



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOMINGOS SÁVIO MARIANO FILHO

ESPELHO SUBMERSO: BI-FILME ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL

FORTALEZA

2024

DOMINGOS SÁVIO MARIANO FILHO

ESPELHO SUBMERSO: BI-FILME ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial à obtenção do título de mestrado em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Natacha Muriel López Gallucci.

Coorientador: Prof. Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior.

FORTALEZA
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

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

- M286e Mariano Filho, Domingos Sávio.
Espelho Submerso : Bi-filme entre a literatura e o Audiovisual / Domingos Sávio Mariano Filho. –
2024.
96 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Artes, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Natacha Muriel López Gallucci.
Coorientação: Prof. Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior.
1. Acontecimento-buraco. 2. Bi-filme. 3. Literatura. 4. Marguerite Duras. 5. Processo de criação. I. Título.
CDD 700
-

DOMINGOS SÁVIO MARIANO FILHO

ESPELHO SUBMERSO: BI-FILME ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial à obtenção do título de mestrado em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Aprovada em: 26/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Natacha Muriel López Gallucci (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Eliska Altmann Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profª. Dra. Mirian Estela Nogueira Tavares
Universidade do Algarve (UAlg)

Ao meu pai, à minha mãe e minhas irmãs
fontes perpétuas de inspiração para a criação.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e ao PPG-ARTES-UFC por terem sido estufas onde pude florir.

A meus orientadores Profa. Dra. Natacha Muriel López Gallucci e Prof. Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior por terem plantado a semente da coragem para escrever.

À Sara Síntique que me apresentou à obra de Duras de forma generosa e misteriosa.

A meus queridos colegas do Laboratório de Escrita dos Afetos - Alacre, que doaram suas leituras generosas aos textos literários desenvolvidos nesta pesquisa e com quem pude compartilhar a solidão da escrita.

À atriz Rachel Colares, que doou sua voz e sua interpretação para o texto de *Dentro de tudo há sangue*.

À minha mãe, meu pai e minhas irmãs que se esforçaram para que eu pudesse estudar Cinema.

À Marguerite Duras que me deu as palavras, quando eu só tinha os buracos.

A todos aqueles que da impossibilidade de gritar, mesmo assim, gritaram.

RESUMO

Esta pesquisa visa uma investigação em torno de processos experimentais de criação em artes contemporâneas acorde à Área de Concentração *Poéticas da criação e do pensamento em Artes*, Linha de Pesquisa 2: *Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas*, do Programa de Pós-graduação em Artes, ICA, UFC. O principal objetivo busca refletir em redor do desenvolvimento de uma obra transmídia intitulada *Espelho Submerso* (2024), entre a literatura e o audiovisual, adotando como procedimento metodológico e criativo de *bi-filme* e as proposições conceituais de *imagem-buraco* e *palavra-buraco*, cunhadas por Marguerite Duras (1914-1996). Foram retomadas neste processo as estratégias desenvolvidas e teorizadas pela escritora e cineasta francesa a partir dos anos de 1960 na entrevista outorgada a Xavier Gautier (*Les parleuses*, 1975), e cujos elementos ampliaram-se no ensaio fílmico *As mãos negativas* (*Les Mains négatives*, 1978), no romance *O deslumbramento* (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964), no romance *O amante* (1984) e no ensaio *Escrever* (*Écrire*, 1993). À luz de suas proposições metodológicas e estético-críticas, produzimos um bi-filme experimentando, em paralelo, na criação do texto literário e na montagem audiovisual. O processo criativo operou como obra aberta a partir de experimentações fotográficas, literárias, de registros orais e fílmicos, produzindo diálogos estéticos entre os processos de criação e o campo do acontecimento-buraco (experiências subjetivas traumáticas), enlaçado-se à imagem-buraco e à palavra-buraco. Procurou-se contribuir para a ampliação da discussão estética sobre as metodologias durassianas entre 1960 e 1990 aprofundando no conceito de acontecimento-buraco entendido como motor da criação artística. Esperamos alargar os potentes diálogos suscitados entre os estudos audiovisuais, a filosofia, a psicanálise e a literatura.

Palavras-chave: acontecimento-buraco; bi-filme; literatura; Marguerite Duras; processo de criação.

RESUME

This research aims to investigate experimental processes of creation in contemporary arts in accordance with the Concentration Area Poetics of creation and thought in Arts, Research Line 2: Art and Creation Process: Contemporary poetics, of the Postgraduate Program in Arts, ICA, UFC. The main objective seeks to reflect on the development of a transmedia work entitled *Espelho Submerso* (2024), between literature and audiovisual, adopting bi-film as a methodological and creative procedure and the conceptual propositions of image-hole and word-hole, coined by Marguerite Duras (1914-1996). In this process, the strategies developed and theorized by the French writer and filmmaker from the 1960s onwards in the interview given to Xavier Gautier (*Les parleuses*, 1975) were taken up, and whose elements were expanded in the film essay *Les Mains négatives* (1978), in the novel *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), in the novel *The Lover* (1984) and in the essay *Écrire* (1993). In light of its methodological and aesthetic-critical propositions, we produced a bi-film experimenting, in parallel, with the creation of the literary text and the audiovisual editing. The creative process operated as an open work based on photographic, literary, oral and filmic experiments, producing aesthetic dialogues between the processes of creation and the field of the hole-event (traumatic subjective experiences), linked to the hole-image and to the word-hole. We sought to contribute to the expansion of the aesthetic discussion on Durassian methodologies between 1960 and 1990, delving deeper into the concept of event-hole understood as the engine of artistic creation. We hope to expand the powerful dialogues raised between audiovisual studies, philosophy, psychoanalysis and literature.

Keywords: event-hole; bi-film; literature; Marguerite Duras; creation process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	Primeira imagem capturada de um buraco negro.....	29
Figura 2	–	Fotografias em <i>As praias de Agnès</i> (2008).....	51
Figura 3	–	Performance em <i>As praias de Agnès</i> (2008).....	52
Figura 4	–	<i>O mar</i> (experimentação de vídeo).....	53
Figura 5	–	<i>O mar 2</i> (experimentação de vídeo).....	53
Figura 6	–	<i>Espelho na areia</i> (experimentação em vídeo - joelhos).....	54
Figura 7	–	<i>Espelho na areia</i> (experimentação em vídeo).....	55
Figura 8	–	Frame de <i>Les mains négatives</i> (1979).....	59
Figura 9	–	Frame de pulsos e joelhos.....	62
Figura 10	–	<i>Dentro de tudo há sangue</i> (2019) – Frame do espelho embotado	63
Figura 11	–	<i>Dentro de tudo há sangue</i> (2019) – Corpo segurando o espelho.....	64
Figura 12	–	Experimentação da imagem-submersa.....	70
Figura 13	–	Planta baixa do dispositivo.....	75
Figura 14	–	Frame mar com claridade.....	76
Figura 15	–	Frame de mar penumbroso.....	76
Figura 16	–	Frame de mar obscuro.....	77

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

M.D.	Marguerite Duras
X.G.	Xavière Gauthier

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MARGUERITE DURAS: APROXIMAÇÕES	20
3	PALAVRA-BURACO	26
3.1	Estado de buraco e estado de arrebatamento.....	30
4	CONTATO COM MARGUERITE DURAS	35
4.1	Corpo.....	35
4.2	Acontecimento-buraco e marca.....	38
4.3	Acontecimentos-buraco que impulsionam este processo criativo	40
5	EXPERIMENTAÇÕES EM TORNO DE UMA IMAGEM-BURACO	46
5.1	Não-imagem no Cinema.....	46
5.2	Evocando imagens na escrita	48
5.3	Escrita com imagens.....	51
6	BI-FILME	58
6.1	O cinema de Marguerite Duras.....	58
6.2	A dissincronia em <i>Les mains négatives</i> (1979).....	59
6.3	<i>Dentro de tudo há sangue</i> (2019): experimento em torno do bi-filme.....	63
7	IMAGEM SUBMERSA E SUBMERSÃO DA IMAGEM	69
7.1	<i>Espelho submerso</i> (2024).....	73
8	CONCLUSÕES	79
	REFERÊNCIAS	82
	APÊNDICE A - CADERNO DE ARTISTA: EXPERIMENTAÇÕES DA PALAVRA-BURACO	86
	APÊNDICE B - TEXTOS: ESCRITA LITERÁRIA EM <i>DENTRO DE TUDO HÁ SANGUE</i> (2019)	88
	APÊNDICE C - EXPERIMENTAÇÃO EM ESCRITA NO LABORATÓRIO (ÁLACRE)	90
	APÊNDICE D - REESCRITA DA ESCRITA NO LABORATÓRIO (ÁLACRE)	92
	APÊNDICE E - TRECHO DO TEXTO <i>PERMANECER</i> (2020)	94
	APÊNDICE F - RASCUNHO DE PLANTA BAIXA DO DISPOSITIVO	97
	APÊNDICE G - EDIÇÃO DO VÍDEO PARA <i>ESPELHO SUBMERSO</i> (2014)	98

1. INTRODUÇÃO

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizer: não se pode.
 E se escreve
 (DURAS, 1994, p.47)

Essa pesquisa surge da necessidade de perder-se e de dissolver-se. De colocar de pé, com o material da linguagem artística, aquilo-que-falta, e fazer, desse movimento, método para afirmar um estado da subjetividade onde não há o que encontrar, não no sentido que se tem de deparar-se com algo apreensível. Pois esse estado é marcado por uma *coisa* que produz uma massa de forças imperativas que atuam no corpo subjetivo por meio de um movimento de via de mão dupla. A aproximação dele é caracterizada por uma perda da sintaxe e do referencial imagético, por uma incapacidade de dizer e da constatação da impossibilidade de nomear aquilo que se sente, porque ele suga e esvazia. Simultaneamente, a intensidade dessa força nos torna presos a ela, fazendo com que todos os modos de aproximação sejam afetados, contaminados pelo esvaziamento e pela decomposição das configurações de representação. Esse estado é como um *buraco* que aponta para um vazio, onde a linguagem não dá conta de abrigar e conter.

Esta *coisa* da qual essa investigação poética busca se aproximar, também se caracteriza como um buraco, um vazio. Um domínio oco onde encontramos o que é impreenchível nas afecções, as lacunas que permeiam as marcas da nossa *consistência subjetiva* (ROLNIK, 1993). Esse espaço é onde habita o branco da memória, as máculas inomináveis que repousam como potência. Uma força ou impressão imperativa que está presente em um certo modo de articulação da linguagem, na expressão artística, naquilo que a propuliona (motor da criação) e diante da qual ficamos mudos, como se ali ressonasse o equivalente a todas as outras instâncias de coisas não ditas; de um horizonte de “indizíveis” que parece ser comum a todos, já que há um limiar do sensível onde a palavra não mais alcança e os entendimentos enxergam somente um palmo diante de si.

É um estado que provoca inquietação e convulsão, porque tem origem na falta, na perda e na ausência de imagens e palavras, na incapacidade de nomear uma vez que, em termos de Roland Barthes, “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 2015, p. 49). Sobretudo porque essas palavras e imagens perdidas convertem-se em uma coisa outra, indecifrável e inapreensível, mas que, entretanto, é pungente, imperativa e queima todas as outras palavras e imagens que dela se aproximam. Como fogo, ela é sem dúvida o produto da

reação de interseção de fluxos imensuráveis, mas que, quando toma forma, se presentifica alastrando-se e devorando todo o resto. Dessa combustão é que se trata esse processo, o de habitar esse estado, de lançar-se ao “desejo para além daquilo que ele dá a ver” (BARTHES, 2015, p. 53), deixar-se queimar pela ausência e fazer dela disparador para lançar-se ao desconhecido na criação poética.

