer às grandes histórias e invenções ficcionais do ser humano para encontrar a utopia, a magia. Temos tudo isso no corpo, na carne. O corpo, em si mesmo, é o visível e o invisível, é o aberto e o fechado, é uma quimera palpável, uma abrangência de muitos lugares. Assombra-me a potência de sermos corpo, a riqueza de saber de nossos corpos tantos poderes metafóricos.

Interrogando-se “sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário”, Paul Zumthor (2007) afirma:

É ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade

ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

A apreciação de uma obra literária é possível graças às reações corporais que vivemos na experiência de nossas leituras e releituras. Uma pesquisa prescinde, portanto, de um corpo ativo, em profunda relação com as obras. Não poderia, de fato, ocultar o meu corpo deste texto, visto que “não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, 2007, p. 80). É o que faz vibrar o seu sistema nervoso que o impulsiona para tal escrita. O corpo escreve como se quisesse encontrar as lacunas daquilo que o arrebatava, ao menos por um instante ínfimo. Talvez, por isso, seus tantos temores. Por fim, ele contenta-se em sinalizar algo do que tateia do poético – dos rastros desses animais selvagens.

Há uma ligação visceral profunda entre o corpo e a escrita. Estão nela o corpo-escritor, o corpo-personagem, o corpo-leitor e a própria literatura fazendo-se carne por palavras, por imagens: um corpo-literário vivo, que pulsa entre os nossos. Nesse processo, há um emaranhado de corpos em contatos íntimos: e não foi isso que Jean-Luc Nancy nos sugeriu ao dizer que “seremos o calar do corpo, a ele deixaremos os lugares, e só escreveremos, só leremos para abandonar aos corpos os lugares dos seus contatos”? (NANCY, 2000).

Penso neste texto, que ensaia tratar de alguns aspectos da obra durassiana, também como um lugar de encontro, como uma experiência corporal da qual partilhamos, como um ato performativo, visto que os nossos corpos se acionam pela linguagem. Nossos corpos estão aqui, entrelaçados diante desta página, materializando suas emoções. Cada um sentindo, ao seu modo, o que os outros tentaram provocar, percebendo como os outros foram tocados, agindo a partir disso. Estarão os corpos entrelaçados por seus indícios: em suas sombras, em seus rastros, em suas desordens e em seus ecos. Corpos indiciais, como para Nancy (2012), quando nos sugere, em *58 Indícios sobre o Corpo*¹⁰: “Corpo indicial: tem alguém ali, tem alguém que se esconde, que mostra a ponta da orelha, algum ou alguma, alguma coisa ou algum signo, alguma causa ou algum efeito, tem ali algum modo de ‘ali’, de ‘lá’, bem perto, bastante longe...”.

Durante este encontro, nosso, tentaremos questionar e refletir como Duras constrói uma poética do corpo no encontro amoroso, levando-se em consideração que essas experiências amorosas, geralmente, possuem uma singularidade: o envolvimento desses personagens centrais, desde o princípio, não recai numa perspectiva mais “comum”, em que se preza por alguma idealização de vivência “eterna” ao lado daquele que se ama, por

¹⁰ Revista UFMG. Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012. Tradução de Sérgio Alcides.

promessas de fidelidade ou mesmo de matrimônio. Há uma consciência nesses personagens de que é necessário viver o desejo, o amor e depois partir, ir embora, abandonar o outro; às vezes por questões sociais explícitas, às vezes por razões que permanecem desconhecidas. A partida é certa. Como também é o partir-se: quando o personagem rompe com interdições sociais para se permitir à vivência do amor, quando fragmenta a si mesmo pela ebulição do sentir, quando se deixa devastar pelo outro. O ato de amar, para nós, estará, portanto, permeado por todas essas cisões, sendo o corpo lugar ao qual se parte, do qual se parte, que se parte. Destarte, amar: partir.

O tema do amor é recorrente na vasta obra literária da artista, que conta com cerca de quarenta livros. Muitos de seus personagens atravessam várias de suas narrativas, sendo escritos e reescritos, e jamais são os mesmos. No nosso recorte literário, optamos pelos contos *L'homme assis dans le couloir*¹¹ (1980) e *La maladie de la mort*¹² (1983), por encontrar em seus enredos os encontros de dois corpos em processos distintos de junção e de ruptura. Esses corpos se sobressaem de tal forma que os personagens sequer são nomeados. Sabemos seus gêneros, quase nada de suas histórias. As informações sobre eles são mínimas, tornando suas identidades ocultas a nós, leitores. Entretanto, temos abundantes imagens de seus corpos pulsando de maneira latente, discursando para nós. Assim, lemos corpos quase crus. Para a análise, utilizaremos excertos das obras em língua francesa, acompanhadas de suas respectivas traduções em nota de rodapé.

Ademais, para contemplarmos a criação cinematográfica de Duras e traçarmos uma comparação entre a imagem literária e a imagem fílmica, considerando a significativa relação umbilical que a artista concebe sobre as duas linguagens, feitas do *lugar da paixão*, selecionamos *Agatha et les lectures illimitées*¹³ (1981), filme que surge a partir de seu texto dramático *Agatha* (1981). O enredo, como o dos contos, também consta de um encontro amoroso. Das personagens, sabemos apenas que são uma irmã e um irmão que se reencontram para (re)afirmar o amor incestuoso de que partilham e dialogar sobre diversas de suas memórias. Cientes da impossibilidade de permanecerem juntos, eles estão na tensão de mais uma partida, talvez definitiva. Pela afirmação de tal sentimento, rompem com interdições

¹¹ Para a língua portuguesa, o título foi traduzido como *O homem sentado no corredor*. A edição com a qual trabalhamos para fornecer as traduções dos excertos em língua francesa, nas notas de rodapé, é: DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor, A doença da da morte*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹² Para a língua portuguesa, o título foi traduzido como *A doença da morte*. Utilizamos a mesma edição da editora Cosac Naify, mencionada na nota anterior, para fornecer as traduções dos excertos nas notas de rodapé.

¹³ Verificamos duas traduções para o título do filme: *Agatha e as leituras ilimitadas* e *Agatha ou as leituras ilimitadas*. As traduções das falas nas notas de rodapé são da edição traduzida da peça *Agatha*, a saber: DURAS, Marguerite. *Agatha*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1981.

sociais. Não temos o nome do irmão, somente o da irmã (Agatha), que recebe o mesmo nome do vilarejo onde se passa a narrativa, confundido a ideia do lugar do corpo e do lugar do espaço.

Certamente, poderíamos constituir um trabalho em Literatura Comparada, no campo da tradução intersemiótica, analisando a tradução da peça para o filme; entretanto, em nosso processo, preferimos analisar os dois contos e o filme, visto que gostaríamos de contemplar a temática proposta em diferentes narrativas da mesma artista, potentes fontes de comparações. Não obstante, o texto da peça teatral *Agatha* será de suma importância para as transcrições das falas. Para tal procedimento, verificaremos, sempre, se as falas correspondem à versão do filme e indicaremos o tempo em que são mencionadas.

Desse modo, a partir dessas três obras, reflexionando as peculiaridades das linguagens literária e cinematográfica, indagaremos como se estabelecem os corpos dos personagens na experimentação do amor, como se constituem suas imagens quando se relacionam com o outro, como se compõem suas metáforas, seus fragmentos, suas ausências, seus gestos, suas palavras (mesmo quando temos do corpo somente a voz) e, ainda, como perduram um no outro quando se separam.

Para eventuais cotejos, outras obras da artista serão fundamentais para enriquecer este trabalho, tais como as literárias *L'Amant* (1984), *L'amant de la Chine du nord* (1991), *Yeux bleus cheveux noirs* (1986); *Hiroshima mon amour* (1960); as fílmicas *India Song* (1974), *Cesarée* (1979), *Les mains négatives* (1979). Outras obras fundamentais para as considerações sobre sua criação artística são as metatextuais *Les parleuses* (1974), *La vie matérielle* (1987), *Les lieux de Marguerite Duras* (1977) e *Écrire* (1993).

O aporte teórico que dá sustentação à pesquisa consta de olhares e discursos que tangem a nossa temática interdisciplinar. Alguns dos autores que compõem esse diálogo são: Michel Foucault (2009 e 2013), Hélène Cixous (*in* FOUCAULT, 2009), Maurice Blanchot (2005), Giorgio Agamben (1999), Deleuze et Guattari (1996), Gonçalo M. Tavares (2013), Georges Bataille (2004), Gaston Bachelard (1978), Antônio Damásio (2000) e Christine Greiner (2005), entre outros.

A travessia desta dissertação ocorre em três capítulos, sendo o primeiro uma apreciação sobre a artista e sua obra, no geral, suscitando a sua concepção e pensamento acerca do fazer literário e cinematográfico – feitura do *lugar da paixão*; o segundo, uma apreciação sobre o corpo e suas potências poéticas, o corpo também como *lugar da paixão*, no qual relacionamos os corpos dos personagens das três narrativas com alguns pensamentos teóricos; e o terceiro, por fim, um olhar comparativo do processo “amar: partir” nas três obras.

A poesia também estabelece um contato neste texto – em instantes de silêncios, ela vem nos golpear com seu modo tão peculiar de fazê-lo –, com Carlos Drummond, Mário Quintana, Martine Kunz, Nina Rizzi, Sara Síntique, Waly Salomão, Yehuda Amichai.

Por fim, sua literatura e seu cinema, as feitura artísticas do *lugar da paixão*, revelarão para nós as imagens do corpo, do desejo, dos atos de amar e de partir. Os corpos desses personagens serão o mote essencial de condução deste processo, arrastando consigo os nossos corpos, talvez, para o mar.

1 LUGAR DA PAIXÃO: A Literatura e o Cinema de Marguerite Duras

“Eu faço meu cinema no mesmo lugar que meus livros. É o que eu chamo de lugar da paixão. Ali onde ficamos surdos e cegos. Enfim, tento estar neste lugar o máximo possível.”

M. D.

“Um livro. Um filme. A noite.”

M. D.

“Je ne vois aucune différence entre la poésie et le cinéma”

Alejandro Jodorowsky

Literatura e Cinema são duas linguagens artísticas que têm sido comumente estudadas em diálogo comparativo, por terem em comum o caráter da narrativa, cabendo a cada uma utilizar-se de seus possíveis recursos e modos singulares de narrar. A cada escritor ou cineasta, cabe, ainda, dentro de seu contexto de produção, uma busca por mais ou menos engajamento artístico dentro de suas estéticas narrativas, caracterizando-lhes um estilo próprio (BRITO, 2008).

Quando relacionamos Literatura e Cinema, percebemos prontamente que a maior parte dos estudos analisam a questão da “adaptação” das obras, permeando, assim, a tradução intersemiótica (ou *transmutação*), a qual, de acordo com Jakobson (apud BASSNETT, 2003), seria aquela em que ocorre uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Geralmente, no caso dessas duas linguagens, parte-se da escrita literária à cinematográfica (podendo haver, ainda, o intermédio do roteiro), sendo o processo oposto também possível. A observação desses processos é profundamente necessária e riquíssima para entendermos as peculiaridades de cada linguagem e as escolhas de cada criador na feitura de obras que têm uma narrativa em comum. Consoante Octavio Paz:

Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único (PAZ apud ARROJO, 1986, p. 11).

Desse modo, é graças aos estudos de tradução que pensamentos como o da “fidelidade” à obra “original” ou o da “superioridade” de uma em relação à outra, por exemplo, reiteram-se como obsoletos, inapropriados, visto que é preciso considerar que cada obra é *sui generis*.

Nesta pesquisa, entretanto, a tradução intersemiótica não será o cerne de nossas

indagações. Embora tenha realizado, por esse viés, uma análise¹⁴ da autotradução que Marguerite Duras fez do texto dramático *Agatha* para o texto fílmico *Agatha et les lectures illimitées*, ambos de 1981 – estudo que me proporcionou um olhar ainda mais aprofundado em relação a essas obras e às peculiaridades do estilo da artista –, aqui, buscaremos perceber em três narrativas distintas da autora (*L'homme assis dans le couloir*, 1980; *La maladie de la mort*, 1983; e *Agatha et les lectures illimitées*, 1981), por meio de uma aproximação entre as duas linguagens em questão, o corpo no encontro amoroso, suas imagens poéticas e suas metáforas. Assim como o cineasta chileno, Jodorowsky, sugere a relação entre a poesia e o cinema¹⁵, nos quais não vê diferença alguma, também almejamos olhar. E por esse olhar: um caminho, uma busca por uma “poesia sem fim”¹⁶.

Ademais, ao colocar sua literatura e seu cinema no mesmo lugar de criação, o *lugar da paixão*, Marguerite Duras abre-nos margens para refletir uma relação de proximidade entre essas duas linguagens artísticas num nível muito embrionário, em que ambas surgiriam de uma mesma pulsão da criação artística. Quais serão, então, as confluências da criação literária e da criação cinematográfica, visto que ela as pensa oriundas desse mesmo lugar (estado ou sentimento)? O que seria escrever, o que seria filmar? Como seria esse rompimento de fronteiras entre uma arte e outra? Essas são algumas das questões a serem refletidas neste capítulo.

É preciso, entretanto, reconhecer que as possíveis respostas a que chegaremos (não somente as deste capítulo, mas as de todo o trabalho) são leituras abertas, que não visam a uma exatidão. Como Tavares escreve:

Em suma, só é digno de ser questionado, só é digno de ser investigado, o que ainda não tem fórmula, o que ainda não tem solução; e mais: o que nunca terá solução. Errar, circular, hesitar em redor do que não tem solução: um método (TAVARES, 2013, p. 28).

Não sabemos aonde chegar. Lidamos com a noite, com o obscuro. As respostas são quaisquer leituras possíveis dentro das proposições ilimitadas a que Duras nos lançou, são os ecos que irrompem pelo infinito da arte, pelas pistas daquilo que os reflexos de seus espelhos e de suas águas nos apontam. Um olhar sobre o outro: um texto.

Antes, traçamos uma breve contextualização de sua produção artística, a seguir.

¹⁴ Tal análise foi realizada durante a disciplina da Pós-graduação em Letras da UFC, “Estudos de Narrativas: A adaptação fílmica e os estudos de tradução”, ministrada pelo Professor Dr. Carlos Augusto Viana.

¹⁵ A frase de Jodorowsky citada na epígrafe, que retomo agora, foi dita em um vídeo que ele gravou na ocasião da apresentação de seu filme *La danza de la realidad* (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FicWLzITXPM>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2015.

¹⁶ Faço uma menção ao título de seu filme mais recente: *Poesía sin fin* (2016).

1.1 O contexto da produção

A artista Marguerite Duras (1914-1996) foi escritora, dramaturga, diretora de teatro, roteirista e cineasta. Oriunda de família francesa, nasceu em Saigon (Indochina Francesa, atual Vietnã), conviveu durante a infância e a adolescência próximo às margens do rio Mekong, mudou-se para a França aos dezoito anos, onde estudou Direito e se engajou com a política, tendo feito parte do Partido Comunista Francês, do qual saiu por divergências de pensamento. Em 1943, no contexto da Segunda Guerra Mundial, ela lançou o romance *Les impudents*, dedicando sua vida, a partir de então, à criação literária, deixando-nos uma extensa produção (cerca de quarenta livros, entre romances, contos, peças teatrais, roteiros de cinema e obras metatextuais). Em 1984, quando recebeu por *L'Amant* o prêmio literário francês Goncourt, tornou-se conhecida pelo grande público, embora já fosse reconhecida e apreciada por grandes pensadores, dentre os quais estavam Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Hélène Cixous (ADLER, 2013). Ela disse: “*Écrire c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.*”¹⁷ (1993, p. 15).

Duras fez parte do contexto do movimento literário *Nouveau Roman*, de que a crítica aproxima sua obra, ainda que ela não tenha se assumido como participante, de fato, do movimento, tendo recusado essa “etiqueta”. Na verdade, os próprios autores *néoromanciers* (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, por exemplo) tratam do movimento não como uma escola de caráter fechado, de regras evidentes e impostas a serem executadas, mas como a identificação de uma pungência que os levava a escapar do que já estava estabelecido como romance, a romper com certos códigos da literatura romanesca tradicional, a fim de experimentar outras possibilidades na escritura, sobretudo no que se refere a uma verossimilhança descompromissada com o real, consoante Robbe-Grillet:

Dans ce réalisme nouveau, il n'est donc plus du tout question de *vérisme*. Le petit détail qui « fait vrai » ne retient plus l'attention du romancier, dans le spectacle du monde ni en littérature; ce qui le frappe [...], ce serait davantage, au contraire, le petit détail qui fait *faux* (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 140).¹⁸

Os aspectos de rompimento seriam refletidos de forma individual, no que diz respeito ao estilo de escrita, mas todos esses autores estariam movidos pela procura de fazer

¹⁷ Trad.: “Escrever era a única coisa que poupava minha vida e que a encantava. Eu o fiz. A escrita nunca me abandonou”.

¹⁸ Trad.: “Nesse novo realismo não há mais, de forma alguma, uma questão de *verismo*. O menor detalhe que “faça soar verdadeiro” não retém mais a atenção do romancista, nem no espetáculo do mundo nem na literatura; o que lhe toca [...] seria ainda mais, pelo contrário, o pormenor que soa falso.”

uma literatura que fosse pensada para além de uma obrigação política e moral (ainda que fossem militantes de diversas causas enquanto atores sociais), uma literatura que estivesse engajada com o seu próprio fazer, com a literatura ela mesma. Conforme Robbe-Grillet:

Avant l'oeuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a "quelquer chose" à dire, et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce "comment", cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre. C'est peut-être, en fin de compte, ce contenu douteux d'un obscur projet de forme qui servira le mieux la cause de la liberté (ROBBE-GRILLET, op. cit, p.121).¹⁹

Por essa perspectiva, a aproximação da obra literária durassiana do *Nouveau Roman* seria possível, pelo seu engajamento em se perder noutras formas de pensar e de construir a escrita literária. Assumindo tal liberdade, ela criará um estilo próprio, marcado por um silêncio e por uma musicalidade peculiares, que serão objetos de estudo de diversos pesquisadores. Para a escritora: "*Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.*"²⁰ (1993, p. 28). Ou seja, calar, silenciar, buscar na escrita aquilo do silêncio que só cabe ao silêncio dizer. Esse modo de entender a escrita transborda na construção de seus textos e de seus personagens. Algumas palavras-chave, por exemplo, que permeiam a pesquisa sobre sua obra literária são: silêncio, brancura, palavra-buraco, música, grito.

Outra característica de sua literatura é o seu caráter autobiográfico. Algumas obras serão explicitamente assumidas pela própria autora como autobiográficas, como *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'amant*, *L'Amant de la Chine du nord* (1991). Outros aspectos autobiográficos estão diluídos noutros livros. Segundo Perrone-Moisés (in DURAS, 2007, p. 103), "quase todas as obras de Marguerite Duras são autobiográficas, na medida em que são transposições de experiências existenciais da autora". Essa realidade que inspira sua obra, entretanto, não se limita a uma narrativa constituída de preocupações com uma verdade sobre a sua vida. Como Duras (1984) disse em *L'amant*:

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes entroits où l'on fait croire qu'il y avait quelq'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir... (p. 14).²¹

¹⁹ Trad.: "Antes da obra não há nada, nenhuma certeza, nenhuma tese, nenhuma mensagem. Acreditar que o romancista deve ter "algo" a dizer e que ele procura, em seguida, como dizê-lo é o mais grave dos contrassensos. Pois é precisamente este "como", esta maneira de dizer, o seu projeto de escrita, projeto dos mais obscuros, e que virá a ser mais tarde, o conteúdo questionável de seu livro. É talvez isso, em última análise, esse conteúdo questionável, feito a partir de um obscuro projeto de forma, que seja o que melhor servirá à causa da liberdade."

²⁰ Trad.: "Escrever é também não falar. É calar-se. É gritar sem barulho."

²¹ Trad. de Aulyde Soares Rodrigues: "A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um

A história de sua vida não existe, o que existe é a literatura, movediça, construindo-se sobre si mesma nos caminhos incertos da experimentação. A infância e adolescência na Indochina Francesa, o amor vivido aos quinze anos com o amante rico da China, as relações familiares com a mãe e com os irmãos, as relações sociais da alta burguesia em Saigon são episódios que constantemente surgem em sua obra através da repetição de personagens, de narrativas; contudo, nunca de igual maneira. A memória é fluida e imprecisa como as areias das dunas modificadas pelo vento, e Duras, ciente disso, denota em sua obra tanto a intensidade da lembrança como a potência do olvido, levando sua escrita a um fluxo incerto entre os sentimentos da memória e as ousadias da invenção.

Silva (2004, p. 12) afirma: “O estilo durassiano é um verdadeiro enigma. Nele não se consegue distinguir com precisão o que é realidade do que é ficção”. Há, assim, narrativas que ultrapassam a pura história da vida e esbarram sempre num outro movimento, num outro silêncio, numa outra imagem, numa outra palavra: na arte. Acerca desses traços, despontam diversas investigações sobre a autobiografia e a memória, bem como temas ligados ao feminino, ao amor, ao erotismo. Esses são objetos de estudos recorrentes nos trabalhos de quem se interessa pela produção artística durassiana.

No cinema, Marguerite Duras escreveu cerca de dez roteiros, teve cinco romances adaptados por outros cineastas e realizou dezenove filmes como diretora. Antes de iniciar sua carreira como cineasta, ela obteve grande destaque pelo roteiro que criou para Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959). O filme foi considerado pela crítica como uma das “grandes ambições intelectuais” de toda a história do cinema, tendo sido proibido de concorrer ao prêmio “Palma de Ouro” em Cannes pela polêmica do tema da Segunda Guerra, ainda recente. Foi também indicado a concorrer ao Oscar na categoria de melhor roteiro original. *Hiroshima mon amour* foi fruto do período do movimento cinematográfico francês *Nouvelle Vague*, do qual cineastas como Agnès Varda, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette fizeram parte (MARIE, 2011).

De acordo com Marie (2011), na *Nouvelle Vague*, a concepção desses cineastas sobre a sétima arte pautou-se na preocupação política de perturbar a forma convencional de se produzir e de se conceber cinema. Os filmes fugiram, assim, do esquema das superproduções (o caminho oposto do cinema hollywoodiano), sendo realizados com recursos mais escassos e com autoproduções formadas por equipes pequenas. Em termos de linguagem, foram feitas

centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade não havia ninguém. A história de uma minúscula parte de minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela.” (DURAS, 1985, p. 12)

experimentações na *mise en scène*, tais como: filmagem nas ruas, e não em estúdios (como no cinema neorrealista italiano); tentativa de captação de som direto (ainda que, por conta dos recursos escassos, houvesse necessidade de pós-sincronização); liberdade na decupagem (para gerar possibilidade de improvisação); opção por atores não-profissionais ou por novos atores (e não por “estrelas”, contrariando o *starsystem*); roteiros concebidos pelo próprio realizador, o que fortaleceu o conceito de “filme autoral” (alguns buscaram um diálogo com a literatura, mantendo uma adaptação que explorava a escritura, considerando até episódios que seriam julgados como anticinematográficos). Nesse contexto, uma nova crítica também surge, principalmente a da revista *Cahiers du Cinéma*, que contou com textos de alguns desses cineastas, entre outros colaboradores. Nessa mesma linha de pensamento e desenvolvimento, inspira-se o Cinema Novo brasileiro, que também surge no contexto do pós-guerra, nos anos 60.