A necessidade de lançar-me em uma investigação poética em torno da existência dessa lacuna, desse buraco que me permeia, surge da incapacidade que a busca por expressá-la ou mesmo articulá-la me impõe. Entretanto, a força presente nesse lugar de incapacidade parecia contaminar todos meus esforços de criação, como se esse buraco quisesse se impor na criação em obra, como o movimento criativo usasse de si mesmo dos seus meios próprio meios para buscar articular em sua linguagem o que era essa lacuna de referencial — que ao mesmo tempo era um sentimento forte de perda e dor — a despeito de sua impotência.

Estudante da graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC), passei a buscar na articulação das imagens e na montagem — da relação que se cria da combinação áudio-imagem — dar acesso, por meio da experiência estética, a essa ausência. Buscava *pôr de pé* ao modo proposto pelo filósofo Gilles Deleuze (1993) esse buraco; onde o audiovisual — ou a combinação sincrônica da imagem em movimento e som — apontasse para o que era esse buraco latente que se caracterizava pela ausência de imagens. Entretanto, parecia haver uma contradição nessa proposição de criar uma imagem que evocasse a perda das imagens. Entretanto, esse estado queimava em mim e, a despeito do que se entende por vazio, era vivo e pulsante, como um fantasma da criação, que retorna em diferentes facetas. Esse estado sempre foi imperativo, no sentido de que ele se impõe no processo e exige o movimento de tomar forma.

Contudo, o dispositivo do cinema não parecia nesse momento atingir a capacidade de alastrar essas ausências, ou como afirma Gilles Deleuze, “guardar vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos” (DELEUZE, 1993, p. 203). Em todos os movimentos de construção da imagem no audiovisual parecia haver uma primazia pela imagem, um fetiche por dar a ver e criar modos de dar a ver.

Esse dar a ver excessivo do cinema, contudo, impedia o acesso, na criação, ao estado onde as imagens e as palavras se diluíssem. Na necessidade dessa intenção criadora, a imagem do cinema parecia levar a um estado outro, não àquele que experimentava em meu estado de buraco e buscava criar, que não era permeado por imagens em estado visual, mas de

uma outra configuração, diferente das imagens saturadas produzidas pela câmera fotográfica. Retomando Deleuze,

[...] sustentam-se quase sempre, mas sob a condição de serem saturadas e de não deixarem subsistir vazio. Os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo. (DELEUZE, 1993, p. 215).

Foi diante desse impasse que me lancei na busca por criar modos de inventar blocos de imagem/duração vazios.

Dessa incapacidade que a forma audiovisual me impunha, encontrei na literatura e na escrita literárias, meios e modos de operar e produzir imagens. Isso se deu pelo contato com a obra literária — mais especificamente nos romances *O amante* (1985) e *O deslumbramento* (1986) da escritora franco-vietnamita Marguerite Duras¹. O contato com a leitura desses livros me levou ao mesmo estado em que me encontrava da incapacidade de atingir esse buraco, contudo aqui por meio da articulação poética, em linguagem. Esse contato com Duras foi fundamental, pois identifiquei que ela também falava da incapacidade que esse estado provoca. Assim, estabeleci com a autora uma espécie de aliança para buscar meios de entender e analisar de que se tratava esse estado de buraco através de reflexões poéticas e procedimentos que a própria autora realizou sobre sua obra. Esse ato me lançou à escrita literária como meio fundamental de criação, o que seria a base dos meus experimentos na construção de modos de dar a ver o vazio por meio da criação de imagens.

Nas experimentações artísticas e nas investigações da experiência estética de Marguerite Duras encontrei ressonâncias e lugares-comuns nos quais eu avançava em minha criação. Entretanto, sem ter instrumentos para melhor lidar com esse desafio de encontrar o domínio de expressão ao qual essa feitura melhor se aderiria. Enderecei-me, então, tendo a autora como guia, no sentido de retornar à sua obra, seus escritos e entrevistas outorgadas, principalmente, para o seu processo reflexivo em torno da palavra-buraco. Assim, debruçado em um movimento de escrever com a autora, encontrei-me dilatando essas ressonâncias e

¹ Marguerite Duras (Marguerite Germaine Marie Donnadiou, Saigon, 1914 - Paris, 1996) é considerada uma das maiores escritoras francófonas e também uma das principais vozes femininas da literatura mundial do Século XX. Foi associada ao movimento literário do *nouveau roman*, pelo seu caráter experimental, mesmo que ela não se considere parte de nenhum movimento. Sua prolífica produção no cinema nos anos 1970 e 1980 é um prolongamento de suas experimentações na literatura, tanto no aspecto formal quanto uma vez que essas são retomadas como conteúdo abordado em suas obras fílmicas em um movimento de reescrita em audiovisual. Em seu cinema apoiou uma posição ideológica contrária à da cultura do entretenimento e ao cinema americano dito “clássico” que, segundo ela, reduzia o espectador a um mero consumidor “O espectador, esse do cinema comercial, não sabe ver, como também não sabe ler” (DURAS, 2008, Entrevista à Rádio France Culture). Sua obra pode ser consultada on-line na Biblioteca Nacional da França BNF.

acrescentando minha própria experiência de criação àquilo que Duras produziu na investigação desse escuro, para criar, dessa intersecção, uma combustão.

Pude ter vestígios da existência desses vazios em minhas criações, justamente pela tentativa de determiná-los pela linguagem. Nos processos realizados observei que o buraco se instaura na incapacidade da língua de tomá-lo. Contudo, a constatação desse buraco — pela sua natureza de impossibilidade — veio à tona não só pela tentativa falha de nomear, mas, sobretudo ao deparar-me com essa crise de linguagem que se apresentava, enquanto tentando encontrar modos e possibilidades de expressão com as ferramentas de minha formação inicial em cinema: a imagem e o áudio, e principalmente a sincronia de ambos.

A incapacidade de falar, assim, também se dava pelo constrangimento que a forma exercia sobre a intenção criadora. Virgínia Kastrup (2007) aborda a questão dos motivos e da intenção criadora não ir por si mesma, mas ser resultado de diversas experimentações e movimentos que buscam dar expressão à intenção em materiais experimentais — uma vez que “a ideia requer uma matéria para se exprimir” (KASTRUP, 2007, p. 4) —, aponta a resistência do material como fundamental nesse processo. O material não estaria submetido à vontade do criador, há um aprendizado que tem lugar no constrangimento que esse afere.

A necessidade que a própria ideia, em sua impessoalidade, impõe é o motor do trabalho, e não a vontade pessoal do criador. É a natureza desse motor, juntamente com os constrangimentos da matéria, que faz com que não só o processo tenha resultados imprevisíveis, mas com que a criatura escape das mãos do criador e a obra assuma, depois de concluída, uma espécie de vida própria. (KASTRUP, 2007, p. 7).

A incapacidade de criar esse estado de lacuna por meio de imagens, pôs diante de mim, não somente a constatação desse vazio em linguagem, mas uma nova exigência, uma nova força motriz para a criação que se anunciava buscando domínios de expressão; buscando modos de operar o vazio, tomando o uso da palavra, a escrita, para a experimentação no audiovisual.

Esta pesquisa, debruça-se sobre o processo de criação do meu caminho em torno dos experimentos que fiz por meio da escrita literária e do audiovisual e, sobretudo, em direção à criação da obra transmídia² *O espelho submerso* (2024), obra que flui entre os modos de expressão da literatura e do audiovisual experimental e que busca trazer minha

² Transmídia refere à abordagem de processos de criação com diversos textos-mídia: literatura, audiovisual, sonoros etc., segundo os estudos transmídias desenvolvidos por Cluver (2011), Rajewsky (2012) e López Gallucci (2024). Segundo López Gallucci, é possível produzir um deslocamento nas pesquisas acadêmicas em artes-filiadas as pesquisas performativas, situando os processos de criação transmídia no âmbito das conclusões de uma pesquisa e não apenas no lugar de metodologia, para um fim especulativo (LOPEZ GALLUCCI, 2024).

busca por expressar um estado de buraco; entendendo esse estado, na articulação da escrita da *palavra-buraco* e da *imagem-buraco*, e buscando, a partir dessas estratégias, metodologias de criação no campo do audiovisual.

Para entender essa construção, tomo em consideração a criação artística com uma rede em processo, de acordo com Cecília Salles (2006), ou seja, que o processo criativo se dá de modo não linear a partir de uma rede de conexões e interatividades, e que pode ser entendido como um sistema aberto, sempre inacabado em busca de um acabamento. Essa busca “no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca, talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente” (SALLES, 2006, p. 13). Essa visão propõe, portanto, que recusa a ideia de uma origem, bem como de uma conclusão da obra, uma vez que ela é produto de diversas conexões não lineares no tempo-espaço e está sempre em processo. Assim, podemos considerar que há momentos da obra em processo, que se materializam, “cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo” (SALLES, 2006, p. 20).

Dessa forma, retomo os momentos desse processo que se manifestam em versões. Analiso esse caminho por meio das obras *Dentro de tudo há sangue* (2019), *O mar e o amor* (2016) e *Permanecer* (2020), bem como outros momentos do meu processo de experimentação que se manifestaram em diversos protocolos criativos (diário de artista, ensaios literários, experimentações fotográficas, acústicas e audiovisuais).

Essa análise que retoma momentos do processo não se dá de modo linear e cronológico, mas a partir de como eles se comportam e vão fazendo alianças na malha de criação. Enveredo, portanto, ao modo de Cecília Salles (2006), em uma análise interpretativa relacional que supere uma tendência de segmentação em etapas, de um gesto que leva ao outro, abrindo espaço para uma interconexão entre pontos localizado nesse “corpo teórico” estabelecido por essa rede que se expande no fazer da criação.

Narrar o que acontece de um gesto para o outro não leva também à compreensão do movimento. Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência de eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser tomados a qualquer momento pelo artista. (SALLES, 2006, p. 31).

Alto a essa análise os mecanismos de operação que foram sendo desenvolvidos a partir das conexões estabelecidas com a obra da escritora Marguerite Duras e, tempo depois, da cineasta Agnès Varda, suas reflexões poéticas, assim com o modo que minhas percepções e procedimento foram se (re)atualizando a partir desse *nós*.

O trajeto coloca, no eixo desta reflexão estética, materiais artísticos em redor do estado de vazio, por meio da confluência dos dispositivos da Literatura e da montagem Audiovisual. Procuramos, assim, contribuir para a ampliação da discussão estética contemporânea sobre o acontecimento-buraco como motor da criação artística, a partir dos potentes diálogos suscitados com os estudos audiovisuais, a filosofia, a psicanálise e a literatura.