Como cineasta, Duras só realiza seus próprios filmes após o declínio do movimento. Ela prosseguiu com o mesmo intuito de desestabilizar o “cinema de entretenimento” e herdou características dos modos de produção. Seu cinema de autoria é constituído de singularidades próprias à artista e ao seu olhar sobre essa arte, que desencadeia uma nova gramática acerca da imagem cinematográfica. Para ela, realizar esse tipo de cinema, “dito diferente”, consistia num ato político, numa ruptura com um sistema de “opressão” que dominava tudo, inclusive, o pensamento cinematográfico. Ela refletia seu cinema, de fato, como um cinema de minoria, um cinema verdadeiramente de recusa ao “*cinéma du samedi*” (cinema do sábado), quer dizer, contra o “cinema de consumo”. Desse modo, seus filmes não pretendiam ter alcance com o grande público, como os filmes “espetáculo”, mas havia nela um desejo de que esse cinema fosse visto pelas pessoas, mesmo que por acaso, inicialmente, para que uma provocação contra a filmografia “publicitária” fosse sentida²².

Seu cinema, que manteve estreita relação com a literatura e que permanece pouco visto pelo grande público até hoje, será valoroso para as gerações de cineastas sucessoras, por suas práticas ousadas, possibilitando novas formas de fazer cinema. Senra aponta:

Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar para o cinema, mas foi a única a desenvolver um trânsito muito peculiar de uma prática à outra ao se interrogar e se confrontar, insistentemente, com os atos de escrever e de filmar. O entendimento da obra cinematográfica de Duras exige, além do conhecimento de seus filmes, que seja levado em conta o caráter único dessa relação que não só permitiu à escritora passar do texto ao filme, mas fazer o mesmo movimento

²² Fala proferida na entrevista *Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de “cinéma différent”*, disponível em: <https://www.ina.fr/video/I04258925>

também no sentido contrário, transformando alguns de seus filmes em novos textos. Foi justamente esse livre trânsito que determinou, em grande medida, a singularidade do cinema de Duras e lhe permitiu, ainda, inaugurar práticas cinematográficas inusitadas como: retomar a banda sonora de um filme já pronto (*India Song*), utilizando-a integralmente num novo filme (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*); usar imagens descartadas de um filme (*Le navire night, Agatha et les lectures illimitées*) para conceber uma nova obra (*Les mains négatives, Cesarée, L'homme atlantique*); ou ainda, levando até as últimas consequências a interrogação sobre a escrita e o cinema, aventar a criação de uma “imagem neutra”, sobre a qual o texto deslizaria (*Le Camion*), para chegar, finalmente, à proposta de um filme sem imagem, à tela negra (*L'homme atlantique*) (SENRA, 2009, p. 7).

Esse trânsito peculiar entre texto e filme nos faz retornar ao ponto de partida, o sentimento lugar: o *lugar da paixão*. Nele, repensar o descartado, o que sobra, para compor uma matéria distinta que, embora aponte resquícios de algo já existente, traz a força de sua própria natureza, torna-se possível. Um fluxo. Como também é possível transbordar na extrema negação da imagem, uma tela negra; escrever um livro de gênero híbrido designado como *texto teatro filme* (*India Song*) ou livros que parecem ser narrados pelo olhar de uma câmera; filmar imagens que poderiam ser para qualquer texto, permitindo um diálogo descerrado entre essas duas forças que se apresentam no mesmo espaço na tentativa de testar seus limites; filmar algo sobre a amplitude que só seria pertinente à imagem que não mostra nada. Esvaziar até tocar a noite. Como ela disse: “*je voudrais reprendre le cinéma à zero*”²³ (DURAS; PORTE, op. cit., p. 94.).

1.2 Escrever e filmar: confluências da criação

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire.
M. D.

Je peux m'en expliquer pour le cinéma, pas du tout pour l'écrit, voyez? Et...ça reste très obscur pour moi, l'écrit.
M. D.

Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas.
M.D.

Retornar ao zero, ao ponto de partida? Como refletir o que Duras declara sobre buscar “uma gramática primitiva” do cinema? Em seu curta-metragem *Les mains négatives* (1979), um homem grita “eu te amo” a qualquer um que possa lhe ouvir. Grita por meio de suas mãos, pelo gesto de imprimir na parede das cavernas magdalenianas a imagem delas. Tal grito ecoa há trinta mil anos através dessa imagem primitiva. No filme, essa imagem advém pela palavra, por uma voz que a pronuncia, enquanto nossos olhos veem uma madrugada que

²³ Trad.: “Eu gostaria de retomar o cinema do zero”.

se desfaz pelas ruas de Paris, um dia surgindo na civilização que se tornou o nosso mundo. As mãos negativas não se dão a ver nesse amanhecer e estão, não obstante, nele, gritando em silêncio a história da humanidade, o primeiro gesto de amor²⁴.

Figura 1 - Plano de *Les mains négative* (00:06:06)



Interrogando a origem da imagem, acerca da mão negativa, Mondzain discorre:

Imaginemos. Imaginemos um homem que corre o risco de um retorno ao passado, de um retorno às entranhas, de um mergulho no coração da noite de onde ele provém. Um homem mergulha nas trevas, por um instante, dando as costas ao mundo do reino dos viventes. Ao chegar nessa caverna matriarcal, reino das sombras, ele acende um fogo, ele se ilumina, ele ilumina a rocha. Ali é seu ponto de partida. De pé, diante da rocha, ele está lá, na opacidade brutal de um face a face, confrontado com seu ponto de apoio que é também seu ponto de partida. Aí está ele, braço estendido, ele se apoia (MONDZAIN, 2005, p. 41).

Para a filósofa, a imagem da mão negativa é o ponto de partida dos questionamentos do homem sobre o corpo, sobre seus traços no mundo. Seria um “primeiro autorretrato”, a subjetividade inaugural da imagem, da arte. Poderíamos pensar, por meio desse filme, da metáfora da mão negativa, que “retomar o cinema do zero” é fazer refletir o grito da imagem primitiva que se estende pela eternidade, é buscar o que há de mais longínquo na relação do ser humano com a produção da imagem e com o pensamento sobre si mesmo. Esse retorno, contudo, não pode ser diretamente acessado. Não chegaremos mais ao primeiro gesto a não ser pela narrativa que o traz para nós, seja a da palavra, seja a da

²⁴ Ainda acerca do filme *Les mains négatives*, sugerimos como leitura uma crítica de Fernando de Mendonça, que consta nos anexos como Anexo 1.

imagem. Duras não nos mostra as imagens da caverna consciente de que esse gesto não pode ser mais visto, recuperado. Ela nos narra a história das mãos negativas e denota a nossa distância desse homem e de seu grito de amor, que persiste e que, em algum lugar, ressoa. E isso não seria a memória, esse hiato?

Já antes de realizar o seu cinema, em *Hiroshima mon amour*, como roteirista, Duras remete o diálogo inicial dos amantes à incapacidade de (re)ver o vivido. Consoante Senra (2009):

Desde a introdução ao roteiro de *Hiroshima mon amour*, Duras já aponta, de resto, esse caminho, ao se referir à impossibilidade de amarrar ao “acontecimento-Hiroxima”, a essa “catástrofe fantástica”, qualquer fabulação. A esse propósito, assim, ela escreveria: “Quando faço dizer, no começo, 'Você não viu nada em Hiroxima', isso quer dizer, para mim: você nunca verá nada, não poderá nunca dizer nada sobre esse acontecimento” É de se notar que o “nada ver” de Duras não se refere apenas à impossibilidade de escrever (e de fazer um filme) diretamente sobre a guerra, de “representar o horror pelo horror” - como ela costumava afirmar (SENRA, 2009, p.11).

A proposta de não representar o horror pelo horror, como o de não mostrar as mãos negativas nas cavernas, estende-se em todo o seu pensamento sobre cinema: não se representa a memória do amor, do desejo, do encontro dos corpos, não por uma “imagem explícita”. Esse buraco, essa incapacidade (ou mesmo impossibilidade) de resgate vem pelo corpo da palavra, do texto, pela metáfora das imagens. Para Foucault, tal aspecto constituiria uma “memória sem lembrança”:

Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente (FOUCAULT, 2009, p. 357).

Outro exemplo dessa experimentação ocorre quando vemos os corpos-estátuas do *Jardin des Tuileries*, em *Cesarée* (1979):



Enquanto ouvimos, em voz *off*, uma fala sobre as ruínas da cidade destruída, sobre a memória de uma história que cabe nesse nome-lugar inteiro (“*Il ne reste que la mémoire de l’histoire et ce seul mot pour la nommer, Cesarée, la totalité*”²⁵), sobre a separação de Bérenice e Titus – outro grito silencioso de um amor que ecoa no tempo –, em verdade, vemos e ouvimos apenas fragmentos da memória e não atingimos a história em si. Não temos um acesso direto, uma imagem que tenta recuperar o “real”, mas reflexos de reflexos que nos levam a fazer uma contemplação sobre a própria potência de representação da imagem: como se a imagem, para Duras, sempre se assumisse como “vestígio de algo” e não como o “algo propriamente dito” e nisso consistisse a força absoluta do seu fazer imagem: nos fragmentos, nos reflexos²⁶.

A imagem refletindo a imagem: uma imagem abissal. Em *Nathalie Granger* (1972), por exemplo, as poças d’água e os rios reverberam as paisagens; em *India Song* (1974), os espelhos da casa revelam-nos os corpos dos personagens. O que nos remete a pensar no conceito de *mise en abyme*, refletido por André Gide:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro Meninas de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em A queda da casa de Usher, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo “en abyme” (GIDE apud DÄLLENBACH, 1979, p. 15).

²⁵ Trad.: “Da história, resta somente a memória, e essa palavra para nomeá-la, Cesarée, a totalidade.” Fala dita às 00h01m00s do filme.

²⁶ Indicamos a leitura da crítica de Fernando de Mendonça ao filme *Cesarée* em nossos anexos (Anexo 2).

A *mise en abyme* ocorre, portanto, quando uma narrativa reflete a própria narrativa – como apontam os exemplos de Gide. Moisés (2004) ressalta, ainda, que na *mise en abyme* “em suma, vemos em pequeno o todo em que se apresenta, como se o divisássemos em profundidade abissal”. O termo foi vinculado fortemente como característica dos autores do período do *Nouveau Roman*, visto que suas escritas buscavam um pensamento sobre o próprio fazer literário, reverberando, assim, a própria criação literária.

Por esse aspecto, haveria um processo de *mise en abyme* no cinema durassiano, tendo em vista a reverberação de imagens através de jogos de reflexos nas narrativas; nos textos ditos (geralmente em voz *off*), a criação de metanarrativas que reiteram a impossibilidade de vermos a imagem “original”. Também poderíamos considerar, tanto na obra literária quanto fílmica, a repetição de temas, histórias, paisagens e personagens, que surgem novamente (embora nunca sejam os mesmos), causando um encadeamento no conjunto de sua obra (*L'amant de la Chine du Nord*, por exemplo, retomando a narrativa de *L'amant*; a personagem *Anne-Marie Stretter*, entre outras, que perpassam mais de uma narrativa). Esse processo de abismo existiria, então, tanto em seu cinema como em sua literatura.

Em *Les yeux verts*, Duras diz:

Falo do escrito, mesmo quando pareço falar de cinema. (...) Quando faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela vai representar, sobre minhas dúvidas, quanto à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que se faz em seguida é uma consequência deste escrito. O escrito do filme – para mim – é o cinema (DURAS apud AYER, 2009, p. 25)

Esse relato é anterior à fala sobre “o lugar da paixão” cerca de nove anos. Nele, como lemos, Duras refere-se às duas linguagens também de modo muito umbilical, todavia há aí uma espécie de antecipação do escrever em relação ao filmar. O pensamento da imagem advém da escrita da imagem. O cinema, para ela, seria uma escrita de imagens. E o que seria esse corpo de imagens que surge da escrita? Antes, aliás, outra pergunta: o que vem a ser a ação de escrever? Em concordância com Bylaardt (2014, p. 50), penso que essa é uma das perguntas “irrespondíveis, mas que não cessam de ser respondidas”. Escrever é um ato que se configura de maneira singular para cada escritor, a cada experiência de escrita. É o deparar-se com o desconhecido que surge a cada instante, de maneira imprevisível. Vejo o escrever como alguém que se lança ao mar: um dia, para atravessá-lo a nado; outro, para afogar-se.

Duras, em *Écrire* (1993), tergiversando sobre o ato de escrever, fala-nos que a escrita é comparável à lembrança de uma mosca que ela viu morrer, durante alguns minutos.

Uma morte tão banal que poderia ser esquecida ou mesmo absolutamente ignorada. Comum seria atentar-se à morte de outro bicho, um mais interessante ou útil – ela exemplifica: um cachorro ou um cavalo... –, mas não à de um inseto ínfimo, desprezível, que a nós, geralmente, só desperta incômodo, nojo. Entretanto, a morte de uma mosca é também a morte:

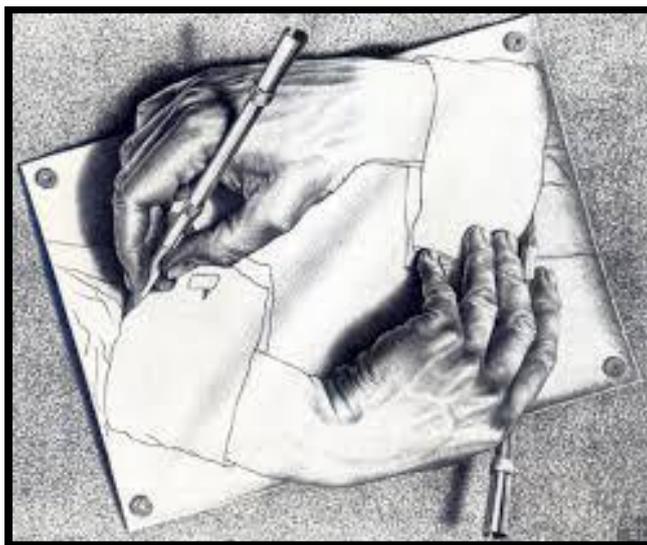
La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier. (...) C'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche-là, en agonie, je veux dire: écrire l'épouvante d'écrire. (...) Il y a vingt ans de ça. Je n'avais jamais raconté cet événement comme je viens de le faire, même pas à Michelle Porte. Ce que je savais encore – ce que je voyais, c'est que la mouche *savait* déjà que cette glace qui la traversait c'était la mort. C'était ça le plus effrayant. Le plus inattendu. Elle savait. Et elle acceptait. (...) Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire (DURAS, 1993, p. 40-43).²⁷

Poder-se-ia não olhar a mosca morrer tanto quanto se poderia decidir por não escrever. Mas uma vez decidindo dar voz e espaço à escrita, é preciso pensar na mosca, em sua morte aparentemente insignificante ao mundo, em sua banalidade, ver sua travessia pelo gélido instante, fazer com que esse momento perdure no tempo, infindo. Escrever seria transbordar o olhar desesperado para essa morte, ter o direito de fazê-lo, mergulhar no desconhecido.

Blanchot (1987), divagando sobre um pensamento de Kafka (também vinculando escrita e morte), diz: “Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema”. A mosca está ciente da morte, ela *sabe* de sua finitude e aceita o rompimento para adentrar no espaço da potência infinita. Nesse momento, torna-se senhora de si. Daí o susto de quem a observa nessa instância. Daí o susto do escritor: *saber-se* diante do mistério da morte, atravessá-la, *saber* que seu corpo, finito, cria um corpo (a escrita) que pertence ao infinito, sustentar, entre as mãos, o peso do insustentável.

²⁷ Trad.: “A morte de uma mosca é a morte. É a morte caminhando em direção a um certo fim do mundo, que estende o campo do último sono. (...) É bom também quando a escrita conduz a isso, a essa mosca em agonia, quero dizer: escrever o assombro do escrever. (...) Faz vinte anos disso. Eu nunca havia contado esse acontecimento como acabo de fazer, mesmo a Michelle Porte. O que eu sabia ainda – o que eu via era que a mosca já *sabia* que esse frio que a atravessava era a morte. Era isso o mais tenebroso. O mais surpreendente. Ela sabia. E ela aceitava. (...) Sim. É isso, essa morte da mosca tornou-se o mover da literatura. Escrevemos sem o conhecer. Escrevemos a olhar uma mosca morrer. Temos o direito de fazê-lo.”

Figura 3 - *Drawig Hands* (1948), de Maurits Cornelis Escher.



Duras (1987, p. 87) nos diz que “*le corps des écrivains participe de leurs écrits*”²⁸. A escrita passa pelo corpo do escritor e o envolve por completo. Aliás, surge da pulsão de seu corpo: é o corpo que escreve. Escrever é, para ela, defrontar-se com o oculto de si mesmo, como diz em *Écrire* (1993, p.52): “*C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps*”²⁹. As mãos do escritor, diante do papel, deparam-se com o espaço vazio, até que o seu corpo inquieto faça o corpo literário. Se pensarmos no desenho de Escher, acima, suscitamos uma vertiginosa reflexão para essa ação: a simultaneidade das mãos que desenhavam entre si suas vestes, a coincidência de um corpo que cria e que é criado, por meio de um contato incômodo, que interrompe a busca racional do olhar para levá-lo a um outro lugar do possível, também uma *mise en abyme*. O escritor só surge porque a escrita se faz e vice-versa, há uma interdependência, uma concomitância.

Uma força se instaura sobre o corpo escritor, revelando-se em suas mãos. Blanchot a chama de “preensão persecutória”, a saber:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir (...) O Escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir, Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da apropriação (BLANCHOT, 1987, p. 15).

O corpo da escrita, massa ainda sem forma, ainda desconhecida, demanda uma força do corpo do escritor e, concomitantemente, tem uma força que lhe é própria e que move

²⁸ Trad.: “O corpo dos escritores participa de seus escritos”.

²⁹ Trad.: “É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo.”

o corpo de seu criador. A mão não solta a caneta, pois, ainda que pareça mais forte, as palavras, em enxurrada, lhe retém, rendendo o corpo à folha.

Poderíamos comparar essa relação ao sexo, ao ventre, do corpo que é *L'origine du monde* (1886), de Gustave Courbet, como vemos abaixo:

Figura 4 - *L'origine du monde* (1886), de Gustave Courbet.



Corpo que se faz paisagem de um princípio e que é, paradoxalmente, fragmento de um corpo já existente? Corpo cuja face não nos é dada, assim como a misteriosa face de Deus? O mundo, por essa imagem, existe através desse corpo feminino, em que são concebidos os outros corpos. Ele é o lugar primitivo, o primeiro lugar habitado, antes do nome. Consoante Duras (op. cit., p.24): “*Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps*”³⁰. Escrever seria buscar esse lugar primeiro, entre os pelos do corpo, arbustos, que quase escondem o sexo, a caverna na qual se inscrevem as pinturas rupestres, o toque inicial. Se Duras afirma poder falar algo sobre o cinema, mas não sobre a escrita, isso seria porque ela, a escrita, é capaz de convocar o primeiro eco da memória, a lembrança mais remota do fogo, “o primeiro sono da humanidade”³¹. O filme retomaria o ponto zero justamente por surgir da escrita, do lugar selvagem?

Escrever como um gesto desesperado do corpo-criador, pois o processo de criação

³⁰ Trad.: “Isto torna selvagem a escrita. Chega-se a uma selvageria de antes da vida. E nós a reconhecemos sempre, é esta das florestas, esta ancestral como o tempo.”

³¹ DURAS, op. cit. p. 31.

demanda dele a doação ao total despir, como no instante de nascer. O corpo surge da nudez e nasce também nu, acontece ainda desorganizado de suas funções sociais, sem a obrigação das vestes, sem saber se explicar enquanto corpo. Entretanto, sua consciência primeira o alerta para a existência de si, o que o torna instintivo e violento na luta do sobreviver. Quando Duras (op. cit., p. 24) nos diz, em *Écrire*, “*On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit*”³², vemos que, para ela, a mão se manteria presa ao papel por uma força absurda do corpo, uma força maior que aquilo que se escreve.

Ainda sobre a “preensão persecutória”, Blanchot considera:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar (BLANCHOT, 1987, p. 86).

Tanto Duras como Blanchot tratam dessa força do corpo diante da escrita. O corpo se multiplica nesse processo, adentrando e saindo dele. Os órgãos dividem-se, despedaçam-se, cada um lutando e sobrevivendo a seu modo diante desse mistério: uma mão se prende à folha, a outra tenta retirá-la de lá. Se a força maior é a do corpo do escritor ou a do corpo da escrita... o que é notável é que há nesse processo um jogo de violência, de amor entre estes corpos para que um consiga produzir o outro. Ou se sobrepõe ao risco ou não há texto (tampouco escritor). Sem a força do corpo, um aborto acontece. Mas ainda que não consiga se fazer a escrita/o escritor, como indagou Beckett, “não é melhor abortar que ser estéril?”³³. A tentativa da escrita já é em si algo de grande esforço corporal. Talvez muitos corpos embrionários sejam abolidos para que surjam aqueles que sobrevivem ao tempo.

Voltar-se à morte da mosca, ao lugar desestabilizador onde essa morte ultrapassa o sentido do banal. Maingueneau, ao tratar da “paratopia do autor”, fala de uma condição de trânsito entre “o lugar e o não-lugar” na qual o autor se vê instável:

[...] não somente é o lugar em que o autor escreve seu livro, mas é, em si mesmo, de certa maneira, o livro. [...] é ao mesmo tempo um lugar de concentração em si e de abertura para o mundo, um lugar fora e dentro do castelo. Condição de possibilidade de uma escrita, também é sua materialização. [...] dá corpo à paratopia de um escritor que associa reflexividade e observação do mundo (MAINGUENEAU, 1995, p. 51).

³² Trad.: Não se pode escrever sem a força do corpo. É necessário ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita. É preciso ser mais forte que o que se escreve.”

³³ Trad. de Raul Macedo. Disponível em: <<http://www.mallarmargens.com/2012/10/um-poema-de-samuel-beckett.html>> Acesso em 01/07/2016.

Perceber a morte da mosca requer estar demasiadamente aberto ao mundo e, concomitantemente, estar concentrado em si. Escrever no *lugar da paixão* sugere estar nesse lugar paratópico. Estar na condição desse lugar faz com que a escrita seja uma singular forma de vida. Para Maingueneau (op. cit.), “o escritor 'vive' entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar”³⁴. Por vezes, sua criação toma “o aspecto de um caos aparente e pode passar por um pacto obscuro com a morte”³⁵. Nascer e morrer. Duras nos confirma essa condição do corpo-escritor quando diz: “*La solitude, ça veut dire aussi: Ou la mort, ou le livre.*”³⁶. Escrever seria a tentativa de sobreviver, e portanto, implicaria estar num limiar, numa nuance.

É preciso viver na solidão, mantê-la num ciclo interminável. O corpo-escritor estaria, então, sempre à margem, nesse lugar desconfortável. Mais ainda: além da necessária solidão de conceber a escrita, depois dela, ele permaneceria também sozinho, numa “solidão essencial”, como sugere Blanchot (1995, p. 14): “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la...”. Assim, não podendo estar com ela, resta sozinho. Isso seria, no processo de escrita, um amar: partir? Tanto pelas fragmentações do corpo como pelo abandono do que se amou? E se há tanta solidão, tanta angústia, tanta doação e dor nesse processo, por que escrever? Tocar o irrespondível. Blanchot (Ibid., p. 16) nos deixou uma pista sobre isso: “O escritor volta a meter mãos à obra. Por que não para de escrever? (...) Que a tarefa do escritor termina com sua vida. Eis o que dissimula que, por essa tarefa, a vida dele resvala para o infortúnio do infinito”. Sim, o escritor se lança continuamente a olhar a mosca que morre, ainda que não exista uma razão cartesiana para isso.

Voltemos ao cinema: a proposta de um cinema mais autoral (considerado, na época, vanguardista) levou o realizador e crítico Alexandre Astruc (1948) a pensar na concepção do diretor como um escritor que utiliza a câmera como uma caneta (*caméra-stylo*). O cineasta, também deveria criar seus filmes como um escritor, como um pintor, ser ele mesmo o autor de seu roteiro para, a partir dele, filmar. Escrever o filme deveria ser indissociável do ato de filmá-lo, concebê-lo deveria ser pensá-lo. A isso Duras se lança quando trata do “escrito do filme”. Ao ousar descobrir uma escritura para a imagem a partir da escrita literária, ela denota as potências das duas linguagens para suas narrativas.

Ocorre, no escrito do filme, o desejo da ruptura entre o texto dito e a imagem vista: a imagem não requer a obrigação de representar o texto; o texto não precisa ser

³⁴ MAINGUENEAU, Dominique. op. cit. p. 47

³⁵ MAINGUENEAU, op. cit., p. 47

³⁶ DURAS, op. cit., p. 19

representado na coincidência de uma imagem que nos mostre o espaço diegético. As confluências são questionadas para que aconteça um diálogo aberto, livre, ilimitado. Noções como espaço diegético, extracampo e voz *off* se desestabilizam.

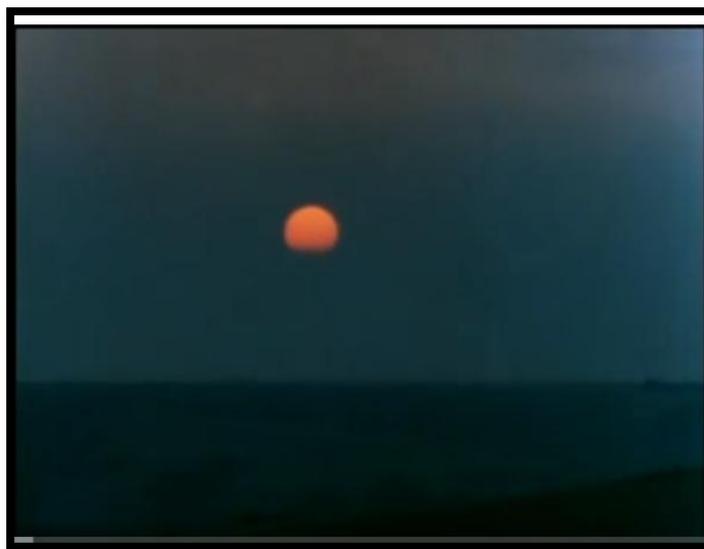
Dialogando sobre *India Song*, Cixous, ressalta o trabalho durassiano acerca das vozes desestabilizadoras:

Ela trabalhou admiravelmente as vozes, e são essas famosas vozes errantes, vozes sem corpo. As vozes são como pássaros que circulam em volta constantemente, que são muito belas, muito trabalhadas, são vozes muito doces, vozes de mulheres como um coro, um anticoro, ou seja, são vozes que esvoaçam, que vêm do além, e esse além é, evidentemente, o tempo. Mas um tempo que é indeterminável, embora, se não se está muito atento, se produza o fenômeno de confusão *entre* a voz: porque ela repercute agora, ela aparece como presente e, na realidade, ela é uma voz do passado, isto é: que relata, que traz de volta. As vozes pegam o que você vê e o remetem para um passado que permanece ele próprio o indeterminado (CIXOUS in FOUCAULT, 2009, p.361).

As vozes não têm corpos, elas são os próprios corpos ausentes. O texto nos apresenta a imagem brumosa. A atuação dos atores consta de um jogo de representação que dilui os personagens, de forma que os seus corpos se tornam mais uma paisagem combinada ao cenário, mais uma composição poética da imagem, que pilares da interpretação de um papel realista. Por vezes, vêmo-los pelos seus reflexos. Um distanciamento que dilui com maior força a ideia da imagem do personagem. Duras esvazia a imagem, de modo que tudo que se passa em *India Song* é visto através da ausência, como também refletiu Borgomano:

Assim, em *Índia Song* não se vê as Índias, nem a recepção, nem a mendiga. Apenas um castelo em ruínas da região parisiense, alguns casais em traje de baile e um longo pôr-do-sol vermelho. Mas se ouvem o canto da mendiga, os ruídos da noite e a música de um baile ausente. E a Índia, invisível para os nossos olhos, se impõe a nós, de modo totalmente outro que nos suntuosos cartazes das agências de viagem (BORGOMANO, 2009, p. 31).

Figura 5 - Plano do pôr-do-sol em *Índia Song* (00h08m00s)



Buscamos na “imagem neutra” alguns resquícios da narrativa, encontramos nas sugestões leituras metafóricas. Como nos filmes já mencionados aqui, pode-se dizer algo acerca dessas narrativas, mas estamos, veementemente, jogados em seus abismos, nas sombras das palavras e nas imagens do impossível. Como a memória, inatingível. Mas ora, se pensarmos na própria linguagem da poesia, da literatura, também ela “funda e arruína toda memória”³⁷ (BLANCHOT apud BYLAARDT, p. 56).

A respeito do pensamento blanchotiano sobre uma “escritura do desastre”, Bylaardt discorre:

Nessa condição, a linguagem literária aponta repentinamente para a coisa esquecida e para o esquecimento, afastamento desmedido onde se torna possível encontrar o espaço da metamorfose, o espaço de preservação do que se esconde, que protege os seres daquilo que eles são. A memória inicialmente é perturbação, obscuridade, a força incompreensível que estabelece nos seres a ambiguidade constante de uma mudança indefinida (BYLAARDT, 2014, p. 56).

As imagens fílmicas durassianas dialogam com esse olhar para a literatura. As narrativas “sem narração” (ou de narrações opacas) tratam mais das falhas da memória, de suas perturbações, que da tentativa de refazê-la. São as imagens-buraco, as “palavras-buraco” das quais Duras se mostra muito consciente. Por exemplo, o episódio em que ela decide por escrever o livro *L'amant de la Chine du Nord* para fazer um filme a partir dele por conta de sua insatisfação com a tradução fílmica de *L'amant*, realizada por Jean-Jacques Annaud (1992), denota esse engajamento pela defesa dessa escritura.

Percebemos que há um trânsito muito livre entre as duas linguagens: se seu

³⁷ Tradução de Bylaardt.

cinema é fruto de uma escritura, se sua câmera se comporta como uma caneta, também o caminho se inverte. Nalguns textos de Duras, como é o caso de *L'homme assis dans le couloir*, a narrativa nos é apresentada por uma voz narradora que se comporta como se fosse uma câmera conduzindo a imagem até nós. Ela nos dá a ver a narrativa, ora fazendo-nos duvidar do que é visto, utilizando-se do hipotético *conditionnel passé*³⁸ como subterfúgio (“*Elle n'aurait rien dit, elle n'aurait rien regardé.*”³⁹) ou mesmo negando a possibilidade da certeza (“*On ne peut pas dire si ses yeux sont entrouverts ou fermés*”⁴⁰), ora afirmando a certeza do seu olhar (“*Elle sait qu'il la regarde, qu'il voit tout. Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde. Il s'agit d'une certitude.*”⁴¹). Um olho nos sugere as imagens. Essa voz narradora que se comporta como olho de uma câmera também em *L'amant de la Chine du Nord* (“A voz que aqui fala é aquela, escrita, do livro. Voz cega. Sem rosto.”⁴²) se diz cega e sem rosto, mas é ela quem nos permite olhar através da linguagem. Os sentidos entre falar (escrever) e olhar (filmar) se confundem.

Em alguns casos, o hibridismo entre as linguagens se denota pela narrativa, que poderia ser lida como se fosse um roteiro – mas não um roteiro propriamente dito, visto que não tem, absolutamente, a mesma estrutura prática, tampouco a mesma função –, pela forma como ela escreve as imagens, como em *La maladie de la mort* (livro que, inclusive, recebe em seu posfácio indicações para uma encenação teatral ou para uma filmagem). Nos filmes, é notório o realce dado à palavra, a sua imagem, a sua opacidade. *Agatha et les lectures illimitées*, por exemplo, tem como início a imagem da primeira página do livro *Agatha*. O filme começa trazendo a imagem da escrita literária, comprovando o que Dominique Noguez (2001) diz sobre seu cinema: um “cinema da palavra”.

Em Duras, o entrecruzamento de escrever e de filmar parece incessante. O diálogo ocorre como uma ampulheta em mãos, que vira e desvira, fazendo contínuo o movimento da areia, a escoar entre um recipiente e outro, escorregadia. Uma conversa, de fato, infinita.

³⁸ Futuro do pretérito composto.

³⁹ Trad. Vadim Nikitin: “Ela não teria dito nada, não teria olhado nada.” DURAS, M. *O homem sentado no corredor*, São Paulo, Cosac Naify, p. 14.

⁴⁰ “Não se pode dizer se seus olhos estão entreabertos ou fechados.” *Ibid.*, p.14.

⁴¹ “Sabe que ele a olha, que ele vê tudo. Sabe isso de olhos fechados, assim como o sei eu, eu que olho. Trata-se de uma certeza”. *Ibid.*, p.14, 15.

⁴² DURAS, M. *O amante da China do Norte*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010, s/p.

2 O CORPO: O LUGAR DA PAIXÃO



A carne que veste tua respiração

Rian Fontenele

“Se não se passou pela obrigação absoluta de obedecer ao desejo do corpo, isto é, se não se passou pela paixão, nada se pode fazer na vida.”

M. D.

“... meu amor decretou a abertura de todos os poros da minha pele...”

Waly Salomão

“... o corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.”

João Guimarães Rosa

Um corpo nu

*Ela está nua:
abriu espaços para o infinito.*

Sara Síntique

Os personagens durassianos de nosso recorte teórico estão vivenciando encontros amorosos, mergulhados na experimentação de um desejo-amor que os desestabiliza. Pretendemos olhar para seus corpos, seus atravessamentos corporais nesse processo de experimentação ao qual se lançaram.

Tavares (2013), dialogando com Artaud, escreve:

Diga-se que, quando falamos em paixões estamos, para Artaud, no âmbito do material, da carne, da musculatura, e não no âmbito do espiritual, seja lá o que for: “Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da

matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia a nossa soberania” (TAVARES, 2013, p. 262).

Esse olhar artaudiano para a paixão como matéria corporal, como algo do músculo, como medita Tavares, entra em consonância com o pensamento durassiano, no qual o amor (que se confunde à paixão, ao desejo) não se desvincula do corpo; pelo contrário: o desejo-paixão-amor, para Duras, é um sentir do corpo sem o qual nada se pode fazer. O corpo seria, assim, o *lugar da paixão*: é de onde ela surge e por onde a sentimos.

Buscaremos, nesse capítulo, falar do corpo como sendo esse espaço, refletindo a experiência da travessia do amor nos corpos desses personagens. Uma reflexão, entretanto, se antecipa a esses desdobramentos: o que seria um corpo?

Greiner, em sua excelente compilação sobre estudos e teorias do corpo, explana:

O substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que são da mesma família de corpulência e de incorporar. Dagognet (1992: 5-10) explica que o corpus sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. No entanto, no antigo dicionário indo-iraniano teria ainda uma raiz *kṛp* que indicaria forma, sem qualquer separação com aquela proposta pela nomeação grega que usou *soma* para corpo morto e *demas* para o corpo vivo. É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e séculos e culturas separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo. Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível, sensível e sobretudo banhado pela luz, portanto visível e com forma. Assim, o corpo poderia ser entendido também como corpo de uma doutrina ou corpo da lógica. Já a carne ou o carnal (em grego *sarx* e em latim *caro*) implicaria em *keiro*, do grego cortar, destacar, “dividir a carne das bestas, os sacrifícios para a refeição comum” (op. cit.). O que se percebe em todas essas nomeações é a necessidade de estabilizar algo em torno de um objeto para que este represente o que resiste ao que poderia ser desfeito – a solidez como espécie de solidariedade entre seus componentes, a coerência, a coesão e a figurabilidade ou a face própria para cada entendimento de corpo. (GREINER, 2005, p. 17)

Assim, concebe-se uma palavra que se expande a diversos sentidos. A pesquisadora nos mostra que, em se tratando do corpo humano, são diversas as abordagens, as perspectivas de estudos, de acordo com os “eixos temporais” que se dedicarão a contemplá-lo, entre elas a Biologia, a Filosofia, a Antropologia, a Psicanálise, a Sociologia, a Medicina, cada uma em sua busca pela multiplicidade dessa massa viva, movente, que coincide com o que somos.

Vigarello, em *O sentimento de si* (2016), ao fazer um levantamento e uma reflexão histórica sobre a relação entre o corpo e o sentir, desde a modernidade das Luzes, ressalta as intensificações das atenções dadas às sensações corporais, sobretudo atualmente:

Jamais os testemunhos pessoais sobre o corpo foram tão realistas e precisos quanto hoje. Jamais foram tão diversos, tão numerosos. Jamais, inclusive, tão ambiciosos, pretendendo desvendar o oculto, esboçar interpretações subjacentes, falar da emoção, do afeto. Nenhuma surpresa quando Daniel Pennac, em 2012, escrevendo

em seu *Journal d'un corps* (Diário de um corpo), abandona-se às confidências mais íntimas. Nenhuma surpresa quando suas tensões interiores atingem as carnes, provocando uma implacável constatação: “Uma das manifestações mais estranhas de meus estados de angústia é essa mania de me devorar o interior do lábio inferior”. O corpo encarna o psicológico, enunciação tornada trivial (VIGARELLO, 2016, p.7).

Estamos vivendo, portanto, uma época afortunada em relação aos estudos do(s) corpo(s); época cujas indagações sobre seus sentimentos em relação à própria experiência no existir (bem como suas potências e dissidências) têm sido realizadas com afinco, denotando importante etapa para o aprimoramento do sensível. Os testemunhos das experiências de cada corpo evidenciam as vastas possibilidades de suas experimentações.

Dentre as inúmeras possibilidades de estudos, um viés, em mim, é efervescente: o olhar ao corpo artístico, poético. Em 2004, ao iniciar-me como atriz no grupo de teatro de minha escola⁴³, por meio dos exercícios propostos pela professora que guiava o grupo, fui levada a questionar cada órgão, cada movimento *dele* de uma forma até então nunca refletida. Por exemplo: o que são esses pés? Como caminham normalmente? Como caminhariam se no lugar de me mover de uma forma eu me movesse de outra, mais curvada, mais próxima ao chão, num plano mais baixo ou médio, ou mesmo em outra velocidade, excessivamente lenta ou rápida? Se esse corpo tivesse outra cor, se fosse por inteiro uma cor, como caminharia? E se fosse o corpo de outro animal, de uma ave, de um réptil? E se fosse pedra, coisa inanimada, como se moveria? E se fosse inteiro um sentimento, um só sentimento? Essas proposições entre inúmeras questões perpassaram esse corpo, a partir de então, desorganizando-o, desconstruindo-o, refazendo tudo o que lhe fora socialmente indicado, direta ou indiretamente; e ainda perpassam. Comecei a conhecer, assim, outra perspectiva para meu corpo, para os corpos: na arte. Desde então, esse tema desperta-me profunda curiosidade.

Todos esses questionamentos que permeiam as vivências do corpo no Teatro, na Performance, na Dança, nas Artes Visuais, enfim, nas artes que focam o *fazer corpo*, advém de muitos artistas que se lançaram a esse desdobramento de questioná-lo, de buscar suas múltiplas facetas; e também de muitos filósofos e pesquisadores que se dedicaram a entender, a gerar conceitos sobre o corpo para além de suas funções normativas, para além do corpo normativamente organizado, na tentativa de suscitar suas vastas potências de ser metáfora. De acordo com Greiner (op. cit), as investigações sobre o corpo, nesse sentido artístico, tanto no quesito teórico como no da experimentação, ocorrem há muitos séculos, ainda que pareça que por muito tempo ele tenha caído no esquecimento. Em sua obra, ela dedica-se a fazer um mapeamento focado nesses estudos.

⁴³ Grupo Master de Vivência Teatral.

Outro pesquisador que fez um mapeamento preciosíssimo sobre os corpos e suas teorias foi Gonçalo M. Tavares em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013), sua tese de doutorado escrita em forma de fragmento, publicada como livro. Diversas possibilidades teóricas são apontadas por ele para nortear estudos sobre o corpo. Da vasta literatura que pode servir como fonte de pesquisa a esse tema, fizemos uma escolha, certamente limitada, mas que pensamos constituir um vínculo com os corpos durassianos, corpos tecidos por palavras e imagens plenas de poesia. Acerca dessa arriscada escolha da condução da investigação, Tavares nos elucidada:

Pensar sobre algo é ter a consciência de que, ao fazê-lo, se está a deixar de pensar em alguma outra coisa. Não podemos pensar em tudo ao mesmo tempo, eis a exclamação sensata. E exclamar isto é reconhecer: *aquilo em que não consigo pensar pode ser decisivo*. (TAVARES, op. cit, p. 54, grifo do autor).

Não obstante, ao que conseguimos pensar, lancemo-nos com a paixão que devora o corpo, pois isso também é decisivo, visto que, sem ela, nada pode ser feito. Debruçar-nos-emos, assim, em torno das potências poéticas desse *lugar da paixão*.

2.1 O corpo e sua poesia: um Corpo sem Órgãos

A partir do texto “Para acabar com o julgamento de Deus”⁴⁴, de Artaud, Deleuze e Guattari fazem uma discussão sobre o que seria um “Corpo sem Órgãos”, entre um de seus “Mil Platôs”:

Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. s/n).

Segundo os pensadores, não se chega a esse corpo porque ele não é um conceito finalizado; é antes um campo aberto, uma instância; nele, portanto, nunca se acaba de chegar. Um corpo em estado de acontecimento, de experimentação, que não só admite o sensível de si, mas que o escancara para testá-lo. Ele é o nosso corpo (já estamos sobre ele), se o tentamos dessa forma. De que forma? O “CsO” (ou os corpos, se pensarmos em sua multiplicidade) se faz quando os órgãos se cansam, desistem, perdem-se, libertam-se de suas funções – aquelas

⁴⁴ Texto dito por Artaud numa transmissão radiofônica, para o programa “A voz dos Poetas”, registrada em 28 de novembro de 1947, que foi censurada, não indo ao ar por anos.

que sustentam o organismo, a lógica social designada ao corpo (todo, orgânico) em seu contexto. Greiner concorda:

Assim, diferentemente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos em Artaud referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite. O que me parece precioso em sua obra, é a percepção de que o corpo pode ser vivo mas não necessariamente orgânico e é neste sentido que se distingue da metáfora do corpo-organismo (GREINER, op. cit., p. 25).

Essas práticas se constituem quando cada órgão vive um questionamento de si, na pretensão de desestabilizar o organismo – o organismo enquanto função, finalidade, e não o órgão, enquanto potência do existir. Ele é a pretensão da quebra dos automatismos sociais impostos ao corpo. “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE e GUATTARI, op. cit.). O CsO escapa, ou procura escapar, constantemente do julgamento de Deus. Um corpo perigoso, portanto, ameaçador, visto a sua ousadia de se desestruturar diante de imponentes estruturas ditas incontestáveis.

Corpo que se esvazia de sentidos para que, nesse ponto zero, ele possa ilimitá-los. Para Deleuze e Guattari, a negatividade em que ele acontece não é a que nada cria, mas o oposto, é a total abertura. Corpo intenso: “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p s/n). Não seria assim, o corpo, quando se movimenta enquanto arte, visto que nas artes do corpo o organismo (automatismo) é totalmente questionável? Nas artes, o corpo é metaforizado em suas intensidades, é colocado em constante devir. Da mesma forma, advém a semelhança desse corpo com a poesia, com a literatura: pois também ela é um CsO – se a pensarmos como um corpo – já que a palavra artística é ocupada por intensidades, em sua experimentação, desligando-se de sua função social, de sua obrigação de comunicar alguma coisa; é opaca, de acordo com o pensamento blanchotiano. Pensamos, desse modo, que o CsO é um corpo poético; e a palavra poética, um CsO.

Um CsO, consoante Deleuze e Guattari, quando se propõe ao desejo, ao amor, continua a distanciar-se de uma finalidade, questionando o amor celeste, religioso, romântico. Sua busca pelo prazer é uma busca por reterritorialização, por transbordamento:

O prazer é a afecção de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa “se encontrar” no processo do desejo que a transborda; os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações. Mas justamente, será necessário reencontrar-se? O amor cortês não ama o eu, da mesma forma que não ama o

universo inteiro com um amor celeste ou religioso. Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. [...] A menor carícia pode ser tão forte quanto um orgasmo; o orgasmo é apenas um fato, sobretudo incômodo em relação ao desejo que persegue seu direito. Tudo é permitido: o que conta somente é que o prazer seja o fluxo do próprio desejo [...]. (DELEUZE e GUATTARI, op. cit, p. s/n)

O desejo como reterritorialização, situando o corpo como um lugar, como um espaço, uma paisagem a ser reconduzida, modificada para uma forma incerta, plena de intensidades. Abstração do eu, do outro, corpos que vivem o desejo sem que a sua função seja a de uma finalidade (um orgasmo), um amor celestial. O CsO experimenta o toque, qualquer toque, de maneira tão profundamente intensa quanto a de um orgasmo. Cada órgão, singular, acontece numa fluidez de desejo demasiadamente vívida.