Esta pesquisa e seu método de desdobramento estão intimamente ligados ao contexto no qual estão inseridos, o Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (UFC) — linha de pesquisa 2 - Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas. Uma vez que ambos questionam os lugares das linguagens tradicionais, não partem de uma divisão ou formalização do discurso poético, mas de uma hibridização de gêneros e da transdisciplinarização dos modos em criação em artes, bem como apostam na poética e intermedialidade como procedimento de produção de conhecimento. Ao mesmo tempo que solicita o artista a participar como pesquisador, criando uma reflexão e uma análise em torno do seu fazer artístico.

A figura do artista-pesquisador confronta a dificuldade de apreensibilidade imediata, o que lhe impõe um paradoxo. Se ela recua diante do pensamento racionalista e compartimentalizado, podendo vir à tona somente pelo contorno, pelo movimento de bordadura que é essencialmente o do exercício poético (como será abordado em mais detalhes nas entradas seguintes): como produzir um conhecimento acadêmico, que pressupõe a racionalização e a ordenação, sobre um objeto insubordinado que é esquivo às tentativas do intelecto e da consciência?

No diálogo entre Marguerite Duras e a jornalista Xavière Gauthier transcrito no livro *Boas Falas* (1974), Duras fala sobre preencher esse vazio como um modo de abafar essa voz que vacila na escrita:

X.G. — O inconsciente é o desejo e é o que fala em nós em nosso lugar. E em seus livros, é isso, a voz que fala, fala em seus personagens, mas para eles, e, no fundo, é só o que há de verdadeiro. Tudo que se tenta dizer conscientemente, com reivindicações ou algo assim, é para abafar essa voz, para não deixá-la passar.

M.D. — É para mobiliar, sim, os buracos, as ruínas. (DURAS, 1974, p. 49).

Mais apropriado aqui seria apontar que esta incapacidade é a do ato de compreensão, o movimento de apreender. Esta crise, de fato, está relacionada a uma crise sistêmica, uma vez que o pensamento científico acadêmico tem por base a compreensão, a análise e a transparência. Essa sistematização produz uma redução das possibilidades do entendimento de domínios subjetivos, que dialogam melhor com outros saberes, especialmente, onde a não transparência ou a opacidade muitas vezes melhor aderem.

Édouard Glissant (2008), ao reivindicar o direito à opacidade reflete, questionando essa transparência exigida no pensamento ocidentalizado que não dá conta de investigar a miríade dos subjetivos. Sobre essa redução:

Se nós examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontramos no seu princípio a exigência desta transparência. Para poder “compreender-te” e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir. [...] Há neste verbo compreender o movimento das mãos que tomam o entorno e o trazem a si. Gesto de fechamento, quicá de apropriação. (GLISSANT, 2008, p. 3).

Investigar em um âmbito de penumbra, onde o não-dito prevalece, gera diversas contradições. Se aqui percebo que a análise apreensiva faz afastar o que seria o objeto dessa pesquisa, como aproximar-se de um objeto cuja característica primordial é sua inapreensibilidade por meio do conhecimento analítico, no contexto da pesquisa acadêmica, inserida na tradição ocidental de análise e categorização científica? Em outras palavras, como se aproximar pelo distanciamento? Como esclarecer sem aniquilar a penumbra?

Somente por meio de uma metodologia insubordinada que, como proposto no início deste texto se dá como um salto no desconhecido e faz da sua força motriz o perder-se, ou a questão: “oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo” (BLANCHOT, 2001, p. 43). Entendendo como o capengar dessa linguagem avança nesse universo, e como se dá no processo de criação a estruturação da linguagem em torno desse vazio de expressão, fazendo desse capengar possibilidade para que brechas de vazio emerjam. Disso se trata a provocação de Marguerite Duras na entrevista com a jornalista Xavier Gauthier, publicado em *Boas falas* (1975), assim, lançando-se a uma outra produção de saber que invista no acesso a esse estado de buraco o qual essa pesquisa busca se aproximar, por modos característicos a ele próprio.

O homem tem que deixar de ser um imbecil teórico. O grande nivelamento operado no mundo inteiro pela juventude [...], implica no abandono, por parte do homem, do seu blá-blá-blá teórico, e seu acesso ao silêncio comum. [...] Foi ele que começou a falar sozinho e por todos, em nome de todos, como ele diz. E fez calar as mulheres,

os loucos, e engrenou a linguagem antiga, convocou a prática teórica antiga para dizer, contar, aquele fato novo. Não, o homem teve que quebrar tudo, e parar o curso do silêncio. (DURAS, 1975, p. 164).

Contudo, a despeito de compreender que atingir essas questões implica uma recusa à racionalização, percebo que é por meio dessa escrita acadêmica investigativa que muitas questões se aglutinam e geram novos entendimentos.

O filósofo Merleau-Ponty (1975) trará reflexão acerca desse aparente binarismo entre o racionalismo e aquilo o que precede o conceito, ao propor a arte como uma “operação de expressão” que implica que esta não é meramente uma ciência intuitiva. Foge ao binarismo de ser uma recusa completa à tradição e uma entrega total ao sensível. Ao escrever sobre a obra pictórica e estética de Paul Cézanne, afirma que ele “acha que não deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre a ordem e o caos” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 4). Isso implica colocar-se num lugar “entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 4), pela criação de uma ótica própria. Entendo que esse processo de escrita não recusa a tradição do pensamento, e ao não tomar a percepção como segundo plano, reafirma que há um processo de invenção e criação artística nessa análise que se torna lugar comum, por um modo novo de dizer.

Por isso o tom ensaístico desta pesquisa adota o aporte dos procedimentos poéticos de Duras como guia de entendimento. Pois compreende-se a poética como modo de produção de saber que se vale do relato e da reflexão acerca do meu próprio processo de criação, desatando o movimento que possibilita o acesso às questões que dele emergem.

No primeiro capítulo, busco me aproximar dos aspectos que compreendem a dualidade vida-obra de Marguerite Duras e com a intrínseca relação estabelecida pelos dois se torna fundamental para o entendimento do estado estético que se propõe esta pesquisa.

Já no segundo capítulo, aprofundaremos os da palavra-buraco e os entendimento que chegamos a partir da perspectivas da estética durassiana desse estado de ausência, por meio do que ele produz no corpo-leitor; passando pelos aspectos de como o corpo, enquanto mecanismo de entendimento, é fundamental para pontuar os efeitos que esse estado produz, e como, a partir desses efeitos, podemos entender o motor de criação por meio de conceito de *marcas* desenvolvido por Suely Rolnik (1993). Também neste capítulo abordo o que chamo de acontecimento-buraco, rastreando a relação entre acontecimentos que produzem esse estado de vazio e se tornam potência de atualização na criação artística.

No capítulo três enveredo pelo meu processo em busca de evocar a criação desse estado de buraco por meio das imagens do cinema. Para tal retomo minha trajetória no curso

de Cinema e Audiovisual e como a partir da insatisfação com a criação audiovisual encontrei meios de criar uma não-imagem no cinema.

No capítulo quatro abordo os conceitos de bi-filme desenvolvidos nas abordagens estéticas do cinema de Marguerite Duras, sobretudo no filme-poema *Les mains négatives* (1979) e o que está em jogo nos processos de dessincronia abordados por ela na montagem para criar um efeito de não imagem.

E, finalmente, no capítulo cinco, elaboro sobre meu processo de criação audiovisual a partir das reflexões de bi-filme e como chego às experimentações em torno de uma imagem-submersa, que culminaram no processo de criação da obra *Espelho submerso* (2014). Para acompanhar as reflexões, temos incluído materiais do processo de criação intermedial nos anexos.

2. MARGUERITE DURAS: APROXIMAÇÕES

Tento capturar quem é essa mulher que passou por mim em minha vida por meio de seus livros e filmes, mas não consigo. O golpe da incapacidade atinge logo no início desta pesquisa, quando busco traçar um perfil em torno de Marguerite Duras. Seja pelo fato de o material acerca de sua vida guardar certa evanescência que mancha as linhas entre real e ficcional, seja por sua obra dita “autobiográfica” se firmar como recusa a um pretensão reconhecimento de que essas linhas de fato existam.

Busco falar sobre ela para tentar compreender os componentes que estavam presente e dos quais, tomados para si em sua liberdade criativa, Duras chegou a ter artifícios e métodos para manejar o vazio, a ausência e a lacuna da dor, do amor e da perda, por meio da palavra de tal modo que esses podem ser transferidos, com seu valor de cruza de força nua por meio da poética.

No primeiro momento, não busco, ao perpassar brevemente sua vida, criar uma relação de efeito e causa entre vida e obra, de modo a pressupor que um tipo específico de vida gera um tipo específico de produção artística, ou mesmo que os componentes da vida determinam o tipo de obra, de modo que se busque nela a explicá-la de uma maneira determinista.

O filósofo francês Merleau-Ponty (1975), em seu ensaio sobre o pintor Cézanne, aponta que a obra e os procedimentos de um artista não são pura consequência dos dados de sua vida, ou seja, que a obra não pode ser identificada e determinada puramente pelos aspectos psicológicos do artista. No texto, ele enumera diversas condições da vida do pintor

que estão intimamente relacionadas a sua obra, mas conclui que “se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos sua obra antes e vemos através delas as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos à obra” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 9). Contudo, afirma que a criação, do mesmo modo, não pode ser apartada dos dados da vida, fruto de um pensamento desenraizado.

Assim, as “hereditariedades”, as “influências” [...] são o texto que, de sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionaram apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a este dado um sentido figurado que antes delas não existia (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 9).

O filósofo indica uma simultaneidade de fatores que implicam na criação artística — não de uma relação causa e efeito — entre os dados da vida psicológica, que não são deterministas e, em contrapartida, uma criação que não pode ser puramente desenraizada da vida.

Os dados de Cézanne que enumeramos e de que falamos como condições prementes, se devessem figurar no tecido de projetos que era, só o poderiam propondo-se-lhe como o que tinha a viver, deixando indeterminada a maneira de o viver. Tema de início obrigatório, eles são, recolocados na existência que os envolve, apenas monograma e emblema de uma vida que se interpreta a si mesma livremente (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 9-10).

Há decerto um paradoxo nessa proposição, a do exercício da liberdade diante dos dados da vida que, ao mesmo tempo, dela não se desvencilhar: “se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema” (MERLEAU-PONTY, 1975). Contudo, é dessa contradição que se apoia esse olhar diante do aspecto vida-obra de Duras e que se estende para o olhar diante do processo de criação aqui elaborado em texto acadêmico, do qual o aspecto vida-obra também emerge. Se busco retomar os aspectos da vida de Duras aqui, é para evocar os elementos da vida dos quais ela tomou para si no exercício de sua liberdade criativa e porque “é certo que a vida não explica a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que *esta obra a fazer exigia esta vida*” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 10).

Caso buscasse remontar eventos que levaram a um estado de não retorno da escrita, para talvez planificar um mapa do quê leva a quê, pisaria em terreno falso. Fazer isso — remontar a memória, tomando por base um dito real — seria um outro caminho, um que supõe que há uma consistência fundante no exercício da memória, mas não, “não há nada de verdadeiro no real, diz Duras, nada” (LEBELLEY, 1994, p. 183). A escritora parece intuir que

esse pretense real no qual se firma a reconstituição de um perfil biográfico guarda algo de duvidoso em sua pretensão. No ato, comumente usado no relato biográfico, revelar um perfil biográfico, substitui-se a nebulosidade e o mistério que envolve e a memória, e dos quais é constituída, pelo ato de (re)velar, ou seja reatualizar o encobrimento daquilo que por natureza já está nebuloso. Isso nos dá pistas de como deve ser enxergado o lugar da palavra nesta pesquisa.