Similarmente, a palavra literária comporta-se como um CsO por ser mais próxima de um corpo entregue à experimentação intensa do erotismo, da intensidade, do prazer, sem uma finalidade vinculada às estruturas que, normalmente, tentam reger as palavras, ordenando-as, obrigando-as à boa compreensão, à boa norma. Consoante Barthes:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as “*semina aeternitatis*”, os “*zopyra*”, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica (BARTHES, 1987, p.25).

Assim são as palavras que se tornam Literatura: corpos poéticos, palavras-corpo, lançadas ao desejo, a uma nudez singular que abre margens para o infinito. Não constituem apenas um corpo biológico, e sim corpos sem órgãos que adentram num erotismo irreverente. Corpos que sentem o amor pelo estômago, pernas que marejam os olhos, cabelos que transbordam desejo e que rasgam a pele como a uma cortina para deixar adentrar alguma luz. Gozam além do orgasmo, numa entrega ardente pelo fascínio de cada órgão que se sobrepõe ao temor do desconhecido. O corpo da mulher em *L'homme assis dans le couloir*:

Je vois que ses jambes qu'elle avait jusque-là laissé aller à moitié repliées dans une apparente négligence, je vois qu'elle les rassemble, qu'elle les joint de plus en plus fort dans un mouvement consciencieux, pénible. Qu'elle les resserre si fort que son

corps s'en déforme et s'en trouve peu à peu privé de son volume habituel. Et puis je vois que l'effort cesse brusquement et, avec lui, tout mouvement. Voici que tout à coup le corps a la rectitude d'une image définitive. La tête retombée sur le bras, elle s'est immobilisée dans cette pose du sommeil. Face à elle l'homme qui se tait. (...) Elle aurait recommencé à bouger. Elle aurait été lente et longue à le faire devant lui qui regarde. Le bleu des yeux dans le couloir sombre qui boivent la lumière, elle sait, vrillés à elle. Je vois que maintenant elle relève ses jambes et les écarte du reste de son corps. Elle le fait de même qu'elle les a rassemblées, dans un mouvement consciencieux et pénible, si fortement que son corps, tout au contraire du moment qui a précédé, s'en mutile de sa longueur, s'en déforme jusqu'à une possible laideur. De nouveau elle s'immobilise ainsi ouverte à lui. La tête est toujours détournée du corps, retombée sur le bras. Dès lors elle reste dans cette pose obscène, bestiale. Elle est devenue laide, elle est devenue ce que laide elle aurait été. Elle est laide. Elle se tient là, aujourd'hui, dans la laideur. Je vois l'enclave du sexe entre les lèvres écartées et que tout le corps se fige autour de lui dans une brûlure qui augmente. Je ne vois pas le visage. Je vois la beauté flotter, indécise, aux abords du visage mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui devenir particulière. Je ne vois rien que son ovale détourné, le méplat très pur, tendu. Je crois que les yeux fermés devraient être verts. Mais je m'arrête aux yeux. Et même si j'arrive à les retenir longtemps dans les miens ils ne me donnent pas le tout du visage. Le visage reste inconnu. Je vois le corps. Je le vois tout entier dans une proximité violente. Il ruisselle de sueur, il est dans un éclaircissement solaire d'une blancheur effrayante (Duras, 1980, p. 9, 10, 12, 13).⁴⁵

Os movimentos desse corpo, primeiramente largado, acontecem na tentativa de deformá-lo, desorganizá-lo, tornando indecisa a sua forma. O movimento se faz quase ao ponto de rasgá-lo e depois cessa de forma brusca, rompendo com a ideia de um corpo mecanicamente organizado. Chega a uma feiura, à contravenção de seu estado de beleza. Sua paisagem se modifica, pois ele faz de si um outro território. O corpo dela é fragmentado pelo desejo-amor, pelas vastas intensidades que o perpassam. Ele está repleto de um sentir tão visceral que quer romper consigo, como se o sentimento o pusesse à prova de si mesmo. Fica, então, numa iminência de partir-se, de destruir-se – que é uma iminência entre a vida e a morte, entre deixar amar e deixar ir embora.

⁴⁵ Trad. Vadim Nikitin: “Vejo que as suas pernas, que ela até então havia largado assim meio dobradas com uma aparente negligência, vejo que ela torna a juntá-las, que ela as estreita cada vez mais forte num movimento consciencioso, sofrido. Que ela as aperta com tanta força que o seu corpo se deforma e se vê pouco a pouco privado do seu volume habitual. E em seguida vejo que o esforço cessa bruscamente e, com ele, todo e qualquer movimento. Eis que de repente o corpo assume a retidão de uma imagem definitiva. Com a cabeça reclinada sobre o braço, ela se imobilizou nessa posição de sono. Diante dela, o homem que se cala. (...) Ela teria recommencado a se mexer. Teria sido lenta e longa ao fazer isso diante daquele que a olha. O azul dos olhos no corredor escuro que bebem a luz, ela sabe, verrumados nela. Vejo que agora ela levanta as pernas e as afasta do resto do corpo. Faz isso assim como as juntou, com um movimento consciencioso e sofrido, tão fortemente que o seu corpo, bem ao contrário do momento anterior, mutila-se no seu próprio comprimento, deforma-se até o ponto de uma possível feiúra. De novo ela se imobiliza assim aberta para ele. A cabeça continua apartada do corpo, reclinada no braço. De agora em diante, ela fica nessa posição obscena, bestial. Tornou-se feia, tornou-se o que feia, ela teria sido. Ela é feia. Ela fica ali, hoje, na feiúra. Vejo o enclave do sexo entre os lábios afastados, e que todo o corpo se paralisa ao seu redor numa queimação que aumenta. Não vejo o rosto. Vejo a beleza flutuar, indecisa, nas imediações do rosto, mas não posso fazer com que ela se assente nele até se lhe tornar particular. Vejo só a sua oval voltada para o outro lado, o perfil muito puro, tenso. Creio que os olhos fechados deveriam ser verdes. Mas me detenho nos olhos. E, mesmo que eu chegasse a fixá-los durante muito tempo nos meus, eles não me dariam o todo do rosto. O rosto continua desconhecido. Vejo o corpo. Vejo-o por inteiro com uma proximidade violenta. Está banhado em suor, sob um clarão solar de uma brancura assustadora.” (Duras, 2007, p. 16, 17.)

O corpo da mulher faz isso diante do corpo do homem sentado no corredor, que a olha. Ela, esse corpo que se dilacera, não o olha de volta, mas sabe estar olhada por ele. Há uma relação erótica entre os dois, nessa imagem, que acontece pelo vínculo do olhar – o menor toque, a “menor carícia”. “Qual a distância entre o sentimento e a pele? (...) a pele... pensa o que o sentimento pensa” (TAVARES, 2013, p. 147). A pele reage à força do desejo sem que necessite ser tocada naquele instante; ela é olhada, suas ações acontecem. Nessa imagem, os corpos não objetivam o orgasmo, a finalidade. Há um desejo cru. Diante dela, o homem se cala. Silêncio. Não se pode dizer nada diante desse corpo instável, feroz, entregue à destruição.

A luz do sol é tão forte que não é possível suportá-la e ela grita. A força do desejo-amor é tanta que ela grita. Grita um nome que não sabemos qual é. E então ele vai em direção a ela para fazer, para se aproximar, para encostar-se no seu corpo. O olhar, às vezes, para além dela, em direção ao rio, ao líquido, ao que não tem forma fixa (como o corpo, sempre mutante). Também o corpo do homem se desorganiza: “... *je vois qu'il a bougé, qu'il est sorti du couloir. Que ses mouvements sont d'abord saccadés, brefs, comme s'il ne savait plus marcher et puis qu'ils deviennent lents, très lents, d'une excessive lenteur.*”⁴⁶ (op. cit., p. 14). Até mesmo o caminhar, um dos primeiros hábitos, geralmente, que o corpo humano é capaz de adquirir, uma das primeiras funções que o corpo aprende, logo na primeira infância, é posto em instabilidade. Esse corpo, campo do sensível, já não pode andar da mesma forma porque está invadido pelo sentimento, é todo sentimento. Assombro.

Outra imagem: “*Je vois qu'il est exténué d'amour et de désir, qu'il est d'une extraordinaire pâleur et que son coeur bat à la surface de tout son corps.*”⁴⁷ (op. cit., p. 21). O corpo empalidece, como se o coração não mais batesse – entretanto, concomitantemente, o coração pulsa na superfície de todo o corpo. O órgão do coração fica tão potente que invade tudo – porque *o amor bate na aorta*⁴⁸, mas a aorta de um CsO é já o corpo inteiro. O pênis é também um coração (e além): “*Elle est d'une forme grossière et brutale de même que son coeur. De même que son coeur elle bat. Forme des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale, plantée dans l'homme autour de quoi il se débat. Autour de quoi il est au bord des larmes et crie.*”⁴⁹ (op. cit., p. 23). O falo como metáfora das cavernas pré-

⁴⁶ Trad. Vadim Nikitin: “Que ele se mexeu, que ele saiu do corredor. Que primeiro seus passos são sofrados, breves, como se ele já não soubesse andar, e então se tornam lentos, muito lentos, de uma excessiva lentidão.” (Ibid., p. 18)

⁴⁷ Trad. Vadim Nikitin: “Vejo que ele está extenuado de amor e de desejo, que está extraordinariamente pálido e que o seu coração pulsa na superfície de todo o seu corpo.” (Ibid., p. 25)

⁴⁸ Referência ao poema de Drummond, *O amor bate na aorta*, que está na obra *Brejo das Almas* (1934).

⁴⁹ Trad. Vadim Nikitin: “Ela tem uma forma grosseira e brutal como o seu coração. Como o seu coração ela

históricas (as magdalenianas? – como em *Les mains négatives?*), como resquício da origem do mundo. Como se esse órgão detivesse toda a pulsão do corpo do homem, de sua loucura, como se fosse um algo à parte, uma extensão do corpo. Um pênis-coração em torno do qual o homem se descontrola. Em outro trecho, mais adiante, depois que dele sai o sêmen, a mulher e o homem o olham, receosos de tocá-lo, eles o olham e o deixam estar em sua vida própria. O pênis é comparado também ao crime, ao marginal, ao proibido, a um interdito que a mulher devora – causando, inclusive, ciúme, à cabeça do corpo:

Tandis que le crime est dans sa bouche, elle ne peut se permettre que de la mener, de la guider à la jouissance, les dents prêtes. De ses mains elle l'aide à venir, à revenir. Mais elle paraît ne plus savoir revenir. L'homme crie. Les mains agrippées aux cheveux de la femme il essaye de l'arracher de cet endroit mais il n'en a plus la force et elle, elle ne veut pas laisser.
L'homme. La tête du corps emportée gémit, jalouse et délaissée (op. cit., p. 27)⁵⁰.

As intensidades, a nudez escancarada, a capacidade de reterritorialização, as tonicidades e fraquezas de cada parte do corpo conduzem a narrativa desse conto. Cada órgão testando o limite de si mesmo, do outro, adentrando cavernas, sentindo o calor das cavernas, deixando nas paredes primitivas imagens de mãos que resistem ao mar que invade os séculos.

Também em *La maladie de la mort*, no corpo da mulher, cada órgão se sobressai. Há uma beleza nas pernas que não faz parte da beleza do corpo, que “não tem uma implantação efetiva no resto do corpo” (op. cit., p. 56). Sobre esse corpo, é dito: *Et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le coeur, les tempes, les tempes comme le temps.*” (op. cit., p. 27)

⁵¹Uma comparação de vários órgãos cientes de sua potência diante da totalidade do corpo; e, ainda, uma comparação das têmporas como o tempo, como se esses órgãos não apenas soubessem de sua energia enquanto corpo, mas como matéria do tempo, como algo que ocorre no tempo e, mais que isso, como algo que é o próprio tempo.

O tempo: essa grandeza relativa (tanto para Eistein, em sua *Teoria da*

pulsa. Forma das primeiras eras, indiferenciada das pedras, dos líquens, imemorial, forma plantada no homem em torno da qual ele se debate. Em torno da qual ele está à beira das lágrimas e grita.” (Ibid., p. 26).

⁵⁰ Trad. Vadim Nikitin: “Enquanto o crime está na sua boca, ela só pode se permitir conduzi-la, guiá-la ao gozo, os dentes prontos. Com as mãos ela ajuda a vir, a voltar. Mas ela parece já não saber voltar. O homem grita. Com as mãos agarradas ao cabelo da mulher ele tenta arrancá-la dali mas já não tem forças, e ela, ela não quer deixar. O homem. A cabeça do corpo arrebatada geme, enciumada e abandonada.” (Ibid., p. 30)

⁵¹ Trad. Vadim Nikitin: “E de tal modo que cada uma das partes desse corpo é testemunha por si só da sua totalidade, a mão e os olhos, a curvatura do ventre e o rosto, os seios e o sexo, as pernas e os braços, a respiração, o coração, as têmporas, as têmporas e o tempo” (p. 60).

*Relatividade*⁵², como para Manoel de Barros, em seu verso “não posso mais saber quando amanheço ontem”⁵³), mesurada (ilusoriamente?) pelos relógios precisos do átomo de Césio, de difícil definição para os estudiosos da Física, pode ser equiparável a um CsO, porque sendo poesia ele é o que quer ser, reinventa-se no total *deslimite da palavra*, ultrapassando os sentidos lógicos. *Les tempes comme le temps*: a diferença escrita e sonora entre as duas palavras causada por uma única letra (e) e o mistério da face da mulher devem ser tão forte como os mistérios profundos que permeiam nossa existência, assim como Courbet (1886) fez, em sua pintura, do fragmento do corpo de uma mulher: a própria origem do mundo.

2.2 O corpo no amor: corpo exposto e murado

*Como é por dentro outra pessoa
Quem é que o saberá sonhar?
A alma de outrem é outro universo
Com que não há comunicação possível,
Com que não há verdadeiro entendimento.*

*Nada sabemos da alma
Senão da nossa;
As dos outros são olhares,
São gestos, são palavras,
Com a suposição de qualquer semelhança
No fundo.*

Fernando Pessoa

O que a memória ama fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.

Adélia Prado

Uma consideração possível para os corpos dos personagens durassianos, ou dos corpos na vivência do amor, é pensá-los como corpos que estão expostos e murados, pensamento que desenvolvemos a partir do texto *Ideia do amor*, de Agamben, em *Ideia da Prosa*:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada (AGAMBEN, 1985, p. 51).

⁵² Einstein desenvolve dois estudos que dão origem à “Teoria da Relatividade”: a “Teoria da Relatividade Restrita”, de 1905, e a “Teoria da relatividade geral”, de 1915. Disponível em <https://midia.atp.usp.br/ensino_novo/relatividade/ebooks/antecedentes_historicos.pdf>. Acesso em 01/05/2017.

⁵³ Verso contido no trecho 2.5 do poema “Os deslimites da palavra”, no *Livro das Ignorâncias* (1994).

Diante de tal pensamento, deparamo-nos com uma noção de mistério que envolve o emblema do amor. A relação entre o ser amante e o ser amado existe na impossibilidade do conhecimento do outro, ser continuamente estranho, enigma oculto que, paradoxalmente, se dá a perceber, porque se expõe, mas que não se apreende, porque se mura.

Agamben apresenta, em sua concepção, um lugar permanentemente aberto em meio a uma luz inesgotável. Ora, a claridade que essa luz pressupõe sugere uma possibilidade de visão e também de um deslumbramento, visto que, quando demasiada, a luz pode cegar aquele que se encontra nesse espaço. Talvez, por esse motivo, “essa coisa”, embora exposta, esteja murada: a incógnita que a envolve está protegida por uma luz estonteante, inexaurível.

Percebamos, ainda, que ao dizer “o lugar *sempre* aberto”, “a luz *inesgotável*”, “o ser único que permanece *para sempre*”, o autor nos aponta, por meio das expressões destacadas, uma sugestão de eternidade em relação à experiência do amor. Como se a experiência do amor permanecesse em nós como algo abissal. Não obstante, a ideia agambeana não nos apresenta uma proposta definida sobre o tempo do relacionamento dos amantes. O cerne da eternidade está na experiência do sentir.

Para desenvolvermos essa reflexão, retornemos ao princípio: “viver na intimidade de um ser estranho”. Por certo, temos aqui a ideia de um acontecimento, sem princípio demarcado, que constata uma experiência íntima com um outro ser, por tempo indefinido, o qual pode vir a ser duradouro ou não. Em continuidade, lemos que na duração dessa vivência, importa à descoberta do outro o estranhamento, e não o conhecimento. A tentativa de uma comunicação com o outro, com o intuito de desvendá-lo, ocasionaria numa frustração, pela impossibilidade que isso acarreta, como também refletiu Bylaardt sobre essa ideia agambeana:

Esse íntimo desconhecido acumula revelações e ocultações, e sobretudo renova sempre as possibilidades de deslindamento. Amar é não conhecer jamais o ser amado. (...) O ser amado, de aparência indefinida, desemboca numa construção de linguagem, construção sempre inquietante e invariavelmente desconfortável, sempre exposta e sempre oculta (BYLAARDT, 2014, p. 115).

Estranho e distante, o ser que se ama acaba por atingir uma inaparência, uma inexatidão, que é uma característica do que está vinculado ao mistério, como a face do divino, a palavra literária, o corpo no amor... imagens que só revelam o oculto. O poema de Pessoa, citado na epígrafe, traz a imagem da alma do outro como algo que não se conhece – alma que nós poderíamos confundir ao corpo mesmo, visto que são “gestos, olhares, palavras”, ou seja, um corpo vivo (ânima) que se move, que olha, que é repleto de linguagem.

Em *La maladie de la mort*, o homem busca desesperadamente ver o corpo da

mulher para atingir seu mistério:

Elle dit : Je suis là, regardez, je suis devant vous.
 Vous dites : Je ne vois rien.
 Elle dit : Essayez de voir, c'est compris dans le prix que vous avez payé.
 Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez, vous le retournez encore.
 Vous abandonnez.
 Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps.
 Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance. Vous dites : Je ne vois rien⁵⁴ (p. 21, 22).

O homem nada vê dessa mulher, do corpo com quem ele vive a experiência do amor. O corpo dela torna-se inalcançável, distante, um outro universo. Corpo estranho, opaco, nunca desvendado. Aberto a todas as leituras, mas incapaz de ser lido. Essa procura desassossegada acontece durante toda a narrativa. Às vezes, acende as luzes para vê-la melhor, para olhar o sexo, para ver o que jamais conheceu (embora tenha estado com outras mulheres antes desse encontro). O homem investiga o corpo dessa mulher como se quisesse a compreensão da “*Origem do mundo*”, da origem de si mesmo. O homem a ama, portanto não pode ver esse corpo ainda que ele esteja tão exposto.

Outra imagem: o corpo da mulher, em *L'homme assis dans le couloir*; no início da narrativa, portando um vestido de seda clara, que o cobre e ao mesmo tempo o dá a ver. Ele é rasgado na frente, deixando ver o sexo nu. Um corpo quase coberto, quase nu, quase vestido por um vestido que mostra e não mostra. Ou ainda, a mulher adentrando nos lugares fétidos, obscuros do corpo do homem: “*La bouche ouverte, les yeux clos, elle est dans la caverne de l'homme, elle est retirée en lui, loin de lui, seule, dans l'obscurité du corps de l'homme.*”⁵⁵ (p. 30).

Voltando a *Ideia do amor*, lemos que o ser amoroso possui tamanha inaparência, que o seu nome o contém inteiro. Em *Ideia do nome*, texto que se encontra também em *Ideia da Prosa*, Agamben (op. cit., p. 104), por meio da filosofia antiga, lembra-nos que é indizível “não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado”, ou seja, o que mesmo contendo um nome (*onoma*), ao perpassar pelo interior da linguagem, não se pode estabelecer num discurso (*logos*). Esse

⁵⁴ Trad. Vadim Nikitin: “Ela diz: Eu estou aqui, pode olhar, eu estou diante de você. Você diz: Eu não vejo nada. Ela diz: Tente ver, está incluído no preço que você pagou. Você agarra o corpo, você olha os seus diferentes espaços, você o revira, você o revira mais uma vez, você o olha, você o olha mais uma vez. Você desiste. Você desiste. Você para de tocar o corpo. Até essa noite você não havia compreendido como se pode ignorar o que vêem os olhos, o que tocam as mãos, o que toca o corpo. Você descobre essa ignorância. Você diz: Eu não vejo nada.” (p.56, 57)

⁵⁵ Trad. Vadim Nikitin: “Com a boca aberta, os olhos fechados, ela está na caverna do homem, está recolhida nele, longe dele, só, na obscuridade do corpo do homem.” (p. 32)

ser estranho, oculto, inaparente pertence ao inefável, pois só pode ser nomeado, não podendo ser conhecido. Ele recebe um nome que o contém por inteiro, mas que não é capaz de revelá-lo (*Cesarée, Cesarea*). Como *Agatha* em *Agatha et les lectures illimitées* que é o nome da personagem da irmã, o nome do vilarejo e o nome da obra. Esse nome, *Agatha*, que tudo atravessa, faz ecoar o amor entre os dois personagens, o casal de irmãos.

Agamben nos lança, agora, num redemoinho ao continuar o pensamento com a frase “e depois, mesmo no meio do mal estar, dia após dia...”. Depois de quê? Há possibilidades que se geram pela palavra “depois”: depois que a aproximação se faz e continua ou depois do fim da aproximação? No primeiro caso, temos uma ideia de continuidade em relação à experiência, em relação à vivência do encontro, sendo o “dia após dia”, o prosseguimento dessa relação amorosa, no qual se anunciam os prenúncios de uma eternidade de mistérios em relação ao ser que ainda está próximo. Já na segunda hipótese, se considerarmos o “depois” como o fim da aproximação e do encontro, “o dia após dia” aponta-nos uma eternidade em relação a algo findo. Existiria, então, a percepção contínua desse mistério mesmo na ausência do outro, fazendo-o ainda presente?

Damásio, a partir de uma citação de T. S. Eliot (“Ou a cachoeira, ou música ouvida com tanta atenção, que você não ouve, mas é a música, enquanto dura”)⁵⁶, faz a seguinte reflexão:

Mas alguma coisa perdura depois que a música acaba; algum resíduo permanece após muitos surgimentos efêmeros do *self* central. Em organismos complexos como o nosso, equipados com vastas capacidades de memória, os momentos fugazes de conhecimento em que descobrimos nossa existência são fatos que podem ser registrados na memória, apropriadamente categorizados e relacionados a outras memórias que concernem tanto ao passado como ao futuro antevisto. A consequência dessa complexa operação de aprendizado é o desenvolvimento da memória autobiográfica, um agregado de registros dispositivos sobre quem temos sido fisicamente e quem em geral temos sido na esfera comportamental (...). Podemos ampliar essa memória agregada e remodelá-la no decorrer da vida (DAMÁSIO, 2015, p. 143).