Sobre a proposta da escrita de uma possível autobiografia, Duras teria dito: “O que vou fazer com uma biografia escrita a meu respeito? Meus livros deveriam bastar” (LEBELLEY, 1994, p. 12). Essa afirmação nos aponta o que Marguerite Duras parece concluir a respeito de uma reconstituição biográfica: na qual a ideia de que haveria um real fundamental no qual pisar, e do qual todas as outras coisas evaporaram, fosse uma hipótese falha. Isso nos põe a questão: como enxergar esse rastreamento da memória? Estaria Duras nos indicando o que ela mesma encontrou, que nada se encontra: esse núcleo oco que afeta todo o seu redor e, portanto, que tratemos desse arredor sem a pretensão de que ele simula ser o núcleo? Decerto, ela parece enxergar que há um valor intrínseco em voltar-se para uma verdade poética que faz da sua incapacidade o *modus operandi*, contrariamente a uma verdade do dito “real”.

O que é o resgate da memória que não um manejo da linguagem em torno de um espaço vazio, da lacuna deixada pelo que *já foi*? Aqui a memória se constitui no desaparecido, naquilo que se torna potência da busca por recuperá-lo. Seria possível? Ou esse exercício só acontece de fato quando essa é (re)elaborada? Onde está o momento em que se abandona a pretensão da memória fundada num real?

Em um momento de grande angústia, em sua visita ao psicanalista, Duras foi dispensada com a seguinte recomendação: “A solução para a senhora é escrever” (LEBELLEY, 1994, p. 162). Foi pela escrita, no movimento da poética, que Duras pode capturar essas lacunas.

Portanto, assumimos essa penumbra evanescente em torno de sua vida. A mistura, em uma miscelânea ora ficcional, ora autobiográfica, que são suas obras. Porque ela fez de sua própria vida sua criação artística e colocou-se como centro da narrativa, como o formulado por Roland Barthes (1984) sobre o processo da escrita:

Escrever é hoje se fazer centro do processo da fala, é efetuar a escrita afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afecção, é deixar o escritor no interior da escrita, não a título de sujeito psicológico, mas a título de agente da ação. (BARTHES, 1984, p. 24).

Seja a constituição de sua própria figura enquanto personagem, pessoas e locais que marcaram sua infância e adolescência, as fronteiras que separariam o dito “real” do ficcional, um do outro, muitas vezes parecem ter sido intencionalmente perdidos, porque o seu modo de elaborar a escrita parece assumir que não se enxerga a memória, pois ela se constitui como um buraco — há algo no centro no qual se perde, mas ele em si só é perceptível por todo o esforço do que está ao seu redor; essas — a vida e a escrita —, assim, parecem obedecer a um mesmo regimento, não estando dissociados: “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como mais nada passa na vida, nada, exceto ela, a vida (DURAS, 1997, p. 64).

Antes de ser Duras, Marguerite era Donaddieu. As transformações em sua vida se impregnam na palavra. O sobrenome do pai ausente — morto durante a infância da escritora — deixa essa lacuna no nome, potência da recriação de si em Duras, “fortaleza nesse lugar”³, região da França onde estaria enterrado seu pai junto à sua primeira esposa, às margens do mar.

Duras nasceu no “sul longínquo”⁴, então Indochina, antiga colônia francesa no início do século XX, que viria a ser Vietnam. Filha de professores, a escritora tem mais dois irmãos. Foi com sua mãe e seus irmãos, cercada pelo rio Mekong no subúrbio de Saigon que Duras passara sua infância. Eles lhe despertam emoções muito diversas, amor, ódio, inveja, desejo; e será a cochinchina de sua infância cenário de grande parte de seus romances mais marcantes.

Se ficamos perdidos entre os escombros das memórias de Duras em seu romance é porque, ao tecer sua história pessoal junto a aspectos ficcionais, a autora nos lança ao desafio do caminho por uma busca da verdade, caminho no qual fatalmente nos perderemos, e estar perdido é o passo fundamental.

Mas onde podemos identificar um traço, um momento ou acontecimento que desvelou a escrita do vazio e do silêncio na obra de Duras. Essa só poderia provir de “achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar” (DURAS, 1997, p. 19). Decerto não está resguardado em um acontecimento, mas é uma trajetória de vida. Nos seus primeiros romances já é possível identificar o exercício da tessitura de sua própria história. Em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950) saga de sua

³ Significado do nome em língua occitana. (LEBELLEY, 1994, p. 68)

⁴ Significado do nome Vietnam.

mãe para deter a invasão do mar em suas terras, em *A vida tranquila* (1944) escrita após a morte de seu irmão ou em *O vice-cônsul* (1965) que recupera personagens e fantasias da sua infância na Indochina. Labelley (1994) vai afirmar que é a partir de *Moderato Cantabile* que irá se conservar um estilo próprio, “estilo durassiano”. Esse romance foi escrito após uma desilusão amorosa seguida de um rompimento, então a escrita caminha da confluência amor-desaparecimento, pautada em um movimento de anulamento de si: “é a partir de *Moderato* que Duras se vê diante do perigo da escrita, até o momento, apenas pressentido: anular-se completamente diante da que escreve. Fora do estado de crise, o livro não se fará mais”. (LABELLEY, 1994, p. 162). Seus livros mais aclamados, entretanto, *O amante* (1984) e *Deslumbramento* (1964), expõem esse rasgo, uma ruptura, no núcleo da palavra.

Duras durante um período de sua vida, mortifica o desejo da escrita, presente durante a infância e adolescência, para se dedicar ao desejo da maternidade, e só irá retomá-lo durante o intenso horror da ruptura subjetiva causada ao fim da Segunda Guerra Mundial. É nesse período, também, que a autora sofrerá uma importante perda: seu primeiro filho, morto no parto. Como ter palavras para nomear ou representar a perda? Decerto nesse momento as palavras-a-faltar revelam que ali está aplicado um grande buraco jamais preenchível ou representado.

É indiscutível que essas marcas provocadas na trajetória de vida da autora foram a plataforma possível de onde desenovelasse a atitude poética de enfrentar a nomeação que recusa a incumbência de nomear. Estaria nesses acontecimentos-buracos um germe possível para elaboração da palavra-buraco? Se a obra não é resultado puramente de uma ação causa e efeito com os acontecimentos da vida, quais procedimentos são possíveis para desenraizar o vazio e ausência da vida em palavra e imagem? Seria por um processo de escavação?

Em seu ensaio *Écrire* (1994), Duras menciona o que diz Jacques Lacan sobre os seus livros: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia e isso seria uma catástrofe”. Para logo, em seguida, declarar: “Essa frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um ‘direito de dizer’” (DURAS, 1994). Fazer sem saber o que se faz — não no sentido de não saber o que ali se está operando, mas o de não se movimentar em prol de ocupar lacunas, de assumir que o caminho traçado na escrita é o caminho da opacidade —, aqui repousa seu êxito, fazer esse vazio saltar por meio daquilo que o contorna: a palavra e a imagem.

É nessa busca que se lança a pesquisa em torno da criação da nossa obra *Espelho submerso* (MARIANO, 2024). Pois do movimento de percorrer um caminho em direção a algo no qual fatalmente me perderia, como dos procedimentos de Duras no tecer de sua

vida-obra, fez-se meu caminho em direção a este processo de criação. Métodos para perder-se.

Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Você aprenderá. Eu queria uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer nada do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de vasta extensão de pântanos que mil taludes atravessam em todos os sentidos não se sabe por quê. (DURAS, 1997, p.849).

Há decerto em sua escrita o procedimento da palavra que é como um silêncio ímpeto para o grito ou mesmo um grito sufocado pelos silêncios incontornáveis que lhe constituem. Essa palavra é um rastro daquilo para o qual ela se volta, mas que nunca pode ser e nunca pode atingir esse buraco, assim não é meramente *palavra*, tampouco nunca será *buraco*, mas uma *palavra-buraco*. Pois o olho não enxerga o buraco. O que é o buraco senão os componentes que denunciam uma falta? A ausência do que *deveria estar* ali, mas *não está*, não revela propriamente o buraco e o que lhe constitui, mas revela o olho e sua incapacidade de capturá-lo.

3. A PALAVRA-BURACO

Encontrei-me diante de páginas metodicamente repletas de uma letra extraordinariamente regular e calma. Encontrei-me diante de uma fenomenal desordem do pensamento e do sentimento que não ousei tocar, e comparada à qual a literatura me envergonha.

Marguerite Duras (DURAS,1986)

Como foi expresso, Marguerite Duras fez desse vazio e dessa lacuna o centro de sua inspiração e de sua atitude criativa. Foi, sendo arrebatado pelo silêncio dos vazios seus livros, que entrei em contato com a possibilidade de encontrar uma lacuna íntima e viva; minha, irrepresentável, contida na linguagem, naquelas palavras escritas por uma mulher nascida em outro continente que não o meu e de uma época que divergia radicalmente da minha.

Para buscar entender melhor o que seria essa palavra-buraco e seu modo de operar nas obras de Marguerite Duras, debruço-me à obra *Le ravissement de Lol V. Stein*⁵ (Duras, 1986) e motivado pelo diálogo de *Boas falas* (1975), em que a jornalista Xavière Gauthier questiona a autora: “Não foi a partir de *Ravissement* que começou a haver o buraco?”, ao que Marguerite Duras responde: “A experiência, a experimentação. É como você dizia; eu experimentava esse branco na sequência.” (DURAS, 1975, p. 14). Nesta obra emergem elementos fundamentais de um estado da subjetividade que chamo *estado de buraco*, e seus desdobramentos, estão presentes não somente enquanto forma, mas enquanto conteúdo, e trazem importantes reflexões acerca do exercício da linguagem em torno do vazio.

Nesse romance, assim como em outros livros de Duras, referenciam-se eventos e cenários de sua infância no “sul longínquo”; nesse caso em S. Tahla, cidade que nos faz remontar à cidade de sua origem. É nesse cenário, mais especificamente em um baile no cassino municipal que Lol, personagem central da obra, vai enlouquecer.

Desde o início, o narrador, nos aponta que a descrição daquela história é a combinação de dois relatos, o que lhe conta Tatiana, melhor amiga de Lol, de quem ouve os acontecimentos mas não confia totalmente: “Não acredito mais em nada do que diz Tatiana, não estou convencido de nada” (DURAS, 1986, p. 9); e outra dele próprio, esse inventado, criado: “Aqui estão mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite de Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein” (DURAS, 1986, p. 9). Assim, de chofre, logo nas

⁵ Obra traduzida para o Brasil como *O deslumbramento*. A escolha pelo título no original se dá pela maior correlação que ele cria com os aspectos abordados nesta pesquisa.

primeiras páginas deparamos com a constatação de dois aspectos que ressaltam. Ao afirmar que o relato que se segue é constituído pela mesclagem de dois relatos, um irreal, outro inventado, Duras parece nos sinalizar que estamos diante do exercício da invenção que assume ser invenção, onde a palavra vai revolver-se sobre si mesma para contar a história de Lol, por um caminho onde as palavras vão ser cantadas e colhidas no processo de nomear o que Lol perdeu em sua loucura; e nessa invenção Duras parece exercer a (re)invenção, também de si mesma: “A partir daí contarei *minha história* de Lol V Stein” (DURAS, 1986, p. 9).

Sua amiga, Tatiana, relata que Lol já guardava em si um germe para o que viria a se seguir. A presença de uma certa potência de ausência, a qual ela chama doença.

Segundo Tatiana Karl, as origens dessa doença vêm de longe, de antes mesmo da amizade das duas. Já existiam em Lol V Stein, incubadas, mas a grande afeição que sempre a tinha cercado, em sua família e depois no colégio, tinha impedido que aflorasse. No colégio, diz ela, e não era a única a pensar dessa maneira, já faltava algo a Lol para estar — ela diz: presente (DURAS, 1986, p. 8).

Lol e seu noivo vão ao baile. Ele, Michael Richard, surpreendia Tatiana por ter despertado uma louca paixão em Lol, pois “realmente, parecia que era essa a região do sentimento que, em Lol, era diferente” (DURAS, 1986, p. 8).

Durante o baile, a entrada de uma mulher com sua filha algo se instaura. O narrador, Tatiana e Lol parecem perceber que há uma troca de fluxos entre a mulher e Michael Richard. Ela parece — assim como Tatiana e o narrador — que uma mudança se formula em acontecimento que está prestes a irromper. Lol olha a mulher e seu noivo, desse momento, o do olhar, tem-se início a história de Lol V. Stein: “Tinha olhado Michael Richardson de passagem? Tinha-o varrido com aquele seu não-olhar que ela passeava pelo baile? Era impossível sabê-lo, é impossível, portanto, saber quando começa *minha história* história de Lol V. Stein: o olhar” (DURAS, 1986, p. 11).

Enquanto Lol acompanha escondidas no fundo do salão, atrás das plantas, seu noivo começa a dançar com outra mulher. Então, ao fim do baile, seu noivo vai embora com a outra mulher, passando por ela, que observa a cena muda e estática. Quando o sol raia, Lol percebe-se diante da chegada do dia e frente à perda. Ela então grita após um prolongado silêncio. Nesse momento há um rompimento, Lol enlouquece. Esse rasgo é sobretudo no nível da palavra, deixa então de ser Lola, para se tornar “Lol”, um centro vazio suportado por margens imprecisas. É tirado dela a imagem, a palavra com que nomear aquele rasgo que foi provocado em sua subjetividade.

Dos múltiplos aspectos do baile [...], é o fim que retém Lol. É o instante preciso do seu fim, quando a aurora chega com brutalidade espantosa e a separa do casal [...], para sempre, sempre. Lol progride todos os dias na reconstituição desse instante. Ela se vê [...], sempre no mesmo lugar, nesse fim, sempre no centro de um triângulo em que a aurora e eles dois são os termos eternos: ela acaba de perceber essa aurora enquanto eles ainda não a notaram. [...] Naquele exato instante uma coisa – mas qual? – deveria ter sido tentada, e não foi. Naquele instante preciso Lol se vê, dilacerada, sem voz para pedir ajuda, sem argumento, sem prova da desimportância do dia em face dessa noite, arrancada e carregada da aurora ao casal em um enlouquecimento regular e vão de todo o ser. Ela não é Deus, não é ninguém. (DURAS, 1986, p. 34).

Esse acontecimento na vida de Lol instaura um vazio, um buraco; perderam-se as palavras e as imagens para representar e com as quais retornar àquela lacuna. Uma imagem-buraco e uma palavra-buraco que não seria possível pronunciar, mas apenas fazer ressoar, vir à tona por meios outros que não o da enunciação. Esse vazio se instaura como perda, uma instância oca, pois algo de fato foi perdido, mas só temos consciência dele a partir do reencontro com outros objetos que nos rememoram essa perda. Essa coisa é sempre “re-achada”, mas nunca encontrada, o que nos provoca a um estado permanente de busca⁶.

Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? (DURAS, 1986, p. 35).

Esse estado de busca aqui é entendido como o movimento da criação, de habitar uma região de dor sentimental que pela sua incerteza é necessariamente construída a partir de um movimento de escrita experimental, que não sabe o que faz. A esse espaço Duras chama

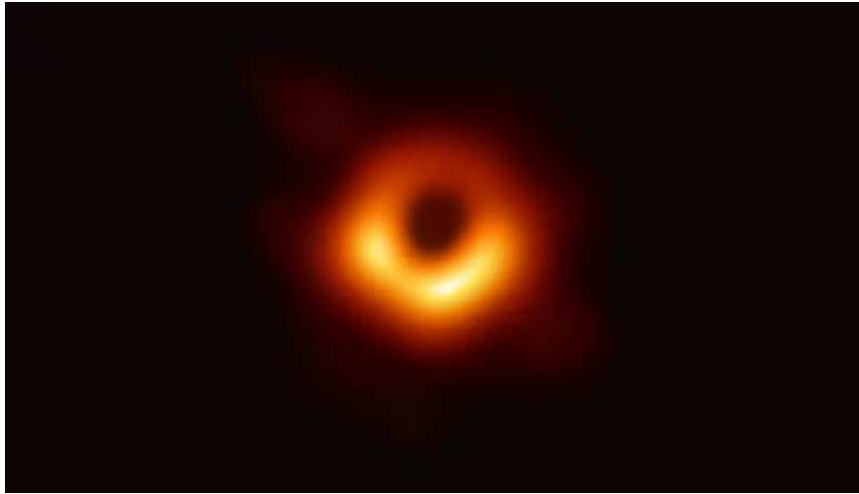
⁶ A psicanálise tem abordado recorrentemente a questão. Jacques Lacan (2008) em seu *Seminário 7*, retomando o conceito freudiano de *Das Ding*, define-o como uma instância que fica no centro, no sentido de estar excluído, de ser um espaço oco “ao que existe de aberto, de faltoso, de hiante, no centro do nosso desejo” (LACAN, 2008, p. 104) e que não se completa, ou se fecha, mas está permanentemente aberto à potência de vir a ser, de reencontrar o que se perdeu. Portanto, essa *coisa* engendra necessariamente uma falta, uma falta a si e em si mesmo que “é de alguma maneira desvelada com uma potência insistente e cruel.” (LACAN, 2008, p. 196). Um oco que não cessa de se fazer presente e que se rende frente a limitação de toda palavra. Por permear aquilo que é impossível de dizer, por sua essência de furo, a língua não dá conta de abrigar e conter essa coisa, apenas contorná-la, “as palavras faltam diante do que é absoluto vazio e o simbólico aparece vergado em seu despoder, enfermo de potência e rendido a uma condição de não-todo (SOUZA, 2013). Esse padecimento de significante, assim, instala um efeito irremediável que coloca a língua à prova. Pressupondo que esse buraco nunca pode ser suturado, portanto, faz a linguagem lançar-se em direção ao tentar, a “encontrar o que se repete, o que retorna e nos garante retornar sempre ao mesmo lugar” (LACAN, 2008, p. 94), “e cujo resultado é sempre furado e submerso em espirais incompletas” (SOUZA, 2013).

de “zonas brancas”, uma espécie de zona de ausências, do “branco” da memória: “são brancos que se impõem, nos levando a uma zona de ausência” (DURAS, 1974, p. 12). Nesse movimento de criação, do “branco” e do vazio surge a palavra, contornando-os, fazendo aparecer suas bordas. A partir do “branco”, da folha em branco, que o traço se instaura e ao ser humano é concedido “ser artesão de seu suporte” (LACAN, 1997, p. 150), de seus significantes, da linguagem; ou a exemplo da criação do vaso — primeiro significante modelado pelo ser humano — objeto que instaura o vazio e, conseqüentemente a possibilidade de preenchê-lo. Assim, por via da modelagem desses significantes, tem-se acesso a esse vazio, sem de todo apreendê-lo.

Essa ausência só é percebida por aquilo que a anuncia não nomeando, mas no *ser ausência*. O buraco em si não existe, contudo pelo seu entorno e tudo aquilo que ele modifica pela sua presença, percebemos que ali há uma força de troca. Uma analogia útil ao entendimento desse buraco é a concepção de um buraco negro. Esse objeto celeste propriamente não se trata de um buraco no sentido de escassez que o vazio traz em si, mas de um acúmulo massivo de matéria de proporções astronômicas, o que resulta em uma gravidade tão forte que sua massa desaba em si mesma, provocando uma atração gravitacional tão grande que nada lhe escapa, nem mesmo a luz.

Em maio de 2022, foi tirada pela primeira vez na história uma imagem de um buraco negro. Esta imagem causa certo espanto, pois ela é a materialização da captura de algo que não pode ser capturado, uma vez que a luz nunca lhe escapa, e portanto nunca chega ao olho. Como é possível ter uma imagem de um núcleo absoluto imune à apreensão? Somente pelo entorno, que é o seu efeito sobre aquilo que lhe cerca. O que capturamos na imagem não é o buraco negro, esse jamais é capturado, mas sim o disco de energia e de material sugado por ele.

Figura 1 - Primeira imagem capturada de um buraco negro



Fonte: <https://science.nasa.gov/resource/first-image-of-a-black-hole/>

Nesta região da subjetividade, as leis que conhecemos parecem não se aplicar, porque as leis estão estabelecidas como base no pensamento e aqui o pensamento recua, uma vez que este tem como premissa categorizar e apreender. Como capturar uma região de onde nada escapa?

Na filosofia de Michel Foucault encontramos também considerações relevantes acerca dessa força. No diálogo com Hélène Cixous, publicado em *Ditos e Escritos* (2009), Foucault comenta as leituras da obra de Duras e diz:

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).

O filósofo anuncia uma força nua e escorregadia — sobretudo àquilo que concerne ao entendimento ordenado e sistematizado —, mas que, ao mesmo tempo, e talvez por isso, é uma força que atrai e faz agregar outras instâncias similares, recrutando mecanismos de apreensão do corpo. Outros mecanismos que não são unicamente os da categorização e da compartimentalização, ou seja, os do pensamento racionalizante.

3.1 Estado de buraco e estado de arrebatamento

Podemos afirmar que o estado de buraco, não é puramente um estado de vazio, de ausência de pensamentos, ou de “branco” ou apagamento na memória, pois essa lacuna é um sulco produzido na consistência subjetiva do corpo que é latente. Sua existência não é um mero detalhe encontrado na tentativa de retorno, mas um ósculo latente que estende seus vasos capilares em seu entorno, fazendo com que a aproximação deste afete todos os sentidos da percepção.

Esse estado é, concomitantemente, origem e aquele que fermenta esse modo de escrita, como aquele à qual somos lançados pela leitura dessa palavra-buraco. Sobre essa região na qual seus livros e filmes são produzidos, Duras afirma: “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). Ao relatar sobre essa região, de onde se posiciona sua escrita, Duras (1974) também nos dá indícios de que esse terreno é o mesmo do escritor como do leitor:

Esses livros são dolorosos de escrever, de ler, e essa dor deveria nos conduzir a um terreno [...] um terreno de experimentação. Bem, quero dizer, eles são dolorosos, é doloroso porque é um trabalho relativo a uma região [...] ainda não explorada [...] É aquele branco da sequência de que você falava. [...] Talvez seja isso que provoque a dor. (DURAS, 1974, p. 16).