Segundo o pesquisador, então, não somente corporificamos as nossas experiências – não apenas *somos* a própria música no instante em que a ouvimos com intensidade – mas as nossas experiências vividas (e ainda as não vividas) fazem corpo conosco por meio de nosso *self* autobiográfico – a música que fomos continua a repercutir em nós. Tudo resta no corpo, tudo se torna memória corporal. O corpo, em constante devir, torna-se uma rede de atravessamentos de passado, presente, futuro (“*les tempes comme le temps*”). Assim, os corpos que passam pelos nossos *são* os nossos corpos e prosseguem *sendo* nossos corpos.

⁵⁶ Parte do trecho de T. S. Eliot, “*Dry salvages, de Four Quartets*”, usado por Damásio como epígrafe de seu livro em questão, retomado nessa citação para uma reflexão acerca da memória corporal.

Pela memória corporal é que o ser exposto e murado permanece para sempre. Entretanto, não somente ele: todas as experiências do nosso corpo ficam retidas, como uma ausência presente, em nosso *self* autobiográfico, sujeitas a remodelações, transformações, devaneios, imaginações, sonhos. Não somente o ser amoroso continua, mas tudo o que nos toca, tudo o que nós nos tornamos enquanto experimentamos. Então, por que falar da experiência do corpo no amor se tudo que passa por ele pode ser abissal? Se tudo o atravessa? Por que falar disso e não de uma outra coisa? Talvez porque se tudo resta em nosso corpo... reste, sobremaneira, o amor.

O amor, sim, esse ato que coincide com o próprio movimento do mundo:

Amor
Quando duas pessoas fazem amor
Não estão apenas fazendo amor
Estão dando corda ao relógio do mundo.

(Mário Quintana)⁵⁷

No qual os corpos se extinguem, transmutam-se um no outro:

O amor, meu amor
(...)
E toco-te
para deixares de ter corpo
e o meu corpo nasce
quando se extingue no teu.
(...)

(Mia Couto)⁵⁸

Que se mistura à força da natureza e é ventania que não passa mais:

pastoral de yansã e a mulher que não se sabe

eu gostava de me perder e lambuzar
no acidente entre suas pernas, adorava

inspirava o ar que lhe saía das narinas
como o enfim deixar de respirar sofrido

depois, quando minha carne tremia, disse

- quando eu te amo, venta

e nunca mais parou a ventania.

(Nina Rizzi)⁵⁹

⁵⁷ Disponível em: <http://poetamarioquintana.blogspot.com.br/> Acesso em 01/07/2015.

⁵⁸ COUTO, 2016, p. 62.

Que dói quando insistente na memória:

Versos do Prisioneiro (2)

Não é de amor que careço.

Sofro apenas da memória de ter amado.

O que mais me dói,
porém,
é a condenação
de um verbo sem futuro.

Amar.

(Mia Couto)⁶⁰

Onde o corpo se faz visto, presença viva, embora se assemelhe aos mistérios da morte, segundo Foucault:

(...) Seria talvez preciso dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis do nosso corpo se põem a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semi-cerrados nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, assim como o espelho e como a morte, sereniza a utopia do nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor é porque, no amor, o corpo está *aqui* (FOUCAULT, 2013, p. 16).

E que continua, após a despedida, com uma força absurda que rasga o véu dos tempos e da qual não se arrepende, visto que era necessário, como escreveu Kunz:

(...) Escrevo isso e te vejo.
O passado não é o passado. É feito de imagens – o tempo são paisagens – que se destacam do resto, flutuam no presente, suspensas como roupas ao vento no varal. Eu vou, o tempo não. Trinta anos depois desse namoro, é o mesmo mar, indiferente, que refresca a planta do meu pé, logo cedo pela manhã, na hora em que o céu ainda não se desprende do mar. Fronteira imprecisa, ondulante, que não diz onde termina o mar, onde começa o céu. [...] Eu precisava do teu amor, essa força maior do que tu, indistinta e abrangente, o verbo amar em ação. Eu precisava ser abraçada por esse fluxo amoroso e quente (KUNZ, 2014, p. 55; p. 241).

Para Duras, em *L'amant*, é pelo encontro amoroso que a menina de quinze anos vem a descobrir a existência do próprio corpo, como se esse corpo só despertasse para si mesmo depois de tocar um outro. A ela não interessa o impedimento desse amor pela idade ou pelo preconceito colonial de uma jovem branca unir-se a um homem chinês. A separação deles é certa. Interessa, então, experimentar. Viver o amor.

⁵⁹ RIZZI, 2014, p. 25.

⁶⁰ COUTO, Mia. op. cit., p. 51

Como na sinopse do roteiro de *Hiroshima, mon amour* (1960), em que Duras, ao situar o encontro amoroso entre uma mulher francesa (atriz) e um japonês (que poderia ser engenheiro ou arquiteto), em Hiroxima, às vésperas do retorno dela para a França, dá-nos a indicação de que as condições desse encontro não devem ser esclarecidas: “*Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes*”⁶¹. Não importa que seja uma história de amor muito curta. Importa o rasgo. A fissura. Importa o que resta na memória do corpo.

Esse encontro ocorre de maneira tão forte que, pelo corpo do amante japonês, a atriz retoma a memória de um amor vivido com um soldado alemão durante a guerra, durante a ocupação dos alemães na França. A morte desse soldado, a loucura, o desespero, a dor da separação do corpo dele. O encontro com esse outro homem, com esse outro corpo denota, desse modo, que a força do desejo, do amor acaba desembocando noutros corpos. O encontro desperta os invisíveis do corpo, as carnes fantasmagóricas que não podem mais ser tocadas retornam às mãos no tocar de outra pele – e cada pele, também tão única, soma-se à outra, torna-se a outra. Um contínuo: o que era particular mistura-se ao geral, como as águas dos rios todas em direção ao mar; e depois, do mar aos rios. O movimento incessante das águas.

2.3 O corpo, a voz

Se nos contos *L'homme assis dans le couloir* e *La maladie de la mort* encontramos, nas narrativas, abundantes imagens dos corpos dos casais no encontro amoroso, nus, sendo explorados um pelo outro, descritos de forma tão visceral como os desejos que lhes permeiam, ao assistir ao filme *Agatha et les lectures illimitées*, vemos em pouquíssimos planos imagens dos corpos que representam o casal que vive o amor incestuoso (a atriz Bulle Ogier, como a irmã, Agatha; o ator Yann Andréa, como o irmão). Como vimos em nosso primeiro capítulo, Duras busca em seu cinema uma ruptura com a interpretação direta da narrativa, visto que o modelo de uma representação mais realista (valorizada no Cinema Clássico) não a interessa.

Nos raros planos em que os atores aparecem, eles surgem calados e não falam uma palavra sequer. Ela aparece algumas vezes, sozinha, sua aparência é melancólica, como

⁶¹ Trad.: “As condições do encontro deles não serão esclarecidas no filme. Pois que essa não é a questão. Encontramo-nos por todos os lugares, no mundo todo. O que importa é aquilo que prossegue desses encontros cotidianos.”

se lembrasse de algo: às vezes, de olhos fechados; às vezes, de olhos abertos, um olhar perdido pela casa. Ele aparece de costas, olhando em direção do mar. Apenas num plano eles surgem juntos em campo, mas não se olham entre si, não se falam. A maior parte do filme consta de imagens de paisagens do mar, da praia, do salão de uma casa, do vilarejo Agatha. À exceção dos instantes em que os personagens aparecem, todos os espaços estão vazios.

Não obstante, o diálogo que conduz a narrativa está presente em quase todo o filme (entrecortado por alguns momentos de silêncio ou pela *Valsa nº 15 de Brahms*), acontecendo em voz *off*, através da interpretação da própria Marguerite Duras (como a irmã, Agatha) e de Yann Andréa (como o irmão). Em verdade, voz *off* ou voz *over*? O que ouvimos seria uma lembrança, uma memória de um diálogo já ocorrido? Nesse caso, teríamos uma voz *over*. Os planos, quase estáticos, repetem-se em alguns momentos. Não há precisão do tempo. Mas quando os corpos dos atores surgem na casa poderíamos pensar que o diálogo estaria veementemente acontecendo ali e, assim, teríamos uma voz *off*. Quem sabe? O que Duras nos sugere? Como pensara Cixous, sobre *India Song*, que outrora citamos, as vozes “vêm do além”, remetem a um tempo *indeterminável*.

Da mesma forma, ela faz um jogo com a música, a *Valsa nº15 de Brahms* (1865), ouvida nalguns momentos do filme. Essa música, a priori, colocada no campo extradiegético, é citada durante alguns momentos nos diálogos dos personagens e faz parte da memória do passado deles. Era a música tocada por ela, no piano de um hotel na *Villa Agatha*, quando criança. A música reaparece noutros momentos do filme. Mesmo estando no campo extradiegético, a música é evocada na narrativa, pelo seu nome, e é colocada como se fosse uma ressonância dessa recordação. Bem como a praia e o vilarejo Agatha, que são constantemente citados durante a prosa deles. Assim, concomitantemente, esses elementos estão vinculados ao campo diegético. Inextricável decidir de que tipo de som se trata exatamente.

Acerca das relações entre som e imagem, Aumont (1995, p. 50) analisa que elas ultrapassam classificações “planamente calcadas na oposição campo/ fora de campo”, pois seria exíguo limitar as potências de cada um dessa forma. A classificação tradicional seria importante para situar os elos que se criam entre imagem e som, mas enraizar-se nela é não compreender as sutilezas que podem existir nesses vínculos, sobretudo quando os filmes se propõem a explorá-los com maior liberdade. Ele explana:

Atualmente, e apesar de todos os matizes que seria necessário acrescentar a esse juízo, de fato, parece que a primeira concepção, a de um som fílmico que vai no sentido do reforço e do aumento dos efeitos de real, prevaleceu em muito, e que o

som é, na maioria das vezes, considerado como um simples adjuvante da analogia cênica oferecida pelos elementos visuais. De um ponto de vista teórico, contudo, não há qualquer motivo para que as coisas ocorram dessa maneira. (...) Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com as imagens (AUMONT et al, op. cit, p. 48, 49).

O cinema de Duras, certamente, é um cinema que não se limita a uma classificação tradicional do som. Ela cria relações de independência entre a imagem e a palavra dita, deixando-nos perdidos em relação à diegese. Talvez, o propósito seja não achar uma saída. Talvez, seja deixar que as imagens poéticas explodam sobre nós gerando lampejos incomensuráveis. De acordo com Bachelard, “a imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar.” (BACHELARD, 1978, p. 183). A *Valsa nº15 de Brahms* (op. cit.) não se limita, desse modo, à questão do espaço diegético ou extradiegético. Ela é imagem poética por si só. Não está em função de ser um eco do passado – mas o passado, a memória dele (suas faíscas) é que chegam a nós por causa da força da imagem dela. Uma leitura – diante das leituras ilimitadas.

Sobre os aspectos sonoros desse filme, várias são as possibilidades de pesquisa que podem ser traçadas. Acerca das vozes, poderíamos nos deter exclusivamente, por exemplo, na forma como Duras dirige a interpretação da leitura, em sua escolha de dar à personagem feminina uma voz interpretada por uma pessoa e um corpo por outra (embora a um espectador inconsciente isso não fique totalmente claro), decisão que, como ela declara⁶², foi tomada com o objetivo de separar a voz da atriz de seu corpo no papel, o que se torna curioso se pensarmos que ela não toma a mesma decisão em relação a Yann; ou em como ela faz a escolha do tom da leitura do texto, quase sempre monocórdio, desobedecendo a algumas rubricas que ela havia escrito para os personagens no texto *Agatha*.

No posfácio de *La maladie de la mort*, para a possível feitura de uma peça ou de um filme, Duras indica:

A atuação aqui seria substituída pela leitura. Sempre acho que nada substitui a leitura de um texto, que nada substituiria a falta de memória do texto, nada, nenhuma atuação. Os dois atores, portanto, deveriam falar como se estivessem dispostos a escrever o texto em quartos separados, isolados um do outro. O texto se anularia se fosse dito teatralmente (op. cit., p. 92).

Essa forma “teatral” que ela rejeita para a leitura do texto realiza uma quebra

⁶² DURAS apud ADLER, 2013, p. 209.

quando supomos uma atuação pautada numa transparência realista da emoção, no vínculo da tessitura da voz ao sentimento do corpo. Ela cria um distanciamento peculiar entre a emoção e voz, buscando certa neutralidade, como se a voz apenas anunciasse o texto e como se esse texto estivesse distante dessa voz. Por exemplo, quando, no filme *Agatha...* a mulher e o homem dizem “*Je crie/ Eu grito*”, mas não gritam, não se ouve o grito, ou “*Je vous supplie/ Eu te suplico*”, mas não o dizem em tom de súplica. Houve grito e súplica: mas quando? Em que tempo? Ou ainda: mas como? De que modo os corpos o fizeram, que não pela voz? Se considerarmos a perspectiva da “memória sem lembrança”, poderíamos pensar que essas vozes distanciam-se das emoções pelo processo do apagamento e do empobrecimento pertinente a ela. Efeito de bruma. As vozes, sem muitas modulações, fazem-nos deslizar em incertezas e denotam-nos a força da palavra por si mesma.

Poderíamos despontar num diálogo denso sobre a questão da direção dos atores, de suas leituras. Contudo, aqui, conscientes da incapacidade de adentrar em toda a vastidão de uma obra, voltamos ao fio condutor dessa pesquisa, à busca pelos entrelaçamentos dos corpos no encontro amoroso, por suas metáforas. É por esse viés que pensaremos o som, as vozes faladas no filme. Assim, ainda que a relação entre som, imagem e palavra pareçam desvinculadas entre si, cada uma revelando sua potência, tentaremos ver, nessa sombra, uma aproximação, criar uma poética, considerando todos os vestígios possíveis para um olhar para o corpo e suas leituras ilimitadas.

Tavares (2013, p. 150, 151) nos diz que “a voz ainda é corpo”. É som do corpo, a vibração das carnes. Extrapola a garganta, não se diverge de suas emoções, porque as cordas vocais vibram com o todo. Para o autor, ela “pode tremer, baixar de tom, hesitar, ser sólida ou não; pode, enfim, acelerar, desacelerar”. Algo do corpo, portanto. E se em *Agatha*, por um lado, vemos os corpos dos personagens em pouquíssimos planos no filme, por outro, nós os ouvimos quase o tempo inteiro. A narrativa se faz, então, plena (transbordante), de corpos sonoros.

Quando a voz se organiza com os códigos da língua e se faz dizer, ela torna-se a coincidência ou a interseção entre o corpo e a linguagem. De acordo com Tavares (ibid., p. 150), é “como se o homem, ao falar, dissesse *tenho linguagem*, mas *também tenho corpo*”. A voz, concomitantemente, é o corpo falante e o corpo falado. Por meio dela, o corpo pode ser, inclusive, refém de si mesmo, pois ele pode operar, em som, um discurso oposto ao restante do seu discurso corporal. Por certo, podemos falar de algo que sentimos, sem senti-lo verdadeiramente; e, para além da fala, mas ainda inserido nos códigos sociais, um corpo pode emitir um som, um gemido de prazer, por exemplo, também sem sentir esse prazer. São as

contradições a que os corpos estão sujeitos, sejam conscientes, propositais ou não.

Em *La maladie de la mort*, por exemplo, o homem oferece à mulher um pagamento em dinheiro para que ela fique com ele, a fim de que ele possa experimentar o corpo dela. Além disso, ele pede que ela seja inteiramente submissa, que ela se cale, “como as mulheres dos seus ancestrais”. Ela aceita, embora não seja uma prostituta, dizendo-lhe que seria mais caro dessa forma. Feito o acordo, os dois adentram na experimentação. Ele ordena, algumas vezes, que ela não diga ou questione certas coisas ou que grite de prazer. Ela obedece. Aparentemente, por esses aspectos, teríamos uma narrativa de um homem que exerce total controle sobre o corpo de uma mulher, sobre suas vontades. Todavia, o oposto acontece: ela se diz submissa, mas ela é quem domina a situação do encontro. Ela dorme, e seu silêncio é assustador para ele; ela diz que vai calar, e sorri; ela mesmo caçoa enquanto dorme (“*Elle se moque en dormant*”). Ela vê nele a doença da morte, o pavor absurdo que ele tem de amar. Ela não é a submissão. Perto dela, ele se desespera. As palavras de ordem dele se contradizem diante da total fraqueza frente ao corpo da mulher; bem como as dela, que afirmam a submissão de um corpo insubmisso.

Retomando o filme, em *Agatha et les lectures illimitées*, considerando que a voz seja também corpo, a imagem dos corpos, advém, então, não somente pela imagem dos corpos dos atores, mas, ainda, pela imagem de seus corpos sonoros. Temos, do corpo, a voz que se sobressai. Suas vozes falam da infância deles na praia, da mãe, da valsa tocada no piano... Por mais que exista uma dissociação da realidade, do sentimento, da imagem e do som, a poesia desses espaços vazios mistura-se à poesia dessas vozes, do texto. Os espaços, dessa maneira, não estão vazios, os corpos não estão ausentes. Tudo faz corpo, tudo é esse encontro amoroso desse homem e dessa mulher. As vozes, podemos imaginar, junto às paisagens, irrompem os ecos de um amor interdito, a dor da separação. Esses corpos sonoros compõem uma imagem a dizer: existimos – ainda que nos escutem com certa brandura, quase que como um sussurro, nos nossos gritos anunciados, mas inaudíveis, nesses espaços vazios, nos nossos corpos quase sempre invisíveis... nós estamos (estivemos?) aqui. Esse desejo-amor existe (pois ecoa) agora.

2.4 Os corpos, as paisagens

“*Sou o espaço onde estou.*”
Noël Arnaud

“- *Hiroshima, c'est ton nom.*
- *Oui, c'est mon nom.*”
M. D.

Durante as três narrativas, as paisagens descritas tem importante relação com os corpos, muitas vezes aludindo a metáforas que nos fazem pensar no próprio corpo como sendo uma paisagem, como lugar no qual se pode chegar e do qual se pode partir – paisagem, ainda que seus territórios, enquanto CsO, sejam desestabilizados. Os corpos confundem-se à paisagem do espaço que é mostrada.

Em *L'homme assis dans le couloir*, apontamos, anteriormente, a metáfora do pênis como sendo as cavernas das primeiras eras. Além dessa imagem, temos o corpo da mulher, logo no início, estendido ao chão, misturando-se à geografia das pedras, dos vales, do rio, e mesmo ao espaço indeciso do horizonte, uma “imensidão sempre brumosa que poderia ser a do mar.” (p.13). O corpo dela compõe a paisagem, torna-se também uma paisagem a ser vista. Nesse conto, o mar, aliás, é sempre evocado como uma presença que deveria estar lá, presente naquele espaço: “*Et cet amour si fort. La mer est ce que je ne vois pas. Je sais qu'elle est là au-delà du visible de l'homme et de la femme.*”⁶³ (p. 22). O mar, uma metáfora para imensidão do desejo-amor nos corpos; o mar, presente mesmo quando ausente, o algo que não se vê no visível do corpo, mas que está ali.

Na narrativa estão constantemente presentes as imagens de vales desembocando num rio, de nuvens em movimento indo em direção à imensidão indefinida; uma sugestão de elementos sólidos em direção ao líquido, ao gasoso disforme, ao indefinido. Há sombras que passeiam sobre os campos. Tudo se move. Não há palavra, só há silêncio e movimento. O céu (o infinito) quase entra no território da casa: “*Le ciel passe lentement dans le rectangle de la porte ouverte. Il avance tout entier, on dirait à la lente vitesse de la terre. Les masses de nuages au dessin fixe sont emmenées dans la direction de l'immensité.*”⁶⁴ (p. 30). A natureza, nesse enlace, vai surgindo assim, como se tudo fosse despencar em algo maior, naquele desejo que vai do individual em direção ao geral, de um corpo em direção a outro. O nevoeiro, ao final da narrativa, finalmente se derrama em vastas águas, uma “tempestade de verão”, como

⁶³ Trad. Vadim Nikitin: “E esse amor tão forte. Eu sei, esse amor tão forte. O mar é o que não vejo. Sei que está ali além do visível do homem e da mulher.” (p. 25)

⁶⁴ Trad. Vadim Nikitin: “O céu passa lentamente no retângulo da porta. Ele avança inteiro, como que na lenta velocidade da terra. As massas de nuvens de desenho fixo são conduzidas rumo à imensidão.” (p. 32)

se esse céu imenso desabasse tanto quanto os corpos.

Em *La maladie de la mort*, a mulher chega ao homem com a noite, com o mistério, e parte também com a noite. O sexo dela, o corpo dela, confunde-se com o negrume da noite, obscuro, trazendo a ideia do corpo exposto, murado. O quarto dele, onde o encontro acontece, tem como espaço de fora uma praia, um mar negro. O mar está ali, atrás da parede do quarto, o espaço íntimo que os resguarda, e o seu som invade as paredes, o espaço para o amor é invadido pelo que há lá fora. Como o quarto em *L'amant*, cuja parede deixa adentrar o ruído da rua, das pessoas. O que separa os amantes do todo são paredes – mas as paredes são porosas, como a pele, e permitem que nos toques outros corpos lhe adentrem. Mais uma vez, um amálgama do íntimo (particular) ao geral (infinito). A luz do quarto é indecisa, entre a claridade e a escuridão. Uma luz de penumbra, brumosa. Ele acende as luzes para vê-la, para ver o sexo, para ver o que jamais conheceu, mesmo tendo estado com outras mulheres. Em vão.

O homem, às vezes, sai do quarto para ver o mar; ela não. Ela sabe do mar por meio do marulho. Indaga o que é o som, ele lhe diz que é o mar. Depois indaga que cor teria esse mar:

Elle vous demande la couleur de la mer.
 Vous dites : Noire.
 Elle répond que la mer n'est jamais noire, que vous devez vous tromper (p. 46)⁶⁵.

O mar, segunda ela, não pode ser negro. Todavia, é assim que ele o vê. Negro, como o mistério. Como algo que não pode ser visto, como esse corpo diante dele que ele tenta a todo custo ver, que ele revira de um lado para o outro, mas não consegue adentrar. O corpo dela é o assombro de seu corpo, é a possibilidade de um prazer desconhecido, o obscuro que ele não pode tocar: “*Elle est plus mystérieuse que toutes les évidences extérieures connues jusque-là de vous.*”⁶⁶ (p. 19).