A escrita da palavra-buraco nos rapta, à medida que nos deparamos com a falta dela, lançando-nos à sensação do buraco, em um estado de arrebatamento, como se antes ali houvesse algo, uma imagem, uma palavra, um objeto; esse estado, que, para Jacques Lacan (2003), 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. Daí *Le ravissement*⁷ de Lol, como postula Lacan (2003) em sua homenagem a Marguerite Duras pelo romance, ao afirmar que a verdadeira arrebatadora é ela e nós, os arrebatados.

O filósofo Merleau-Ponty (1975) aponta indicações sobre essa relação que se dá entre a transmissão de um certo estado do artista para o espectador-leitor:

[...] um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, tem o estranho poder de transmitir-se por si. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, tecendo comparações, tateando de um lado e de outro, conduzido pela confusa clareza de um estilo, o leitor ou o espectador acaba por reencontrar o que se lhe quis comunicar (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 9).

⁷ *Le ravissement*, do francês: alvoroço, arrebatamento, encantamento.

A obra, portanto, em sua concepção, acontece nessa transmissão, quando o que é fomentado no criador se anima no outro (espectador), havendo assim uma ideia de que o que mais se aproxima de definir uma obra, mais do que no procedimento, no objeto ou no material, está na relação de via dupla estabelecida entre a criação e recepção.

Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 9).

Portanto, identifico dois estados, um que fomenta a possibilidade de lançar-se a essa escrita; estar permeado de uma ausência tão latente que o movimento da escrita é contaminado por esse buraco que foi provocado, um *estado de buraco*. O outro é aquele ao qual chegamos pelo contato com a escrita da palavra-buraco, onde somos imediatamente lançados para um *estado de arrebatamento*. Esse estado é o contato com o próprio buraco, que é (re)ativado, por meio da escrita produzida a partir do *estado de buraco*.

No texto *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V Stein* (1965), Lacan aponta que *ravissement*: do latim, *rapere*, pode significar o estado de extasiar e também o de raptar com violência. Para o psicanalista a palavra arrebatamento remete a um enigma. Para ele Lol, heroína do romance constitui uma imagem que “não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa” (LACAN, 2003). Lol, a imagem desse estado, a antítese que atrai, mas não permite que se chegue a um fim.

Marguerite Duras, ao refletir sobre a fortuna crítica e sobre esse estado provocado pela sua escrita, nos surpreende. Em um diálogo com Xavière Gauthier, quando questionada sobre o retorno que recebia dos leitores sobre seus livros afirma:

M.D. — A palavra doente está presente em todas as cartas — “fico doente ao lê-la”.
X.G. — Sei que quando leio seus livros fico num estado muito [...] muito forte, e me sinto mal, é muito difícil falar ou fazer qualquer coisa depois de lê-los. Não sei se é medo, mas é de fato, para mim, um estado que é perigoso entrar.
M.D. — Então estamos falando do mesmo lugar [...] de quando meus livros são escritos ou lidos. (DURAS, 1974, p. 43)

Essa relação estabelecida pela escrita da palavra-buraco e seus efeitos no corpo-leitor nos revela outro aspecto fundamental constituído pela sua incapacidade de apreensão. Em resposta à declaração de Michel Foucault, Helene Cixous, no diálogo publicado em *Ditos e escritos* (2009), reafirma que sua percepção, ao entrar em contato com a obra de Duras, é a mesma:

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).

Esse estado do corpo-leitor, o vivenciei no contato com a obra de Marguerite Duras. E, sem dúvida, foi aquilo o que me manteve ligado à ela por anos seguidos desde meu primeiro contato. O fascínio vivenciado pelo corpo que avança em um espaço pungente, onde o raciocínio é tardio, é semelhante ao que tento neste texto: organizar em palavras e em uma certa linearidade cognitiva aquilo que não obedece nem se organiza por essa mesma lógica. Meu corpo se inclina para frente, como se tentasse avançar sobre a tela, com a velocidade das mãos a digitar, tentando acompanhar a direção do fluxo de pensamentos e imagens que avança e os quais tento filtrar, canalizar, com olhos que digitam, mas os fluxos passam e escapam. Os dedos, impacientes, constantemente têm que voltar atrás, apagar frases inteiras, refazer, reescrever, perceber que uma palavra escrita reduz toda uma frase. As mãos gesticulam pelo ar, hesitam, vasculham outros objetos, desorientada por essa hesitação constante diante da página em branco, consciente de sua incapacidade. Levanto-me frequentemente no meio de uma frase, porque nela deveria conter muito mais do que é sua capacidade, e esse conteúdo transborda desses significantes alinhados; preciso dissipar esse excesso caminhando entre um cômodo e outro da casa. As costas doem, mas preciso insistir num esforço de prosseguir. A língua se move, impaciente, mas devo permanecer em silêncio.

O corpo inteiro sinaliza o desconforto do risco que assume, de avançar por esse espaço. Como ignorar o saber do corpo em sua linguagem e não considerá-lo? “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).

Como compartimentalizar uma enxurrada de força e impressões muitas vezes caóticas? Se no avançar dessa região, o corpo sinaliza enquanto o pensamento racional tateia,

são a essas sinalizações que me volto, uma vez que foram esses sinais as âncoras que me permitiram iniciar uma investigação acerca de todos esses fenômenos que ocorriam em meu corpo, vindo e reatualizado, de Marguerite Duras e seus próprios corpos?

4. CONTATO COM MARGUERITE DURAS

4.1 corpo

Sempre habitei essa região, esse estado de buraco, mas durante longo período não conseguia expressar, ou mesmo colocar em palavras do que aquilo se tratava. Contudo era um estado imperativo, que contaminava e era motor do meu exercício poético. Enxergava um buraco presente, constante e doloroso que afetava minha consistência subjetiva e se fazia presente enquanto urgência de expressão.

Meus buracos, aqueles que pulsavam no corpo subjetivo por uma corporificação outra, não tiveram na obra de Duras (escritora consagrada e constantemente revisitada pela psicanálise) e no cânone acadêmico um endossamento e uma validação. A busca por dar nome e ter meios de operar no espaço desconhecido não encontra na obra da escritora somente mapas ou manuais para trilhar caminhos já percorridos. Aqui o que dá movimento é o princípio da conexão, o que desse contato dado pela afinidade de ressonância é produzido. Essa interação-producente com a obra de Duras, neste processo, deu-se por, como diz Kastrup (2004, p. 81), ao estabelecer um diálogo com o princípio da conexão: contato, contágio mútuo e aliança. Houve o contanto primeiro, com a elaboração linguística do buraco; o contágio no corpo sentimental (arrebato) por equivalência do âmbito ao qual se acessava; e aliança, o encontro de duas origens distintas que se combinam para a produção de uma subjetividade terceira. Daí a posição de entender que esse caminho criativo ocorre como um desdobramento do processo de aliança, que a escrita dessa obra ocorre *junto a* Duras, não sobre ou sob.

Essa conexão é ponto fundamental para entender esse processo. Cecília Salles (2006), quando fala sobre a criação em rede, propõe o processo como um gesto sempre inacabado e a obra como um sistema aberto. Afirma, também, que talvez essas conexões sejam as responsáveis pela inventividade.

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. [...] As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. (SALLES, 2006, p. 20).

Portanto, o movimento da criação perfazendo da incapacidade de dizer e, subsequentemente, à incapacidade da forma de colocar de pé aquele bloco de sensações,

apoiado pela leitura afetiva da obra de Duras — que me colocou não só diante da constatação de que minha incapacidade não eram puramente limitações, mas os sintomas do aproximar-se de locais encobertos — e, sobretudo, à constatação de esse buraco ser tema comum, recorrente, e acessado por aqueles que fazem desse campo poético seus meios.

A despeito do longo período em que não havia do que se tratava ou não tinha ferramentas para entender esse buraco, percebo agora que essa incapacidade de falar é sua característica central, por sua configuração movediça; diante do movimento de tomar com as mãos, ele é perdido. Quando se tenta preenchê-lo com imagens e palavras, ele é fugaz, então, pensa-se ter atingido, mas entra-se em um espaço outro, que não o desse buraco. Portanto, o movimento pertinente é, como propõe Duras, tratá-lo pelo que ele é, um vazio que só pode emergir pela constatação da existência de suas bordas. Falar não falando, aproximar-se distanciando-se, esse parece o modo de operar aqui.

Fui apresentado à obra de Duras pelo romance *O amante* (1982). O contato com esse texto pôs-me diante do mesmo buraco que latejava em mim e existia enquanto exigência de criação, mesmo que não entendesse o que era, seus meios ou mecanismos de operação.

O contato com a obra literária de Duras permitiu-me perceber esse buraco e seus respectivos efeitos no corpo não mais somente enquanto sentimento motor de impulso criativo, mas enquanto experiência estética. O fato essencial foi não somente o contato com o buraco, mas sua ativação por meio da elaboração da palavra-buraco do buraco do outro, através das ressonâncias provocadas pela leitura. Essas ressonâncias demonstram haver ali um lugar-comum, essencial, acessado por todos.

Essa experiência de leitura, no primeiro momento, foi para mim marcada pela apreensão do corpo. Senti-me doente e enevoado, uma placa opaca parecia obstruir minhas concatenações. Entretanto, o sentimento e a pulsação eram saturados, habitando o mesmo espaço daquele buraco o qual citei anteriormente, meu motor de criação.

Paul Zumthor (2007), sobre a percepção no saber do corpo na experiência da percepção literária, 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 ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

A percepção do corpo é imprescindível nesta pesquisa porque o corpo ativo está em profunda relação com o que ocorre na escrita da palavra-buraco; não posso ocultá-lo uma vez que “não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, 2007, p. 80). É o corpo que impulsiona para a escrita, como se ele próprio quisesse encontrar as lacunas daquilo que o arrebatava.

O estado de arrebatamento causado pelo contato com a obra de Duras se manifesta como primeiro contato que tive com a corporificação da articulação poética e ficcional desse buraco que se faz presente assumidamente buraco (ausência) — pois já havia experienciado anteriormente, mas não conseguia pôr em palavras —, bem como a confirmação de que há ali um espaço limite, onde o pensamento acadêmico (racionalizado) parece cambaleiar e outras instâncias do saber estão em jogo.

O filósofo Merleau-Ponty, em seu texto *Signos* (1960), expõe a sensibilidade estética como um desdobramento de sua análise perceptiva, não como pensamento, mas como reflexão corporal. Merleau-Ponty (1991) irá ilustrar essa reflexão corporal a partir de uma filmagem em câmera lenta do trabalho de Matisse:

Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se vê-lo meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário [...] Não considerou, com o olhar da mente, todos os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhes a escolha. É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar [...]. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 46).

Em seu trabalho mais impactante, *Fenomenologia da percepção*, de 1945, Merleau-Ponty (1994) procura recuperar o estatuto originário da sensibilidade, substituído na filosofia de Descartes pela ordem do pensamento. O corpo é apresentado como o ator central da operação de análise do modo como assumimos o ser, e mostra que a experiência de mundo não se deve à reconhecimento de conceitos ou operada por conceitos, mas de uma ordem pré-conceitual, ou seja, perspectiva, que sabe mais do que o pensamento racional no que concerne a uma fé perspectiva no mundo. Ou seja, que “não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os

meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 312).