O mar negro também são os olhos dela, verdes, cuja cor ele esquece. Basta que ela durma para que ele não saiba ao certo a cor de seus olhos:

Les yeux sont fermés toujours. On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale. Quand elle dort vous avez oublié la couleur de ses yeux, de même que le nom que vous lui avez donné le premier soir. Puis vous découvrez que ce n'est pas la couleur des yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, non, pas la couleur, non, mais le regard.

⁶⁵ Trad. Vadim Nikitin: “Ela lhe pergunta qual é a cor do mar. Você diz: Negra. Ela responde que o mar nunca é negro, que você deve estar enganado.” (p.76)

⁶⁶ Trad. Vadim Nikitin: “Ela é mais misteriosa do que todas as evidências exteriores conhecidas até ali por você.” (p.54)

Le regard⁶⁷ (p. 24, 25).

Também o olhar dela é um mar negro que ele não alcança. Diante do mar negro, como também diante dela, enquanto dorme, ele chora suas incompreensões. Choro que ela ignora enquanto ela dorme, insubmissa. Não é a cor do mar, mas o furor, a profundidade do mar que o destrói.

O corpo dela torna-se tão vasto e denso que é em torno dele que o quarto, o espaço do amor, está:

Autour du corps, la chambre. Ce serait votre chambre personnelle. Elle est habitée par elle, une femme. Vous ne reconnaissez plus la chambre. Elle est vidée de vie, elle est sans vous, elle est sans votre pareil. Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit⁶⁸ (p. 33, 34).

O quarto modifica-se por conta desse corpo que está nele. Já não é mais o mesmo quarto. O espaço reage ao corpo. O espaço do quarto, que se altera, é também o espaço do corpo dele modificado pelo dela.

Comentando alguns versos de Tristan Tzara, Bachelard, em *A poética do espaço* (1978, p.344), diz, sobre o quarto: “em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. Não o vemos mais. Ele não *limita* mais, pois estamos mesmo no fundo de seu repouso...”. Ora, se outro corpo adentra esse quarto e repousa nele, ele desestabiliza o que era o sossego de seu dono, a geometria das paredes, dos ossos. O corpo dela faz tremer os territórios.

Duras, no posfácio, declara que se o texto fosse traduzido para peça ou filme, ela gostaria que houvesse uma relação entre os lençóis brancos da cama e o mar, que essas imagens se confundissem (op. cit., p. 93). Se esses lençóis brancos da cama são comparáveis ao imponente mar, que infortúnio, para esse homem, perceber que essa estranha dorme tão bem, em calmaria, e sorri por sobre eles. O corpo dela embolado nesse mar, duas forças que lhe perturbam.

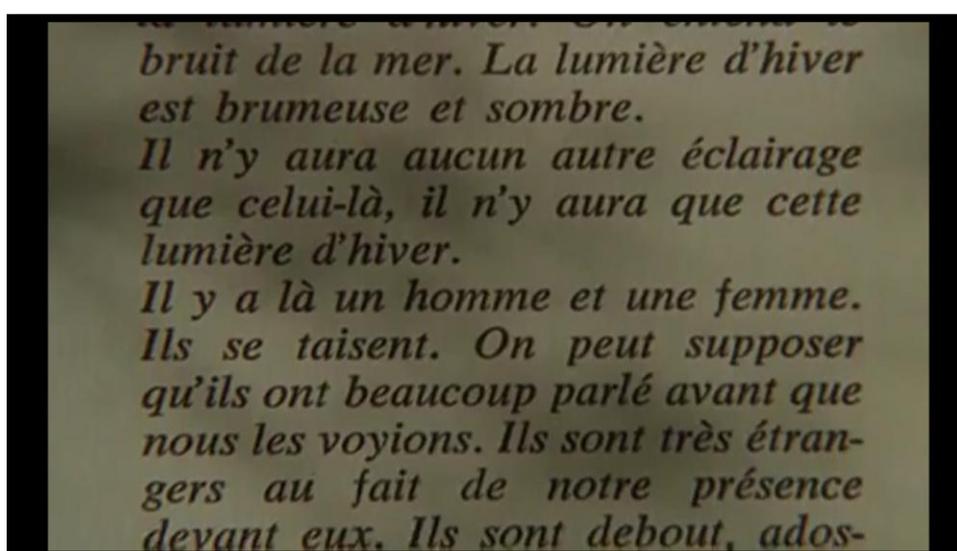
Em *Agatha et les lectures illimitées*, como outrora comentado, as imagens dos corpos dos personagens são muito mais sonoras que visuais. O filme é, sobretudo, pleno de metáforas do espaço. Primeiramente, antes de qualquer paisagem da casa, do vilarejo ou dos personagens, a imagem visual que vemos ao início do filme é a imagem de uma página, a

⁶⁷ Trad. Vadim Nikitin: “Os olhos estão sempre fechados. Parece que ela descansa de uma fadiga imemorial. Enquanto ela dorme você esqueceu a cor de seus olhos, bem como o nome que você lhe deu na primeira noite. Depois você descobre que não é a cor dos olhos que seria para sempre a fronteira intransponível entre ela e você. Não, não a cor, você sabe que esta cambiaria entre o verde e o cinza, não, não a cor, mas o olhar.” (p. 58, 59)

⁶⁸ Trad. Vadim Nikitin: “Em torno do corpo, o quarto. Era para ser o teu quarto particular. Ele é habitado por ela, uma mulher. Você já não reconhece o quarto. Ele está esvaziado de vida, está sem você, está sem o teu semelhante. Ocupa-o só essa massa maleável e longa da forma estranha sobre a cama.” (p. 66)

primeira página do livro *Agatha*. Lemos, nessa página que desliza pela tela, as ações da peça que nos situam na narrativa. Ao som da valsa, surge o corpo do livro, da palavra, da literatura. Na crítica que Rogério de Moraes escreveu para o site *Making Off*⁶⁹, ele declara que o filme “busca uma desvirtuação do cinema enquanto linguagem imagética, uma experiência de aproximá-lo da literatura com uma radicalização na forma. Forma essa que ressalta, em primeiríssimo plano, o texto e a palavra.”⁷⁰ Assim, o filme nos sugere, por essa imagem, que, antes de tudo, ele não será apenas a declaração de um amoral amor incestuoso, mas também uma declaração de amor à palavra literária, que esses corpos existem, anteriormente, enquanto palavra literária. Outra imagem de uma página do livro aparece às 00h38m31s.

Figura 6 - Plano de Agatha et les lectures illimitées (00h00m58s)



O filme começa a nos mostrar, a partir de então, planos de paisagens que se repetem ou que são muito parecidos. Deparamo-nos diante de uma parede e de um vidro turvo de uma porta, o qual não nos permite ver com exatidão o que há por detrás dela.

⁶⁹ A data não consta no texto.

⁷⁰ Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=31713> Acesso em: 01/01/2017. Consta, ainda, nos anexos da dissertação, como Anexo 3.

Figura 7 - Plano de Agatha et les lectures illimitées (00h01m32s)



Num movimento de corte que nos aproxima da janela, conseguimos observar melhor o que há por trás desse vidro: uma praia. As imagens da sala da casa, da infinitude do mar, da areia da praia, do vilarejo, lentas, quase estáticas, como se víssemos fotografias, coexistem com os diálogos dos irmãos que reafirmam esse amor incestuoso que sentem, que tratam de suas memórias, de sua despedida final. Algumas vezes vemos a mesma paisagem num plano mais aberto e também num plano mais fechado. Vemos demasiadamente um mar se mover calmo. Estamos diante da imensidão da areia, do mar, do horizonte, do céu, todos esses elementos que remetem ao infinito.

Figura 8- Plano de Agatha et les lectures illimitées (00h24m40s)



tempo brumoso, nevoado, remete ao nevoeiro de *L'homme assis dans le couloir*. o mar ausente do conto surge em cheio na tela de *Agatha*, como também aos olhos do homem de *La maladie de la mort*. O tempo brumoso deixa entrar pouca luz, tornando a casa meio escura. Espaços expostos, murados. Por muito tempo, o mar sempre presente nela através das janelas, das portas. Como nos contos, o espaço de fora mescla-se ao de dentro. Os planos oscilando entre esses espaços, repetindo-se como se fossem as ondas indo e vindo, sempre iguais, sempre diferentes. Também vemos alguns pedaços do vilarejo Agatha, um calçadão na beira mar, algumas casas, uma rua do vilarejo, filmada com vista para a praia. Tudo vazio, deserto, enquanto ouvimos os corpos que falam sobre o amor.

Quando os personagens surgem nos planos, vemos seus corpos mesclando-se à paisagem. As cores das roupas parecidas com os tons da casa inabitada; o andar vagaroso, calmo como as ondas; algumas paradas diante da porta para olhar para o mar, como também estão as paredes, as portas, janelas. Corpos silenciosos, caminhando por uma casa, num vilarejo deserto. Tão melancólicos como a paisagem.

Duras não nos dá acesso ao som direto desses ambientes, tampouco faz com que os atores filmados falem. Há neles um movimento muito silencioso. Henri Bosco (apud BACHELARD, 1978, p. 225) diz que “nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados”. As leituras que podemos fazer das imagens desses corpos, dessas paisagens são, assim, ilimitadas. Conquanto tenhamos a presença dos corpos sonoros que nos denotam a tentativa de falar (também num tom melancólico), de pronunciar tudo o que perpassa neles (o desejo do corpo, as memórias da infância, o desespero de sentir o amor, a dor da separação, a dor necessária), as paisagens, as páginas do livro e os corpos visíveis entrelaçam-se em metáforas, lembrando-nos que o corpo no amor também é pleno de silêncios.

Por fim, uma das imagens mais significativas do filme em relação ao corpo, ao espaço e às leituras ilimitadas, que consiste num plano em que vemos dois espelhos paralelos. A posição dos espelhos faz com que a imagem refletida seja projetada infinitamente, como observam as leis da física. Vemos no plano a imagem do cinegrafista que a diretora não fez questão de ocultar. A personagem Agatha entra em quadro, sempre em silêncio, tomada por grande nostalgia, encosta-se na parede, depois caminha, os olhos perdidos, às vezes fecham e olham como que buscando por algo. O espaço da casa e o do seu corpo fundem-se, por meio do jogo dos espelhos, nessa *mise en abyme*, ao espaço do ilimitado. Como a memória do amor, incessante.

Figura 9- Plano de Agatha et les lectures illimitées (00h24h40s)



3 AMAR: PARTIR

C'est ça le désespoir : tu passes par l'amour et tu tombes dans la mort.
Hélène Cixous

Os dois pontos entre as palavras sugerem uma relação de sinonímia, de semelhança. Não a única possível, pois não há intenção de limitar o que pode significar a palavra amar. Tal relação surge, para essa pesquisa, como outrora dito, com essa leitura: em Duras, observa-se que o ato de amar está ligado ao ir embora. Os amantes se abandonam. Não importam as condições do encontro, mas a força com que ele se dá. Importa o *algo* que ele gera e só por ele é gerado. Sua energia súbita, arrebatadora, as devastações que ele causa. Ir embora e, antes, deixar-se devastar. Fragmentar-se. Partir de e a si mesmo, também. Romper com os contratos sociais. O ato de amar significando o permear por todas essas condições. O corpo, como o lugar ao qual se parte, do qual se parte, que se parte. Destarte, não apenas isso, mas também isso: *amar: partir*.

Neste último capítulo, teceremos um olhar sobre o processo amar: partir, arrimado nas tramas de cada uma das obras escolhidas. O enredo de cada narrativa poderia ter sido colocado de forma mais nítida (como faremos agora) anteriormente. Porém, um desejo prévio de falar dos corpos, de seus órgãos intensos, de suas imagens fez com que eles ficassem mais ao centro do texto, e o enredo, através de lampejos, em torno deles. Somente agora, tendo tido algum tato com esses corpos, alguma relação com eles, a busca por situá-los melhor em suas histórias de amor.

As três narrativas têm como centro o encontro amoroso. O amar: partir surge de formas distintas em cada uma, embora, em muitos aspectos, as experiências dos corpos sejam semelhantes, como vimos no segundo capítulo. Em três tópicos que correspondem a cada uma das obras, inclinamo-nos a partir de então.

3.1 *L'homme assis dans le couloir* – fragmentar-se ao limite

Escrito em 1980, o conto *L'homme assis dans le couloir* é uma narrativa sobre um encontro visceral em que os personagens, um homem e uma mulher, vivenciam o sentimento do amor por meio de uma relação extrema de prazer e de violência. Eles não são nomeados; suas referências são “*l'homme*”/“o homem”, “*la femme*”/“a mulher”, “*il*”/“ele”, “*elle*”/“ela”, o que nos dá a ver as indicações dos seus gêneros, mas não nos diz nada sobre suas identidades, suas histórias prévias.

Tal encontro nos é mostrado por um narrador (“*Je*”/“Eu”) que se porta como um olho onisciente a observar toda a cena, às vezes dando-nos certezas do que vê, ora por meio de afirmações como “*Je vois*”/ “Eu vejo”, “*Je le sais*”/ “Eu sei” ou por descrições de imagens que estão no presente do indicativo; ora nos deixando certas imprecisões sobre os acontecimentos, por meio de repetidas afirmações como “*Je ne vois rien*”/ “Eu não vejo nada” ou por efeitos de hipótese proporcionado pelo uso do *conditionnel passé* (futuro do pretérito) como na frase “*Elle n'aurait rien dit, elle n'aurait rien regardé*”⁷¹ (p.9). O narrador, esse olho, nos diz sempre que é ele quem vê ou que não vê o que está ali. A condução da narrativa convida-nos, dessa forma, a uma relação corporal guiada pelo olhar. Um jogo de olhares: o narrador vê/não vê/supõe, nós vemos o que ele vê/não vê/ supõe/ não supõe. O homem vê a mulher, a mulher não vê o homem, mas tem consciência de que ele a olha, o olhar dela e dele focados em determinadas partes do corpo. Há um tom cinematográfico.

Não sabemos há quanto tempo ou porque se iniciou o encontro entre o homem e a mulher. Temos fragmentos, instantes, cortes, plenos de buracos narrativos. A primeira imagem (o homem no corredor observando o corpo da mulher dilacerando-se pelo desejo lá fora) é tão forte que poderíamos conjecturar, para além da trama, que já ocorrera algum tipo de contato entre esses corpos. Em seguida, ele se aproxima dela. O ato sexual deles, visceral, é permeado por demasiada violência física, pelo desejo exacerbado de matar; sobretudo, o dele, tendendo a matá-la. Como lemos no excerto abaixo:

La forme est là, débraillée, loin de lui. L'homme la regarde et la rejoint. Alors, comme s'il allait continuer à la faire rouler de-ci de-là, l'homme pose son pied sur elle et soudain il ne bouge plus.
 Il aurait posé son pied nu au hasard de la forme, vers le coeur, et soudain il n'aurait plus bougé. La chair des seins est douce et chaude, on s'y embourbe. L'homme ne bouge plus.
 Il aurait relevé la tête et aurait regardé vers le fleuve. Le soleil est fixe et fort. L'homme regarde sans voir avec une grande attention ce qui se présente à ses yeux. Il dit :
 - Je t'aime. Toi.
 Le pied aurait appuyé sur le corps.
 Une durée grandit, elle a cette unité de l'immensité indéfinie. L'homme n'aurait pas ressenti la peur. Il regarde toujours sans voir ce qui se présente à ses yeux, l'éblouissement de la lumière, l'air qui tremble. (...)
 La forme est défaite, molle, comme cassée, d'une terrifiante inertie. Le pied appuie encore. Il s'enfonce, atteint la cage d'os, appuie encore.
 Elle a crié. Il a entendu un cri. Il a le temps d'entendre que le cri ne s'arrête plus, d'entendre aussi qu'il faiblit. Et tandis qu'il croit avoir encore le temps de choisir, le pied hésite, et lourdement se descelle du corps, se sépare du coeur sous la poussée du cri⁷² (p. 17-20).

⁷¹ Trad. Vadim Nikitin: “Ela não teria dito nada, não teria olhado nada.” (p. 14)

⁷² Trad. Vadim Nikitin: A forma está ali, desmantelada, longe dele. O homem a olha e vai se juntar a ela. Então, como fosse continuar a fazê-la rolar de um lado para o outro, o homem coloca o pé sobre ela e subitamente deixa de se mover. Ele teria colocado o pé descalço ao acaso sobre a forma, na região do coração, e subitamente teria

Nessa cena, o desejo e a violência confundem-se de tal modo que amar torna-se também a vontade de partir, de fragmentar, de destruir o corpo, essa causa do amor. Concomitantemente, há o susto de destruí-lo, movimento que faz cessar o ato. Há uma violência dele em relação a ela, mas não sei ao certo se poderíamos afirmar que se trata exclusivamente de uma violência de gênero. Esse poderia ser um olhar, uma investigação importante a se considerar. Há outras pistas, entretanto, que nos revelam que esse desejo de destruição se sobressai aos aspectos de gênero, a uma dominação de um gênero em relação a outro. É um caminho de mão dupla. Uma violência de um CsO. Ocorre no corpo dela em relação a ela mesma, como outrora exemplificamos ao tratar do CsO. O corpo dela, pleno de uma crueldade com o organismo, tenta fragmentar-se, autodestruir-se, deformar a massa viva que não consegue conter o amor, o sofrimento de sentir tamanha intensidade.

Também ela tem o desejo de destruir o corpo desse homem, de devorá-lo, como uma “esfomeada”:

À elle, à la femme, il n'importe pas. Sa langue descend vers cette autre féminité, elle arrive là où elle se fait souterraine et puis elle remonte patiemment jusqu'à reprendre et retenir encore dans sa bouche ce qu'elle a délaissé. Elle la retient au bord d'être avalée dans un mouvement de succion continue. Il n'essaie plus rien de nouveau. Yeux fermés. Seul. Sans gestes, il crie.

Là-haut, le cri, la plainte se fait plus aiguë, elle est presque enfantine d'abord et ensuite elle s'approfondit, elle devient si douloureuse, tant que la femme doit lâcher prise. (...)

Je vois qu'il laisse faire et regarde de nouveau avec elle. Qu'il la regarde faire, qu'il se prête à son désir autant qu'il lui est possible. Qu'il tend à cette affamée l'homme qu'il est. (...)

Il crie doucement une plainte d'intolérable bonheur⁷³(p. 28, 29).

Ela quer esse corpo, os seus cheiros fétidos, as suas dores, o seu prazer, o

deixado de se mover. A carne dos seios é doce e quente, pode-se atolar nela. O homem não se move. Ele teria levantado a cabeça e olhado a direção do rio. O sol está fixo e forte. O homem olha sem ver com grande atenção o que se apresenta aos seus olhos. Ele diz: – Eu te amo. Você. O pé teria pesado sobre o corpo. Uma duração se expande, possui essa unidade da imensidão indefinida. O homem não teria sentido o medo. Ele continua a olhar sem ver o que se apresenta aos seus olhos, o deslumbramento da luz, o ar que tremula. Ela está abaixo dele, atenta com todas as forças, pelo visto, ao acontecimento em curso. (...)A forma está desfeita, lassa, como que estilhaçada, em terrível inércia. O pé pesa ainda mais. Afunda, chega à caixa torácica, pesa ainda mais. Ela gritou. Ele ouviu um grito. Ele tem tempo de ouvir o grito que não para, de ouvir também que enfraquece. E enquanto ele crê que ainda tem tempo de escolher, o pé vacila e se desloca pesadamente do corpo, e se separa do coração sob o impulso do grito. (p. 22, 23)

⁷³ Trad. Vadim Nikitin: “A ela, à mulher, ele não importa. A sua língua desce a essa outra feminilidade, ela chega ali onde se faz subterrânea e em seguida sobre pacientemente até retornar e reter mais uma vez na boca o que abandonou. Ela a retém a ponto de tragá-la num movimento de sucção contínua. Ele já não tenta nada de novo. Olhos fechados. Só. Sem gestos, ele grita. Lá em cima, o grito, o lamento se faz mais agudo, primeiro é quase infantil e logo se aprofunda, torna-se tão doloroso, tanto, que a mulher tem que largar de mão. (...) Vejo que ele se deixa estar e junto com ela olha de novo. Que ele a olha fazer, que se presta ao desejo dela tanto quanto lhe é possível. Que ele estende a essa esfomeada o homem que é. (...) Ele grita docemente um lamento de intolerável felicidade.” (p. 30,31, 32)

desconhecido. Ela quer saciar-se dele, mas a fome do corpo é uma fome que não passa. Às vezes, “ela grita, gira em torno de si, clama por libertação” como se estivesse num estado de loucura, como quisesse se libertar desse desejo avassalador. Daí o desespero, daí a violência. O corpo da mulher transborda de desejo, de paixão – não uma paixão que a leva ao amor romântico, à submissão, à moralidade, mas aos seus opostos. Consoante Bataille:

Por meio de sua atividade, o homem construiu o mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais razoáveis que tenhamos nos tornado, uma violência que não é nada além da violência natural pode nos dominar novamente – que é a violência de um ser racional, que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que em só próprio não pode reduzir à razão (BATAILLE, 2004, p. 61,62).

Essa paixão violenta liga-se, desse modo, a um interdito social ligado à morte, portanto, é amoral. É uma paixão ligada à selvageria da natureza, ao animalesco, aos desejos primitivos do corpo. Ela não quer saber do homem, ele não importa a ela (o sujeito, esse de nome sequer revelado), mas quer o seu corpo de homem, para adentrar em seus *deslimites*, para tocar suas cavernas, viver esse amor ardente das vísceras.

O desejo do homem recai também na dor e no prazer. Nos gritos, sons sem palavra articulada. Primeiro, um grito que a afasta, depois, ao ceder novamente ao desejo, ele se entrega até que se faça um grito doce (ou lento, se considerarmos que a palavra *doucement* pode ser traduzida também dessa forma) de um lamento intolerável – como seria esse grito? Meu corpo fecha os olhos para ouvi-lo. Mas aqui só há silêncio. Esse grito existente, mas inaudível, de um silêncio perturbador...

Perguntei-me, muitas vezes, ao ler esse texto, como seria fazer, em som, esse grito, se meu corpo sonoro conseguiria (re)criá-lo. Não sei. Os gritos, entretanto, podem ser internos. É o que Duras faz em seu cinema, por exemplo, como vimos, em *Agatha*... quando os irmãos pronunciam “*Je crie*”, mas não ouvimos o grito.

Há muitos modos de perpetuar esses gritos. Ele existe, por exemplo, no corpo da bailarina contemporânea Sarah Crépin, que dança um solo a partir desse conto⁷⁴, dirigido por Razerka Ben Sadia-Lavant. Na filmagem de sua apresentação, enquanto ela dança visceralmente, ouvimos, por meio de um som *off*, a leitura do texto nas vozes de Jacques Dutronc et Tal Beït-Halachmi. Não me detive a analisar essa obra com afincos para esta pesquisa; contudo, posso dizer que assistir ao vídeo do espetáculo – ver um corpo dançar a palavra, o amor visceral desses corpos, fazer corpo com a escrita – foi uma experiência arrebatadora. Tal encontro gerou em mim outra possibilidade de diálogo para essa obra,

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K-L6FMJYi9c&t=75s>> Acesso em 01/01/2017

observar os seus corpos na Literatura e a relação poética nas traduções intersemióticas para Dança.

O conto prossegue mostrando, por cenas fragmentadas, o sexo e a violência de uma forma crescente. O desejo se mantém nos interstícios. Às vezes, eles choram um “choro de criança”, que poderíamos pensar como um choro que não mascara as emoções, um choro sem julgamentos, descontrolado. Em certo momento, ele diz que quer matá-la. Ela não refuta isso. Ela não tenta se defender, ela o quer. Ela pede que ele a mate:

Et puis elle dit qu'elle désire être frappée, elle dit au visage, elle lui demande, viens. Il le fait, il vient, s'assied près d'elle et la regarde encore. Elle dit : frappée, fort, comme tout à l'heure le coeur. Elle dit qu'elle voudrait mourir⁷⁵ (p.32).

A desordem toma os corpos ao limite. Inicia-se um espancamento brutal por todo o corpo dela. Os olhos dela choram, mas ela diz que é isso, que quer e se entrega ao paroxismo. O corpo dele bate no dela até deixá-lo “esvaziado de qualquer expressão”, “mole”, como se fosse uma “coisa morta”. Depois, ele grita, tem medo. Medo disso que fez, do que causou a esse corpo, medo de que o corpo morra? O conto finda com o narrador nos dizendo que vê o homem chorar sobre o corpo da mulher. Do corpo dela, esse olho narrador só vê imobilidade. Ele, tampouco nós, sabemos se o corpo está desacordado ou se está, de fato, morto. É com esse grito silencioso da incerteza entre a vida e a morte, nessa suspensão, que ficamos.

Bataille reflete:

O que significa o erotismo dos corpos senão a violação do ser dos parceiros? Uma violação limítrofe ao limiar da morte? Limítrofe ao ato de matar? Toda atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças (op. cit., p. 28).

Essa violação do corpo do parceiro no ato do amor, a tentativa de atingir seus pontos de fraqueza é inerente ao erotismo, segundo o pensador. No conto, essa violação é levada a um extremo, a uma experiência limite que não teme o limiar da morte. Isso espanta, pois contrapõe a racionalidade.

A violência cometida nas guerras, a violência de *Hiroshima mon amour*, amparada em nome de alguma moralidade civil, justificada nalguma razão social, acordada, decidida e imposta pelo poder, é uma violência de outra ordem. Sobre isso, Foucault (apud TAVARES, 2013) diz: “Seria um erro acreditar, segundo o esquema tradicional que a guerra geral [...]

⁷⁵ Trad. Vadim Nikitin: “E depois ela diz que deseja ser espancada, ela diz na cara, ela pede, venha. Ele faz, ele vai, ele se senta ao lado dela e a olha outra vez. Ela diz: espancada, forte, como agora há pouco o coração. Ela diz que queria morrer. (p. 34)

acaba por renunciar à violência e aceita a sua própria supressão nas leis da paz civil.” (p. 74). Ora, a renúncia ou a adesão às ordens de inciar ou findar uma guerra não são vãs e colocam o massacre de corpos inocentes em função do organismo de poder do mundo. Essa é a violência assustadora. A violência da paixão durassiana, pelo contrário, o desorganiza. É, portanto, uma violência política, visto que contestar a ordem contraditória do mundo.

O desejo dos corpos dos CsO, o seu amor amoral, subversivo, esse que se desloca da racionalidade e da moralidade, que traspassa a interdição da violência, a conduta civil adequada. Duras constrói a violência desses corpos devastados pelo amor como quem busca uma beleza na destruição – não a que serve ao Poder, mas a que o contradiz, a que está à margem, a da loucura, como declara: “O que é belo a ponto de fazer chorar é o amor. E mais ainda talvez: a loucura, a única salvaguarda contra o falso e o verdadeiro, a mentira e a verdade, a estupidez e a inteligência: fim do julgamento” (DURAS apud AYEZ, 2009). O descontrole, a loucura vivida no encontro amoroso levam os corpos à fragmentação.

3.2 *La maladie de la mort* – a incapacidade de amar

Um encontro entre um homem e uma mulher de nomes que também não se dão ao conhecimento do leitor. Ele e Ela. Os corpos, mais uma vez, limitam-se às indicações de gênero. Os personagens, inominados, se conhecem, não se sabe quando ou onde. Ele propõe a ela que fique com ele por algumas noites, num quarto em frente ao mar. Ele quer tentar a experiência do amor. Ela não é uma prostituta, mas aceita as noites pagas.

O narrador, uma voz onisciente que rememora ao homem sua experiência com essa mulher, dirigindo-se a ele por “vous” (você) durante toda a narrativa. Durante a narração dessa memória, o narrador, como em *L'homme...*, oscila entre certezas e hipóteses. Por vezes, a narrativa denota uma proximidade da lembrança com o presente, por meio do uso de alguns verbos no presente do indicativo, como se o encontro estivesse agora:

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coincidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre.
 Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.
 Peut-être plusieurs semaines.
 Peut-être même pendant toute votre vie.
 Elle demande : Essayer quoi ?
 Vous dites : D'aimer⁷⁶ (p. 8, 9).

⁷⁶ Trad. Vadim Nikitin: Você diz que quer experimentar, tentar a coisa, tentar conhecer isso, se habituar a isso, a

A ideia de hipótese surge com a presença de verbos no “conditionnel présent” (futuro do pretérito), denotando no enredo os buracos, os brancos da memória ou mesmo o caráter de imaginação:

Jeune, elle serait jeune. Dans ses vêtements, dans ses cheveux, il y aurait une odeur qui stagnerait, vous chercheriez laquelle, et vous finiriez par la nommer comme vous avez le savoir de le faire. Vous diriez : Une odeur d'héliotrope et de cédrat. Elle répond : C'est comme vous voudrez⁷⁷ (p.14).

Entre as certezas e as imprecisões da memória, adentramos na história desse homem que quer a qualquer custo conhecer o amor pelo corpo dessa mulher, uma estranha. O homem carrega consigo um desespero de nunca ter amado, conhecido o amor, o que ela entende como sendo uma “doença da morte”, sua incapacidade de amar, de entregar-se à paixão, de vivê-la:

Elle demande : Vous n'avez jamais aimé une femme ? Vous dites que non, jamais.
 Elle demande : Vous n'avez jamais désiré une femme ? Vous dites que non, jamais.
 Elle demande : Pas une seule fois, pas un instant ? Vous dites que non, jamais.
 Elle dit : Jamais ? Jamais ? Vou répétez : Jamais.
 Elle sourit, elle dit : C'est curieux un mort.
 Elle recommence : Et regarder une femme, vous n'avez jamais regardé une femme ?
 Vous dites que non, jamais.
 Elle demande : Vous regardez quoi ? Vous dites : Tout le reste⁷⁸ (p.34, 35).

Até então, pelo que ele declara, nunca amara, nunca desejara, nunca olhara uma mulher. É nesse encontro que ele percebe isso. Ele deseja esse corpo, ama, como nunca o fizera. Percebe esse desespero até então desconhecido e quer ir embora do corpo dela, essa massa exposta e murada para a qual ele olha tão atentamente. Ele quer partir desse corpo para negar essa tomada abrupta que ele lhe causa. Ele nega a ela que sente essa paixão, é incapaz de dizê-la. Em vários instantes, ele chora:

Vous pleurez.

esse corpo, a esses seios, a esse perfume, à beleza, a esse perigo de colocar crianças no mundo que esse corpo representa, a essa forma imberbe sem acidentes musculares nem força, a esse rosto, a essa pele nua, a essa coincidência entre essa pele e a vida que ela encobre. Você lhe diz que quer experimentar, experimentar por muitos dias talvez. Talvez por muitas semanas. Talvez até por toda a vida. Ela pergunta: Experimentar o quê? Você diz: amar. Ela pergunta: Para o que mais? Você diz que para dormir sobre o sexo em calmaria, ali onde você não conhece.

⁷⁷ Trad. Vadim Nikitin: “Moça, ela seria moça. Nas suas roupas, nos seus cabelos, haveria um cheiro que se estagnaria, você sairia à procura dele, e você acabaria por nomeá-lo como você saber fazer. Você diria: Um cheiro de heliotrópio e cidra. Era responde: Como você quiser.” (p.48, 49)

⁷⁸ Trad. Vadim Nikitin: “Ela pergunta: Você nunca amou uma mulher? Você diz que não, nunca. Ela pergunta: Você nunca desejou uma mulher? Você diz que não, nunca. Ela pergunta: Nem uma única vez, nem um só instante? Você diz que não, nunca. Ela diz: Nunca? Nunca? Você repete: Nunca. Ela sorri, ela diz: É curioso um morto. Ela recomenda: E olhar uma mulher, você nunca olhou uma mulher? Você diz que não, nunca. Ela pergunta: Você olha o quê? Você diz: Todo o resto.” (p. 66, 67)

Les pleurs la réveillent. (...) Elle demande : Vous pleurez pourquoi ?
 Vous dites que c'est à elle de dire pourquoi vous pleurez, que c'est elle qui devrait le savoir.
 Elle répond tout bas, dans la douceur : Parce que vous n'aimez pas. Vous répondez que c'est ça.
 Elle vous demande de le lui dire clairement. Vous le lui dites :
 Je n'aime pas.
 Elle dit : Jamais ?
 Vous dites : Jamais.
 Elle dit : L'envie de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre tous les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue ?
 Vous dites : Jamais.
 Elle vous regarde, elle repète :
 C'est curieux un mort⁷⁹ (p. 44, 45).

A ideia do amor amoral, que rompe com as leis, que deseja ao ponto de matar, está presente nesse conto; ou melhor: perpassa quase toda a sua obra. A pesquisadora Odile Perrissin Faber (2005, p. 87) concebe esse aspecto como uma paixão devoradora: “*Chaque fois la présence de la passion dévoratrice est au centre de la conception que l'écrivain se fait de l'amour, du désir, de la passion, tous trois indissociables, tout un, inlassablement*⁸⁰”. Esses sentimentos, que são uníssonos, eles impõem a morte, o mistério da morte. Para Duras, “a doença da morte” não consiste em atingir essa loucura que sucumbe o corpo quando ele está pleno de desejo-amor. Nesse estado, ele já está pleno de infinitos, das intensidades inerentes aos mistérios do amor e da morte. A negação da entrega à paixão é que faz de um corpo um morto-vivo. O corpo que ama, que deseja, ele se sobressai à morte, não teme ultrapassar esse limite, restar nele.

O discurso, a voz dele, contradiz o sentimento do corpo, que outrora sentira o desejo e a curiosidade de aniquilar o corpo dela:

Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles. (...) Elle appelle le meurtre cependant qu'elle vit. Vous vous demandez comment la tuer et qui la tuera⁸¹ (p. 21, 37).

⁷⁹ Trad. Vadim Nikitin: “Você chora. O choro a acorda. (...) Ela pergunta: Você chora por quê? Você diz que cabe a ela dizer porque você chora, que é ela que deveria saber. Ela responde baixinho, com doçura: Porque você não ama. Você responde que é isso. Ela pede a você que lhe diga claramente. Você lhe diz: Eu não amo. Ela diz: Nunca? Você diz: Nunca. Ela diz: O desejo de estar prestes a matar um amante, de guardá-lo para si, só para si, de arrebatá-lo, de roubá-lo a contrapelo de todas as leis, de todos os impérios da moral, você não sabe o que é isso, você nunca soube? Você diz: Nunca. Ela te olha, repete: É curioso um morto.

⁸⁰ Trad.: “Cada vez a presença da paixão devoradora surge ao centro da concepção que a escritora faz do amor, do desejo, de paixão, todos os três indissociáveis, um só, incessantemente.”

⁸¹ Trad. Vadim Nikitin: “O corpo não tem defesa nenhuma, é liso do rosto aos pés. Convida ao estrangulamento, ao estupro, aos maus tratos, aos insultos, aos gritos de ódio, ao desencadeamento de paixões totais, mortais. (...) Ela convida ao homicídio enquanto vive. Você se pergunta de que jeito matá-la e quem a matará.” (p. 55, 68)

Ele reconhece a fragilidade desse corpo, o assombro do convite à morte. Perguntar-se como matá-la, como seria chegar ao ponto culminante de fazer isso e, concomitantemente, quem o fará, visto que ele é incapaz de entregar o corpo a esse total O corpo foge do amor, quer a todo instante partir dele para não vivê-lo. Parece ser abominável estar com o corpo que desestabiliza o seu. Se em *L'homme...* o homem e a mulher entregam-se à extremidade do desejo, à destruição de si, em *La maladie...* o homem sofre porque, diante do mar negro, não quer lançar-se ao infinito: “*Vous dites que l'amour vous a toujours déplacé, que vous n'avez jamais compris, que vous avez toujours évité d'aimer, que vous vous êtes toujours voulu libre de ne pas aimer.*”⁸² (p. 49, 50). Para ele, não viver o amor é uma liberdade. Contudo, diante dela, ele se reconhece perdido. Pergunta a ela sobre o amor:

Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. Vous demandez : Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore ? Vous suppliez de dire. Elle dit : De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, de l'approche de la mort, d'un mot, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment. Elle dit : Regardez. Elle ouvre ses jambes et dans le creux de ses jambes écartées vous voyez enfin la nuit noire⁸³ (p. 52).

O amor, segundo a mulher, advém de um erro, nunca de um querer, que poderíamos pensar como um querer coagido, pressionado, visto que depois ela declara que ele chega de modo súbito. Um acaso do mistério, se virmos que ela vincula sua origem a imagens ocultas, como o voo de um pássaro da noite que não se vê, porque se mistura ao escuro do céu; de um sono, instante do corpo em que o pensamento se desliga e, aparentemente parado, ele rege a si mesmo numa outra lógica, mais despreendida da racionalidade, permitindo-se ao sonho, espaço místico do pensamento, da imaginação fluida, fora das rédeas do controle; da figura da morte, mais uma vez ressaltada, do crime, da amoralidade; e, finalmente, do corpo dela, do sexo exposto e murado, uma vez que é a noite negra da criação do mundo. O corpo, a própria proclamação do caos, do universo.

Ela vai embora um dia, com a noite. O narrador não nos diz quando. O tempo do encontro é impreciso. Embora saibamos que existiram algumas noites, o narrador nos diz apenas que “... *un jour elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. La trace du corps est*

⁸² Trad. Vadim Nikitin: “Você diz que o amor sempre lhe pareceu fora de lugar, que você jamais compreendeu, que você sempre se esquivou de amar, que você sempre se quis livre para não amar.” (p. 79)

⁸³ Trad. Vadim Nikitin: “Você pergunta como o sentimento de amar poderia sobrevir. Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita do universo. Ela diz: por exemplo, de um erro. Ela diz: jamais de um querer. Você pergunta: o sentimento de amar poderia sobrevir de outras coisas também? Você implora que ela lhe diga. Ela diz: De tudo, de um voo de pássaro da noite, de um sono, de um sonho do sono, da aproximação da morte, de uma palavra, de um crime, de si, de si mesmo, subitamente sem saber como. Ela diz: Olhe. Ela abre as pernas e no vão das pernas escancaradas você vê enfim a noite negra.” (p. 81, 82)

encore dans le draps, elle est froide.”⁸⁴ (p. 53). Ela parte, porém sua presença permanece no espaço, em ausência. O eco do que ela disse sobre a doença da morte. Ela parte, e a ausência traz o desejo de revê-la. O narrador não nos dá a certeza, mas a hipótese de que talvez o homem a procurasse. Conclui que somente assim ele poderia viver o amor, perdendo-o. (p. 85) Somente depois da partida do corpo, reconhece o amor, esse algo além do nome – e o corpo, o corpo tão próximo, era-lhe demasiado.

3.3 *Agatha et les lectures illimitées* – ir embora, restar na memória

Um homem e uma mulher, um casal de irmãos, reencontrando-se na casa onde passaram a infância. Um amor incestuoso que não pode ser vivido – pelas leis sociais geralmente exogâmicas – mas que ao ser (re)afirmado, como é o diálogo deles durante todo o enredo, existe. Uma narrativa que rememora a infância no vilarejo Agatha, o desejo pelo outro. Eles já partiram, já permaneceram longe um do outro por algum tempo, e esse seria o último encontro, antes de uma partida definitiva.

Aparta-se da moral ao se romper com a interdição de amar, desejar um corpo consanguíneo. Lévi-Strauss (apud BATAILLE, 2004, p. 311) diz que a interdição do amor incestuoso “constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza para a cultura”. Ou seja, a lei do incesto diferencia o ser humano dos outros animais. Quando esses corpos ultrapassam a barreira cultural do amor fraternal, eles evocam um desejo muito primitivo de um corpo animalesco, o que nos abre margens a pensar numa busca durassiana por um corpo que retorna às primeiras cavernas, ao desejo-amor anterior à qualquer civilização, ao primeiro gesto – àquele das mãos negativas.

Tanto o irmão como a irmã declaram não saber diferenciar os corpos de cada um em relação aos corpos dos outros. Ele diz, às 00h56m15: “*Le corps de ma soeur est là, dans l'ombre de la chambre. Je ne savais pas la différence qu'il y avait entre le corps de ma soeur et celui d'une autre femme.*”⁸⁵ (1981, p. 48). Ela corresponde a esse sentimento, às 01h09m31:

Je ne savais pas la différence qu'il y avait entre le regard de mon frère sur mon corps nu et le regard d'un autre homme sur ce corps. Je ne savais rien de cela, de ces choses interdites, ni combien elles étaient adorables, vous voyez, ni combien elles

⁸⁴ Trad. Vadim Nikitin: “... um dia ela não está mais ali. Você acorda e ela não está mais ali. Ela se foi na noite. O rastro do corpo ainda está nos lençóis, o rastro é frio.” (p. 82)

⁸⁵ Trad. Sieni Maria Campos: “O corpo de minha irmã está ali, na penumbra do quarto. Eu não sabia a diferença que havia entre o corpo de minha irmã e o de outra mulher.” DURAS, M. *Agatha*. Rio de Janeiro, Record, 1981, p. 54)

étaient à ce point contenues dans mon corps⁸⁶ (DURAS, 1981, p. 51).

O amor que eles têm um pelo outro é um amor forte, de um desejo pelo corpo que é o mesmo desejo que poderiam ter por qualquer outro. Os corpos dele são ainda um só. Ele diz, às 00h46m57: “*Mon amour. Agatha... ma soeur Agatha... mon enfant... mon corps. Agatha.*”⁸⁷ (p. 39).

Eles sempre falaram em partir. Ficamos cientes disso já na primeira frase que ouvimos no filme. A ruptura física, a obrigação de deixar o outro tratava-se de uma certeza que em algum momento eles enfrentariam. A força desse amor exige que se faça uma distância de um corpo em relação ao outro, como Agatha diz, às 00h04m37s:

Je ne voulais pas dire que je vous quittais, non, je voulais vous voir je crois, rien d'autre, vous voir. Et puis vous quitter ensuite, très vite après, comme à l'instant même où je vous aurais vu. Tout est si obscur, oui je crois que je pars en raison de la force si terrible de cet amour que nous avons l'un de l'autre⁸⁸ (p. 11, 12).

Contudo, a dor inevitável causada pela partida não é uma dor que se possa medir pela razão, como ouvimos eles falarem a partir das 00h02m41s:

Lui :Je croyais tout savoir. Tout.
 Elle :Tout avoir prévu, de tout, de tout ce qui pourrait survenir entre vous et moi.
 (...)
 Elle : La douleur, non, ce n'est jamais possible.
 Lui : C'est ça... jamais... on croit la connaître comme soi-même et puis, non...
 Chaque fois elle revient, chaque fois miraculeuse.
 Elle : Chaque fois on ne sait plus rien, chaque fois devant ce départ par exemple...
 on ne sait plus rien⁸⁹ (p. 10).

É ela quem vai embora de cidade, na primeira partida, ainda jovem, deixando o irmão (mais novo) em casa. Novamente, é ela quem anuncia essa partida definitiva (00h07m28): “*Oui. Je tenais à vous annoncer ce départ comme je le fais à ce moment, face à vous, à vous yeux*”. (p. 14) Entretanto, a decisão de partida tomada pela mulher não a torna mais forte diante da dor. A partida provoca controvérsias ao corpo. Ela sabe-se ciente da

⁸⁶ Trad. Sieni Maria Campos: “Eu não sabia a diferença que havia entre o olhar de meu irmão sobre meu corpo nu e o olhar de outro homem sobre esse mesmo corpo. Não sabia nada sobre isso, sobre meu irmão, sobre essas coisas proibidas, nem o quanto elas eram adoráveis, entende, nem a que ponto estavam contidas em meu corpo.” (p.58, 59)

⁸⁷ Trad. Sieni Maria Campos: “Meu amor. Agatha... minha irmã Agatha... minha criança... meu corpo, Agatha.” (p.43)

⁸⁸ Trad. Sieni Maria Campos: “Não queria dizer que ia deixá-lo, não, acho que queria vê-lo, só isso, ver você. E depois deixá-lo, logo depois, como que no próprio instante em que o visse. Tudo é tão confuso...sim, acho que vou embora devido à força desse amor tão terrível que temos um pelo outro.” (p. 10)

⁸⁹ Trad. Sieni Maria Campos: ELE – Eu achava que sabia de tudo. Tudo. ELA – Sim. ELE – Que tinha previsto tudo, sobre tudo, sobre tudo que poderia acontecer entre você e eu. ELA – A dor, não, nunca é possível. ELE – Pois é...nunca...pensamos conhecê-la como a nós mesmos e então, não... a cada vez ela volta, sempre assombrosa. (p. 9)

necessidade dela de partir, mas não deixa de sentir a dor inevitável, como verificamos nos diálogos que acontecem às 00h07m42s e às 00h10m39s, respectivamente:

Elle : Quel désir de vos yeux.
 Lui : Oui. Mais que seront-ils ? Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là ? Si vous vous tenez dans cette horreur de vous éloigner si loin de moi ?
 Elle : Ce sera le même ciel. L'Est restera là où il est. Et la mort. Alors vous voyez. Rien n'y fera.
 [...]

 Lui : Vous savez, je ne peux pas supporter l'idée de ce départ.
 Elle : Je ne la supporte pas non plus. Nous sommes pareils devant ce départ⁹⁰ (p. 14, 15).

A partida não mudará em nada o percurso da natureza, a vida seguirá de igual forma mesmo que haja ausência e dor. O céu permanecerá o mesmo. Tudo igual. Mas como, se a separação é tão insuportável, se o peso de um corpo permanece no outro?