Tomado dessa premissa, iniciei a investigação em torno do corpo, recusando a priori uma definição e classificação racional, buscando entender de onde no corpo esse estado provém e se é resultado de uma produção externa. Como esse buraco está intimamente relacionado à memória? Seria esse acontecimento na memória responsável por produzir esse rasgo e o que ocorre a produção desse buraco na subjetividade?

4.2 Acontecimento-buraco e marca

Retornar e rastrear o que seria esse acontecimento é exercer o ato da escavação na linguagem nas imagens. No processo de buscar entender como se dá e o no que concerne esse acontecimento, deparo com esse trecho na obra de Duras *O amante* (1985):

Muitas vezes me disseram que foi o sol muito intenso durante toda a nossa infância. Mas não acreditei. Disseram-me também que foi a reflexão na qual a miséria mergulhava as crianças. Mas não, não foi isso. [...] Não, aconteceu alguma coisa quando fiz dezoito anos que moldou este rosto que tenho agora. Devia acontecer durante a noite. Eu tinha medo de mim, tinha medo de Deus. (DURAS, 1985, p. 7).

A obra, o romance mais declaradamente autobiográfico da autora, assim como suas obras nos lança por enveredar em uma memória turva, assumidamente perdida no “entre” da ficção e do real. No texto, o que chama atenção é o exercício que Duras faz de retomar a própria memória no texto. Diferente da história de Lol, aqui o processo de invenção de si ocorre diretamente, uma vez que a personagem principal é a própria autora e narradora onisciente. Essa escrita voltada diretamente para o branco do passado, em uma escrita que assume a lacuna, como já mencionado anteriormente, aqui encontra um ponto determinante. Duras parece não ter precisão dos acontecimentos, ela vai bordando à medida que as imagens surgem, porém há ponto essencial onde algo acontece, esse parecem ser os início da narrativa de fato, ali onde duras começará a contornar em torno da lacuna.

Mesmo que esse ponto não seja especificado em um acontecimento determinado: “aconteceu alguma coisa quando fiz dezoito anos” (DURAS, 1985, p. 7), ele existe, e é possível marcar ali um ponto de conversão, onde algo é perdido; o que se escrever então, para retomar aquele ponto de conversão, sem a pretensão de remontar uma consistência? É o exercício da palavra-buraco? Contudo, o que caracteriza esse ponto ou esse acontecimento que dissolve as imagens?

Encontro em Suely Rolnik (1993) rastros do que ocorre nesse acontecimento que produz marcas no corpo, quando reflexiona sobre a recomposição que é feita da nossa consistência subjetiva a partir da interrelação dos fluxos da nossa própria composição com os fluxos de outros (humanos e não-humanos), somando-se e conectando-se, esboçando outras composições. Essas composições geram em nós estados inéditos e inteiramente estranhos àquilo de que é feito nosso corpo sentimental. A esse estado inédito produzido, ela chama de marcas:

Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo — em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. — que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. (ROLNIK, 1993).

Essas marcas, então, violências vividas pela nossa consistência subjetiva, constituem uma diferença que instaura a atualização de um novo corpo, e essas atualizações existem como exigências de criação, portanto, são gênese de um devir.

Podemos entender o acontecimento-buraco por esse viés. As marcas enquanto produto de um acontecimento que desloca a subjetividade e torna esse espaço de deslocamento potência para a geração de novas formas de (re)criação.

Outro ponto fundamental, é entender que essas marcas estão sendo reatualizadas no contexto de uma nova conexão, ou seja, seu estado inédito está em constante reincidência à medida que entra em contato com fluxos onde encontra ressonância.

É que uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). (ROLNIK, 1993, p. 2).

Assim, o acontecimento-buraco gera uma marca, uma potência de disparos. Aqui essa potência é entendida enquanto uma lacuna, uma dissolução de suas capacidades representativas. Também entendo a (re)atualização dessas marcas, a produção de novos estados inéditos de marca, a partir do contato com outros fluxos sintônicos — o encontro com a escrita de Duras — que produz um novo estado que difere de suas origens, que nesse processo quer dar forma, encontrando na errância da linguagem seus meios. Da consciência de, como Lol — personagem de *O deslumbramento* —, após perder as imagens e a palavra diante do acontecimento, fazer esse vazio ressoar.

Esse acontecimento, que possui elementos-chave que repousam na memória, estão associados a uma mácula, uma violência, que provocou uma perda não somente substancial, mas uma perda do simbólico (da imagem, da palavra).

Localizar esses acontecimentos-buraco em um ponto do passado, assim, não busca apontar uma origem, esquematizando uma linearidade que determina pontos de partida ou olha para uma origem nostálgica. mas uma presentificação dessa fabricação, assumindo que o exercício da memória, do passado e do futuro que ocorrem em um “estado de presença” ou um “estado nascente”. E, como afirma em chave benjaminiana, Georges Didi-Huberman (2009), onde a escavação não acontece com vistas a um passado remoto que se quer trazer à luz, nem a um futuro que se deseja alcançar como resultado, mas a algo como um encontro anacrônico dessas camadas temporais no presente, experimentadas enquanto se escava.

Walter Benjamin (1997) no seu texto *Escavando e Recordando* dá a dica sobre o ato de escavar, que aponta para a memória:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 1997, p. 239)

Diante dessa consciência, faço-me o questionamento: quais são os acontecimentos-buraco que guiam a escrita desse processo em criação? Para identificá-los, é fundamental remontar os caminhos por onde essa escrita vem se fazendo, e como ela se manifesta na trajetória do meu fazer arriscado.

4.3 Acontecimentos-buraco que impulsionam o processo criativo *Espelho submerso* (2014)

Tento puxar um fio do novelo do processo de criação da obra *Espelho submerso* (2024) . Se considerarmos que o processo é uma malha que se estende a partir de diversos fluxos, um sistema aberto que se dá a partir de diversas interações não localizadas linearmente, a partir de qualquer ponto desse emaranhado adentramos à obra — para melhor analisar a partir de uma visão de artista-pesquisador que olha para seu próprio processo.

Diversos fios podem ser puxados para dar início a essa busca, porém início no caminho que os questionamentos dessa escrita tem levado, à busca do acontecimento-buraco.

Recuso, entretanto, cair na armadilha de tomar o acontecimento-buraco como uma origem do processo. Como aponta Cecília Salles (2006), a criação de uma obra é um sistema sempre inconclusivo, em que o pensamento em criação se manifesta em diversos momentos, por meios de interações e interconexões múltiplas. O processo ocorre, então, no campo relacional.

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional. (SALLES, 2006, p. 20).

Assim, toda ação que dá nova forma ao sistema está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o sistema como um todo, ou seja “qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador, e a regressão e progressão são infinitas” (SALLES, 2006, p. 20). Isso implica uma recusa por uma origem da obra, bem como de uma conclusão. Se o pensamento criativo é relacional, há sempre signos prévios e futuros.

Os artistas caem, por vezes, na tentação da busca pelo ponto de partida daquela obra, ao afirmar que o romance, por exemplo, nasceu de um conto, mas também de uma cena vivida, de um texto lido etc. Do mesmo modo, o artista se vê diante da impossibilidade de determinar o ponto final absoluto, o final de um processo, que representaria um momento que o agrada o suficiente para poder mostrar publicamente (um ponto final suportável). Ele pode já estar entrando em um novo processo que, de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode, também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras. (SALLES, 2006, p. 21).

Portanto, tendo a tomar o ato criativo por sua complexidade de ser um processo dinâmico construído a partir de conexões, não a partir de um disparador originário rígido que desencadeia uma sucessão linear de associações que leva à obra.

Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa” (SALLES, 2006, p. 21).

A partir disso, rastreio esses elementos e encontro-os revelados nas versões dessa obra, que se constroi em torno de um buraco. O primeiro que posso é a perda do meu pai. Buscando enxergar pela névoa consigo identificar essa força em torno da perda. Posso apontar esse elemento como fundamental na formação desse buraco que busca saltar em corpo na

criação. Eles estão presentes nos escritos para os vídeos-poema *O mar e o amor* (2016) e *Dentro de tudo há sangue* (2019), resultado do meu trabalho de conclusão no curso de Cinema e Audiovisual. Ambos, já um ensaio do exercício da palavra-buraco, fizeram vir à tona, do movimento de fazer sem saber o que se faz, esse estado de buraco.

Esse acontecimento, posso evocá-lo de minha infância e adolescência. Durante um grande período meu pai foi um corpo ausente. Não digo uma perda completa, um anulamento, porém de uma ausência de outro grau. À época não sabíamos bem do que se tratava, não tínhamos nomenclaturas delineadas. Hoje sabemos que se tratava da doença da depressão. Logo cedo em vida, percebo que houve uma ruptura: o sentimento que a despersonalização provocada em alguém que guarda intrínsecas relações de ancestralidade e transgeracionalidade consigo causa marcas profundas, no mesmo âmbito da perda para a morte, porém que aqui a perda é no grau da linguagem, da afecção, pois o significante está lá, mas o significado não. Diferente da perda para a morte, onde há um fim delimitado e, conseqüentemente, um início predeterminado, aqui não há fronteiras.

O corpo é marcado pelo amor daqueles que velam a doença da morte.

Essa mancha na consistência subjetiva “amor parental” é um buraco. Perco a palavra e a imagem; ambas, agora, após o acontecimento, tornam-se potenciais em lacuna e distinguem-se por sua presença permanente, (re)atualizando-se constantemente e contaminando todas as outras palavras e imagens que buscam ser a palavra e imagem perdidas.

Poderíamos, então, para fins de melhor delinear caminhos, apontar esse como o âmbito daquele do estrangeiro ou do despatriado, aquele cujas raízes foram negadas (não todas, mas as essenciais), desterritorializado, que não se encontra firmado em uma territorialidade e, portanto, vagam nos lugares limítrofes, utilizando-se de uma linguagem desterritorializada que é potência de reterritorialização — para nomear esse ineditismo atualizado.

A ideia de território geográfico e sociopolítico também diz respeito ao pensamento e ao desejo, como o expressam Guattari e Rolnik (1996), sobretudo desejo associado à forma criadora:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma

série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI, ROLNIK, 1996).

Ao apontar que o território é um agenciamento ou que a construção do território se dá por meio de agenciamentos⁸, Deleuze e Guattari (1997) elucidam sobre dois tipos de agenciamento, o agenciamento maquínico (a relação entre as máquinas sociais, entre os corpo) e o agenciamento coletivo de enunciação.

O agenciamento coletivo de enunciação, como o próprio nome diz, remete aos enunciados, um: “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (DELEUZE, 1995, p. 32). Esse agenciamento não diz respeito a um sujeito, mas diz respeito a um conjunto de signos compartilhados, à linguagem, a um estado de palavras e símbolos. Assim, os agenciamentos coletivos de enunciação fixam atributos ao corpo, de forma a recortá-lo, precipitá-lo, retardá-lo, entre outros.

Percebo, assim, esse *estado de buraco* — da perda do pai — enquanto estado propulsivo do movimento de criação, o processo de desterritorialização se si — de linha de fuga, de sair do curso, destruir-se — em relação ao outro (pai), uma vez que “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

Consequentemente, a desterritorialização implica necessariamente em uma reterritorialização que nada mais é do que o movimento de construção de um território. Sendo a desterritorialização o movimento de rompimento com o território anterior em prol de um novo estado, esse estado é o da reterritorialização: “a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 131); portanto, esse seria o estado da obra criada, da obra finalizada, do novo conceito.