A consciência de não poderem ficar juntos não diminui em nada o que sentem; do contrário, o amor permanece resistindo no corpo, como o amor agambeano, numa luz inesgotável. Partir, nesse caso, não é sinônimo de abdicar do amor e de tudo o que ele lhe causa; pelo contrário, é sentir, na inevitável dor da ausência, a presença, os rastros do outro. Essa dor, como nos contos, aproxima-se da figura da morte. Ouvimos o corpo dele a dizer às 00h06m21s: “*Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps, il va être introuvable et je vais en mourir.*”⁹¹ (p. 13)

Por que tomar a decisão de partir, então, se o sentimento é tão forte? Por que não viver esse amor em sua amoralidade visto que a dor da separação já causa uma dor tão aguda? Por que como em *L'homme...* esse amor pulsante em cada órgão os fragmentaria? Por que não experimentar suas intensidades até a destruição? *Agatha* nos mostra que o amor ultrapassa a necessidade de se manter próximo de quem se ama. Como em *L'amant*, também, não há uma necessidade de lutar contra as regras impostas. A menina vai embora, o amante chinês casa-se com outra mulher. O amor se deu. Aliás, em *L'amant* também há uma presença de incesto, visto que a menina não reconhece a diferença entre o corpo de seu amante e o de seu irmão. Os irmãos de *Agatha* reconhecem o amor criminal, fora das leis. Eles quebram a regra, vivem o amor e se vão. Por quê? *Agatha* nos responde, às 00h16m22s:

⁹⁰ Trad. Siene Maria Campos: “ELA – Sinto desejo de seus olhos. ELE – Sim. Mas o que serão eles? O que me restará para ver se você não estiver mais presente? Se você se mantém firme nesse horror de se afastar de mim para tão longe ELA – Será o mesmo céu. O leste ficará onde está. E a morte. Então você vê. Nada os atingirá. ELE – Sabe, não posso suportar a idéia dessa partida. ELA – Eu também não. Estamos iguais diante dessa partida. Você sabe.” (p. 13, 14)

⁹¹ Trad. Siene Maria Campos: “Ele – Assim, seu corpo vai ser levado para longe de mim, para longe das fronteiras do meu corpo, vai desaparecer, e eu vou morrer por isso.” (p. 12)

Lui. - Tu pars pour aimer toujours?

Elle – Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts (p. 19)⁹².

Partir seria, então, a impossibilidade de partir. De prosseguir vivendo o amor, de não aniquilar o corpo, não como os amantes em *L'homme...* Longe, o amor segue atravessando tudo. Permanece. Os corpos sonoros nos apontam isso. As imagens silenciosas nos apontam isso. Infinitude. Partir seria deixar um corpo que resta: diante do mar; no mar; ele mesmo.

⁹² Trad. “ELE – Tu partes para continuar amando? ELA – Eu parto para continuar amando com essa dor adorável de nunca te ter, de não poder fazer nunca com que esse amor nos deixe por mortos.”

CONCLUSÃO

Partir do Corpo

“Por onde se começa? Onde se acaba? A única resposta é dizer: começa-se pelo sítio a que chamamos início e termina-se no sítio que denominamos final.”

Gonçalo M. Tavares

Partir de um lugar pode significar ir embora, mas pode também significar dar início por ele. Partimos daqui, dos corpos durassianos. Partimos daqui, do corpo do texto. Das leituras ilimitadas. Início e fim são palavras que se mesclam aos olhares que já existiam e aos que ainda virão. Os diálogos sobre uma obra de arte são infinitos, uma travessia pela qual se pode ir e vir, perder-se, parar, contemplar, voltar, circular, transitar. As mãos poderiam continuar escrevendo, ensaiando tecer alguns fios com as palavras de outras mãos que já escreveram... Mas é necessário que se termine o texto, que se diga: eis o “sítio que denominamos final”. Concluir.

Literatura e Cinema: em nossa investigação, constatamos que, para Duras, as duas linguagens artísticas são feitura do *lugar da paixão*, um lugar avassalador e misterioso como a noite. Isso nos abre margens para pensar numa relação mais embrionária entre as duas linguagens. Através de olhares de diversos pesquisadores de sua obra percebemos que seu cinema se diferencia por uma ruptura com um cinema mais realista e que ela experimenta, em seus filmes, formas de potencializar tanto a imagem (fílmica) como a palavra (literária). Deparamo-nos ainda com o seu próprio pensamento acerca do ato de escrever, por meio de sua obra *Écrire* (1993), que dialogamos, sobremaneira, com o pensamento de Blanchot que também vê a criação literária como um ato de solidão, uma travessia da noite; e de filmar, que relacionamos, sobremaneira, ao pensamento de Astruc acerca de uma escritura do cinema. Comparando algumas de suas obras fílmicas e literárias, reconhecemos que Duras tenta exercer um trânsito livre entre as duas linguagens, buscando resquícios de um fazer “primitivo” da própria obra de arte. Em *Écrire* (op. cit), Duras declara que “não se pode escrever sem a força do corpo” (p. 31). A Literatura e o Cinema seriam, assim, feitura do corpo.

Corpo: para a artista, o corpo também seria *lugar da paixão*, lugar pleno de desejos, de inquietações, de mistérios. Dialogamos esse pensamento com Artaud que também salienta a paixão como algo do músculo, da carne. Com o auxílio de Greiner, entendemos o conceito de corpo e seus possíveis desdobramentos. Adentramos, então, na investigação dos

corpos dos personagens de nosso *corpus* central (*L'homme assis dans le couloir*, *La maladie de la Mort* e *Agatha et les lectures illimitées*) pelo viés de um olhar para um corpo poético. Para tal, o pensamento do *Corpo sem Órgãos*, a partir do que Deleuze e Guattari refletiram acerca de Artaud, foi de suma relevância para verificarmos as ações de intensidade dos corpos durassianos no encontro amoroso. Também indicamos nos corpos durassianos a ideia de corpos expostos e murados, a partir da sugestão de *Ideia do Amor*, visto que, nessa experiência, o corpo do ser amoroso, por mais que seja visto, se mantém fonte de mistério. Analisamos, ainda, por meio dos contos e do filme, as relações entre o corpo e a voz, pelo qual atentamos para a voz como sendo também corpo, com a corroboração de Aumont para entender os diálogos entre som e imagem. Apontamos, finalmente, as ligações metafóricas entre o corpo e o espaço no nosso *corpus* e verificamos na obra durassiana que o espaço não apenas se relaciona com o corpo como devém corpo e *vice versa*.

Amar: Partir: tendo circulado em torno dos corpos e de suas imagens poéticas, mergulhamos no processo de amar e de partir em cada uma das obras de nosso recorte. Primeiramente, entendemos que para Duras, amor, paixão e desejo confundem-se, não havendo distinção entre esses sentimentos. Eles estão numa ligação indissociável.

Em *L'homme...* verificamos que o processo de partir é sinônimo de fragmentação, de destruição do corpo até o limiar extremo da morte. A relação de violência entre os corpos, de um com o outro e também consigo mesmo, seria uma ruptura com a moralidade para dar a total evasão ao erotismo.

Em *La maladie...* encontramos, na brevidade de um encontro, um homem que porta uma incapacidade de amar e que, pagando a uma mulher estranha para tentar experimentar o amor, depara-se com ele. Durante o conto, vemos que ele não consegue assumir ou mesmo entender o que está sentindo, mas denota-o pelo desespero de corpo diante do corpo dela, um corpo exposto e murado. A partida definitiva da mulher e a sua ausência, tão persistente no quarto onde se amaram, sugere que ele reconhece que a experiência vivida fora uma experiência amorosa. A separação, nesse conto, dispara no corpo uma compreensão, ainda que inenarrável, sobre o amor. Essa obra também denota um desejo ligado à destruição do corpo. Verificamos a presença do mistério da morte e do amor como um traço da concepção da paixão durassiana.

Em *Agatha...* o amor incestuoso surge como rompimento da moral, insinuando uma busca por um desejo-amor primitivo. Consoante o pensamento de Lévi-Strauss (apud Bataille, op. cit.), a interdição do incesto é o que faz com que o ser humano passe da natureza à cultura, ou seja, de seu lado animal. A partida (como distanciamento) é uma condição clara

ao casal. Por meio dos diálogos de rememoração de suas vivências e partidas anteriores a essa próxima, que será definitiva, vemos que partir não encerra o amor; pelo contrário, que a presença do corpo em sua ausência se mantém firme na memória.

Nas três obras, vemos que o amor durassiano rompe com a moral. Ainda que seja breve, denota intensidade. Sugerimos que, apesar de experiências distintas de amar: partir, a potência do amor permanece reverberando nos corpos, como nos auxiliou Damásio. Uma vez que um corpo experimenta o outro permeado pelo desejo-amor, recai numa experiência abissal. Eis uma leitura.

Por fim, pesquisar a obra de M. D., tendo em vista que ela permeia várias linguagens e que as possibilidades de temas e de investigações interdisciplinares são verdadeiramente diversas, constando de investigações na área da Literatura, do Cinema, do Teatro, da Psicanálise, da Dança, da Música, entre outras, pode ser comparada à sensação de adentrar num abismo, num labirinto, segurando em mãos o *fio de Ariadne*, para atravessar o propósito da escrita da dissertação. Por vezes, esquecer o fio em mãos e deixar-se perder no labirinto é necessário para esbarrar noutros lugares. Repentinamente, às vezes, serendípite. Depois, retoma-se o seguir do fio.

Buscar olhar para um aspecto de sua obra foi, certamente, esbarrar com muitos outros tão fascinantes quanto o primeiro amor que nos moveu. Por exemplo, no que toca seu pensamento sobre criação literária, adveio um forte desejo de aprofundar as investigações entre o pensamento de Duras e de Blanchot acerca dos processos de criação e concepção da literatura, visto que os dois debruçaram-se a pensar a escrita artística utilizando-se de fundamentos muito semelhantes. Essa seria, então, uma sugestão de pesquisa que propomos para investigações futuras.

E o mar? O mar diante do qual estava quando iniciei esta pesquisa... O mar continua a ir e vir. Muitas vezes, me afoguei. Noutras, tentei atravessá-lo a nado. Continuo com aquele mesmo sentimento de Foucault: a impressão de tudo escapar às mãos. Mas o corpo, depois desta travessia, certamente, é outro.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ADLER, L. **Marguerite Duras**. Paris: Flammarion, 2013.
- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ALLOA, E. (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AMICHAÏ, Y. **The selected poetry of Yehuda Amichai**. New York: Harper Collins, 1992.
- ANDRADE, CD. **Corpo**. Rio de Janeiro: 9ª ed., Record, 1986.
- ANDRÉA, Y. M. D. Paris: Minuit, 1983.
- _____. **Cet-amour là**. Paris: Pauvert, 1999.
- ASTRUC, A. “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. In : **L'écran français**, n° 144, 1948.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.
- AYER, M. (Org.). **Marguerite Duras: escrever imagens**. Rio de Janeiro, 2009.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHES, R. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASSNETT, S. **Estudos de Tradução**. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- BEAULIEU, J. “Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras” in **Études littéraires**, 45, volume 3. Laval: Université de Laval, 2015.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORDELEAU, F. “La passion selon Duras” in **Nuit Blanche n. 18**. Laval: Érudit, 1985.
- BORGOMANO, M. “As vozes do invisível” in **Marguerite Duras: escrever imagens** (Org. Maurício Ayer). Rio de Janeiro, 2009.
- BOSI, A. **O ser o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITO, JD. (Org). **Literatura e Cinema**. São Paulo: Novera, 2008.

BYLAARDT, CO. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

CARVALHAL, TF. **Literatura Comparada**. São Paulo, Ática, 1986.

_____. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar” in **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói: Abralic, n.1, p.9-21, 1991.

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008b. v. 3.

COUTO, M. **Poemas Escolhidos**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2016.

DÄLLENBACH, L. “Intertexto e autotexto” in **Intertextualidades**: Revista de Teoria e Análises Literárias. Trad.: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora34. 1996. v. 3.

DURAS, M. **Agatha**. Paris: Miunuit, 1981.

_____. **Écrire**. Paris: Gallimard, 1993.

_____. **Hiroshima, mon amour**. Paris: Gallimard, 1960.

_____. **La maladie de la mort**. Paris: Minuit, 1982.

_____. **La vie matérielle**. Paris: Gallimard, 1987.

_____. **L'amant**. Paris: Minuit, 1984.

_____. **L'amant de la Chine du Nord**. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **L'amour**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **L'Homme assis dans le couloir**. Paris: Minuit, 1980.

_____. **O amante**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **O amante**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O amante da China do Norte**. Trad. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. **O homem sentado no corredor, A doença da morte**. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3.

_____. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.
_____. “Repensando as artes do corpo” in **Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**. São Paulo: UNICAMP, 2012.

GUIMARÃES, C. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

KUNZ, M. **Cherrizinho**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

LACAN, J. “Homenagem a Marguerite Duras pelo O arrebatamento de Lol. V. Stein”, in **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARIE, M. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Papyrus, 2011.

METZ, C. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 12 ed, 2004.

MONDZAIN, MJ. "A imagem entre proveniência e destinação" in **Pensar a imagem** (Org. Emmanuel Alloa). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NANCY, JL. **Corpus**. Trad. Tomás Maia Lisboa, Vega, col. Passagens, 2a edição, 2000.

_____. “58 indices sur le corps” in **Corpus**. Ed. revista e aumentada. Paris: Métailié, 2006.

NOGUEZ, D. **Marguerite**. Paris: Flammarion, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. “A imagem absoluta”, in DURAS, Marguerite. **O Amante**. Posfácio. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PESSOA, F. **Poesias Inéditas (1930-1935)**. Lisboa: Ática, 1955.

RIZZI, N. **A duração do deserto**. São Paulo: Editora Patuá, 2014.

ROBBE-GRILLET, A. **Pour un nouveau roman**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.

ROY, L. “Marguerite Duras: scénariste exilée” in **Études Littéraires** n 262. Laval: Érudit, 1993.

SANTOS, M. **Poética da porosidade**: semiótica plural e música em *India Song* de Marguerite Duras. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

SENRA, S. “O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação” in **Marguerite Duras: escrever imagens** (Org. Maurício Ayer). Rio de Janeiro, 2009.

SÍNTIQUE, S. **Corpo Nulo**. Fortaleza: Editora Substância, 2015.

SILVA, MAW. **Entre memórias e ideias**: o discurso feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

TAVARES, GM. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Caminho, 2013.

VIGARELLO, G. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo. Petrópolis: Vozes, 2016.

XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1991.

Filmografia

Agatha et les lectures illimitées. Direção: Marguerite Duras. Produção: Berthemont, I. N. A. e Des femmes filment. França, 1981. 90 min. cor. 35 mm.

Cesarée. Direção: Marguerite Duras. Produção: Les films du Losange. França, 1979. 11 min. cor. 35 mm.

Hiroshima, mon amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Samy Halfon. 1959. 90 min. P&B. 35 mm.

India Song. Direção: Marguerite Duras. Produção: Stéphane Tchaladjieff, Sunchild, Les films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglioni. França, 1974. 120 min. cor. 35 mm.

Les mains négatives. Direção: Marguerite Duras. Produção: Les films du Losange. França, 1979. 14 min. cor. 35 mm.

Nathalie Granger. Direção: Marguerite Duras. Produção: Luc Moullet & Cie. França, 1972. 83 min. P&B. 35 mm.

ANEXO

ANEXO 1 – Crítica do filme *Les Mains négatives*, por Fernando de Mendonça.

Há no texto um passado, o ecoar de um perene tempo a sofrer o resgate nas imagens da Paris adormecida. Deste céu recortado, deste mundo vazio, das ruas que abrigam o sonâmbulo tráfego, irrompe um movimento que é cerne do histórico. Derrelição. Opacidade das formas. No humilde trabalho de Marguerite Duras com *Les Mains Négatives* — primeiro curta-metragem de uma autora que, na contramão das regras, aguardou a maturidade para experimentar o formato —, vemos o despertar não apenas de uma cidade, mas de uma concepção do olhar, do amar, do ser. Da metódica narração e delicadeza que acompanham a voz de Marguerite emergem contornos que redefinem os espaços filmados, que situam na película não só aquilo que ela guarda, mas os movimentos pedidos pelos cenários (de hipnóticos e ininterruptos *travellings*) para que estes se eternizem. É a lapidação da memória, do afeto que exacerba a voz amante, perpetuada pela lembrança dos 30.000 anos passados e ainda vividos pelo que restou do humano. É como este gosto que guardamos na boca ao amanhecer, sabor familiar do Nada, desde sempre, que lavamos e que retorna em cada ciclo solar. É justamente o inaugurar de um ciclo o que Marguerite faz, em sua carreira, na cidade em que vive, no tempo em que habita. *Porque não há do que reclamar nesta simplicidade de gesto que emana em Les Mains*, se as ruas já foram percorridas, se as nuvens já ocuparam o mesmo céu, se o sol já nasceu para todos. Como o dia vem rasgar os horizontes e as copas da vegetação, o exercício de Marguerite amplia todo um potencial de mundo, de paisagem urbana e afetiva, colorindo as travessias do cotidiano com aquilo que profere e conecta, com o que escreve e observa. Do passado que há em seu texto e do presente (que imediatamente morre) de suas imagens, *Les Mains* permanece como um negativo dos sentimentos que ainda permitem à natureza não extinguir-nos.

Fonte: <http://segundoplano.art.br/curtas-de-marguerite-duras-19781979/>

ANEXO 2 – Crítica do filme Césarée, por Fernando de Mendonça.

O lugar e a palavra. O corpo e a pedra. O presente e a antiguidade. Imagens e versos se aliam em Césarée para materializar um reino perdido, justaposições que são de uma memória das coisas. A observação tátil de Marguerite Duras, mais uma vez embriagada de sua concepção literária, traceja realidades que se completam pela mística da montagem: de planos, melodias, vozes, imensidões. Pois são enormes as curvas do mundo que sua tela expõe; como atestam os contornos das inúmeras estátuas que preenchem o filme, no privilegiado espaço dos jardins de Tuileries. Como sabemos, são as esculturas de réplica humana advindas de um fascínio pelo corpo em repouso, pelo que trazem de morte. Em sua rigidez, sua desinibida exposição, carregam na matéria-prima a qualidade do movimento suspenso, esta ambivalência que também assenta nos fundamentos do cinema. Cada um dos planos de Césarée — e de tantos outros de seus filmes, igualmente povoados destes corpos mortos — concentra o problema da mobilidade como motivo principal de elaboração. Somos seduzidos pelo curta na exata proporção em que nos deixamos levar pelo movimento instaurado por Marguerite (de texto, de câmera) para o resgate de um primeiro movimento interno ao que ela filma: estátuas de uma dimensão alternativa, que encenam com o invisível e estabelecem o contato de nosso olhar com o que se foi no tempo. Diluídas as distâncias, ampliamos o eco de um desejo subliminar ao tratamento fílmico, repetição que concebe a precisa verdade: não somos mais do que o enxergado, espectros de um universo falível, atraídos por ideais que já corromperam, da beleza à virtude, todas as expressões do espírito. Daí o aprisionar das formas, das descrições, das imagens que concretizam o ilusionismo latente, esta armadilha do olhar. Mais do que mero lugar de palavras, Césarée compreende um espaço de interseção entre o físico e o tempo, a corrupção e a eternidade. Pequeno filme que captura o Sempre do mundo.

Fonte: <http://segundoplano.art.br/curtas-de-marguerite-duras-19781979/>

ANEXO 3 – Crítica do filme *Agatha et les lectures illimitées*, por Rogério de Moraes.

Agatha et les lectures illimitées
Marguerite Duras
França, 1981

Quando o Cinesesc exibiu o ciclo de filmes Marguerite Duras: Escrever Imagens eu tinha poucas referências sobre esta inquieta artista francesa. Sabia apenas que fora em parceria com ela que Alain Resnais realizara sua primeira obra-prima: *Hiroshima, Meu Amor*. Marguerite fora responsável pelo texto formidável do filme de Resnais.

Hiroshima, Meu Amor é um dos marcos da história do cinema, uma experiência com os contornos do tempo e da memória dissolvidos pela ausência de linearidade. Um romance de dialéticas obscuras, costuradas nos braços de dois amantes improváveis e vivido numa *Hiroshima* ainda devastada pela tragédia da bomba.

Marguerite Duras foi escritora, dramaturga, roteirista e cineasta. Sempre foi considerada uma escritora de texto “difícil”, que não fazia concessões para a compreensão de seu universo dramático-poético. Em sua aventura pelo cinema também não fez diferente.

Agatha ou as *Leituras Ilimitadas* é um filme que busca uma desvirtuação do cinema enquanto linguagem imagética, uma experiência de aproximá-lo da literatura com uma radicalização na forma. Forma esta que ressalta, em primeiríssimo plano, o texto e a palavra. É, a exemplo de *Hiroshima, Meu Amor*, a dialética subterrânea do sentimento, agravada neste caso pela amoralidade do desejo proibido.

Para dar suporte às palavras estão as imagens, descontínuas de uma narratividade possível, embora não desalojadas de sentido e coerência com o texto. Fazem-se de uma mobilidade mínima, como que aprisionando o momento, como que retendo os ambientes vazios retratados num esforço de preservação da memória. A fotografia acentua a luz de inverno, cria uma expressividade de abandono. Há, em certa medida, uma urgência em lembrar. Por mais óbvio que possa parecer, lembrar para não esquecer.

O argumento trata da despedida definitiva de dois irmãos, cujo amor incestuoso - e irrealizável na plenitude de uma relação assumida e pública - será (re)vivenciado pelas recordações de verões passados na casa de praia, local onde o desejo e o proibido se consumaram (e os consumiram) irrevogavelmente ao longo dos anos.

Dentro de sua função experimental, na subversão do princípio narrativo clássico e na contenção no uso da imagem, o filme de Duras funciona como intervenção e experiência poética. Mas não se completa integralmente na busca de uma sintaxe entre texto e imagem.

Falta liga e isso cria uma dissonância e um distanciamento entre proposta e efeito. Texto e imagem (fotografia) são belíssimos, dolorosamente belíssimos, mas não se unem, não se completam por inteiro.

Apesar disso, *Agatha* ou *As Leituras Iluminadas* é uma experiência poética interessante. Um mergulho no universo da autora e de suas inquietações. É também uma declaração sobre o amor, a paixão, o proibido; a ruptura de uma estrutura convencional em função do sentimento, livre de julgamento, mas não menos aprisionado pela moralidade e convenção social. Um filme de imagens mínimas e sonoridade ampla, com uma poesia que cabe somente aos amantes proibidos que não se proibem a si mesmos de amar.

Fonte: <https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=31713>