Ao discursar sobre a desterritorialização na linguagem, Deleuze e Guattari (2003) aponta a desterritorialização da língua na literatura de Kafka para postular a ideia de uma literatura “menor”, ou seja, a prática de uma língua desterritorializada dentro de uma língua maior. O estado de estrangeiro em Kafka, na sua própria língua, dá potência a uma prática que assume sua marginalidade em relação a uma língua maior; essa língua que aceita o exílio no interior dessas práticas discursivas majoritárias. O *estrangeirismo*, portanto, aqui é fator determinante da desterritorialização.

⁸ Na filosofia de Deleuze, o conceito de agenciamento diz respeito ao acoplamento de um conjunto de relações materiais a um regime de signos correspondente. O agenciamento é formado pela expressão (agenciamento coletivo de enunciação) e pelo conteúdo (agenciamento maquínico). Trata-se de uma correlação entre duas faces inseparáveis. A expressão refere-se ao conteúdo sem descrevê-lo ou representá-lo, mas intervém nele. Como exemplos de agenciamentos coletivos de enunciação poderíamos citar os agenciamentos judicial, familiar, escolar, midiáticos, dentre outros.

Vejo essa incapacidade de dizer, da perda das imagens e palavras, tidas nessa perspectiva como estado de desterritorialização, intimamente ligada ao estado de estrangeirismo provocado em mim por esse acontecimentos-buraco que me empurraram à desterritorialização, ao lugar de exigir, utilizando dos mecanismos de linguagens estabelecidos, uma desarticulação, para então uma nova articulação que respondesse a esse estado inédito provocado.

O estado de desterritorialização sentimental está intimamente ligado a outro elemento-chave do que se caracteriza esse acontecimento-buraco. O despatriamento e o estrangeirismo sentimental, aqui propostos, são resultados da perda no nível da linguagem de uma figura-âncora, que atira meu corpo à deriva em busca de um ancoradouro. O estado de deriva, da perda, aqui encontra na figura do mar e em seus simbolismos, um porto.

O medo e o fascínio do mar é outro elemento-chave que acompanha meu buraco. Novamente exerço a prática da escavação que o exercício poético me possibilitou. Retomando meus escritos em torno desta criação multifacetada. A partir do processo criativo de escrita no Laboratório de Escrita dos Afetos (Álacre) grupo de extensão da UFC, outro acontecimento-chave veio à tona, e pela força que exerce sobre minha literatura, sei que esse buraco é essencial e permeia todos os outros.

Quando criança, minha tia morreu afogada no mar em Aracati (CE). Nunca presenciei o fato ou mesmo tenho recordações de presenciar as repercussões imediatas dele. O acontecimento, no entanto, provocou marcas profundas e instalou-se em minha penumbra, oculto, sobretudo por ser um acontecimento de palavras e imagens perdidas (ninguém me contou sobre o fato, não tenho a expressão, o verbo com que foi pronunciado), entretanto suas repercussões em meu corpo sentimental foram decisivos. Durante muitos anos sofri um medo alucinado de que minha mãe — que vem de uma família de pescadores, mas que não sabe nadar — fosse subtraída pelo mar, e, ao mesmo tempo, um fascínio temeroso pelo seu poder silencioso.

Esse acontecimento-buraco, assim, pela sua desconfiguração imagética e verbal contaminou e produziu uma coleção de imaginários acerca da relação com o mar.

O mar também é figura poética pano de fundo das obras de Duras. Essa presença constante encontrou intensas ressonâncias com meus próprios buracos, que sempre ecoaram em mim como um rugido permanente marítimo, que está sempre ao fundo do plano central. Ele sempre está ali, ruminando ao fundo do baile de S. Tahla. Ao pronunciarmos o nome da cidade poderíamos escutar algo próximo de “thalassa”, que significa mar em grego. Para Duras, intuo, assim como para mim, o mar é o símbolo desse mistério indecifrável ao qual nos

lançamos no caminho, em direção a esse buraco; de sua presença sobrepujante de não localizar-se em nenhum local, mas — em termos filmicos —, no fora de campo: “aqui é S. Tahla, até o rio (...) depois do rio é ainda S. Tahla” (DURAS, 1986, p. 40-41).

Em meu processo, o mar é ponto de encontro e conexão de todos esses acontecimentos. O lugar do medo e do fascínio, da fuga e do ímpeto ao salto; símbolo dessa força que aponta para o nada; do modo que o olhar é engolido pela composição (firmamento e horizonte marítimo) e dilui-se; força silenciosa que entrega, engole e devolve de acordo com seu próprio funcionamento misterioso; e no qual o desbravar só é possível por meio de um salto no desconhecido, de arriscar tudo e de perder-se. Diante da figura do mar, enquanto simbologia, esses acontecimentos interligam-se em uma rede onde um se alimenta do outro. Minha escrita partiu, assim, de um único buraco, onde esses acontecimentos-buraco habitam como uma miscelânea de fluxos.

Eles só foram possíveis de serem identificados aqui em pensamento corrente, porque brotaram na escrita como escavação da palavra-buraco. Brotaram não somente como emersão pura que vem e se corporifica no papel, mas sobretudo fruto da relação da leitura afetiva de Duras, que opera no mesmo lugar. Vieram à tona enquanto aquilo que eles eram, impressões em potenciais de vir a ser. Caso contrário, se emergisse de uma escrita que preenche os espaços, seriam dados.

5. EXPERIMENTAÇÕES EM TORNO DE UMA IMAGEM-BURACO

No meu percurso entre o Cinema e Audiovisual encontrava nas ferramentas de criação certa incapacidade de dar corpo ao que era essa lacuna sentimental que ecoava em mim. Essa região que queria corporificar em linguagem — o sentimento da perda das palavras e das imagens, da perda do pai —, ou mesmo quaisquer outros movimentos que fizessem na construção audiovisual nessa direção, apontavam para uma experiência estética onde as imagens preenchem os espaços de lacuna que potencialmente existissem enquanto buraco. Não que esses não pudessem ser ativados a partir de uma experiência audiovisual como, por exemplo, em imagens associativas ou alusivas; mas, nesse caso, não seria uma experiência onde a ausência de imagens viesse à tona, evocando todas as características mencionadas na entrada anterior.

A experiência de cinema com a qual tinha contato guardava sua centralidade na visualidade: a primazia por *dar a ver*, ou criar *modos de dar a ver*, traduções para signos imagéticos. A escrita do roteiro, em geral, passo primeiro na criação das imagens, exerciam a função de guia de imagens. É comumente recusado ou considerado descartável toda informação que não fosse descrição de imagens.

O sensível, portanto, era apresentado a mim orientado pela visão e pela imagem, essa iluminada, tratada, e plasticamente clara. Não iluminada no sentido unicamente de haver iluminação, brilho, no que está posto na *mise en scène*, mas no sentido de haver uma claridade que não permitisse que algo escapasse ou se escondesse à visão — na sombra ainda há claridade — mesmo no campo extra. O que anulava a capacidade de uma constituição de buraco — de perda de imagem posta em movimento no avanço impossível de ser alçada —, e aproximava a experiência da criação de imagens às mesmas da imagem comercial, da publicidade e das redes sociais; coletivizada e não íntima.

5.1 A não-imagem no cinema

A experiência dessa não-imagem no cinema está presente desde seus primórdios. Uma vez que a imagem do cinema é anterior mesmo a ele próprio (seu suporte), como propõe Ricardo Weschenfelder (2020), ao afirmar que o cinema já ocorria na memória, nos sonhos.

A imagem, para constituir-se como tal, não necessita de quadro, tela ou moldura. A imagem é, também, invisível, enquanto forma que ainda não encontrou seu modo de agir sobre os suportes do mundo. O cinema não esperou o cinematógrafo para, de fato, existir (WESCHENFELDER, 2020, p. 58-59).

Os primeiros experimentos do chamado pré-cinema, como brinquedos ópticos que reproduziam o movimento por meio de sucessão de imagens, jogos de sombra e espetáculos de fantasmagoria, já é possível estabelecer um jogo entre a imagem que é estabelecida pela sua ausência, como a persistência da imagem na retina.

O efeito de persistência da retina diante das imagens em movimento, por exemplo, aponta para imagens ausentes, imagens da memória, que persistem no olhar do sujeito. Ora, se o cérebro busca o rastro da imagem que já passou na retina, o invisível pode configurar-se como a própria consciência da imagem-cinema. (WESCHENFELDER, 2020, p. 58-59).

Essa persistência da imagem já nos indica rastros de um suporte cinematográfico que aponta para a uma imagem-buraco, uma imagem que é ausente. Contudo, o realismo que prevaleceu na tradição cinematográfica afastou a possibilidade, cada vez mais, à medida de seus avanços tecnológicos, da permanência dessas imagens-ausentes no aparato.

Essa tradição foi questionada, sobretudo nos períodos pós-guerra. Quando os fundamentos de representação do mundo vão ser postos em xeque.

Desde o *Manifesto das Sete Artes*, publicado em Paris no ano de 1911, é possível encontrar a exaltação às ricas possibilidades da nova arte e o “valor poético” das imagens construídas pelo cinema. Já é possível encontrar ali conteúdo que vai sustentar as vanguardas dos anos 20 em sua recusa a essa tradição clássica realista do cinema.

Entretanto, o que está em jogo nessa busca por uma imagem que não revele o dito “real”, deve ser tensionada, pois, como já mencionei anteriormente, o real é um ponto relativo.

Ismail Xavier, sobre essa oposição ao realismo, afirma que “vista dentro de uma perspectiva mais ampla, tal oposição ao estabelecido, não implica necessariamente que o projeto das várias vanguardas adquira como definição absoluta a qualificação de anti-realista” (XAVIER, 2005, p. 99). Essa constituição das vanguardas de buscar uma imagem anti-realista, na verdade está ancorada em uma visão ancorada em uma perspectiva construída na renascença ou submetida a uma narração linear cronológica. Afinal, “todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística” (XAVIER, 2005, p. 100). Assim o real, na minha visão, implica em uma cosmovisão própria do mundo, e conseqüentemente, no fazer artístico, aquilo que na linguagem aquele estado exige.

O pintor impressionista dirá que sua visão e seu modo de pintar são mais fiéis à pura sensação visual e às propriedades dinâmicas da luz do que o realismo que o precedeu, preso a regras responsáveis por uma representação convencional e irreal do mundo visível. Cézanne dirá que todo o seu projeto liga-se à pintura que provém da natureza; e muitos críticos favoráveis ao estilo cubista dirão que o novo espaço pictórico é mais compatível com as condições da vida moderna e as novas descobertas da ciência do que velhas receitas acadêmicas. (XAVIER, 2005, p. 99).

Assim, a contribuição desses movimentos anti-realistas está na sua recusa a um regime de representação e pela criação de um objeto artístico com sistemas próprios de organização e modos autônomos de operação. Na oposição a um dito real, há o estabelecimento errôneo desse como básico, contudo, essa ruptura com esse regime tradicional “prevalece sobre qualquer consideração mais detida a respeito de tipo de ‘realidade’ depositada na superfície da tela” (XAVIER, 2005, p. 100).

O que ocorre nessa ruptura, mesmo que em uma irrealidade aparente, é que ela desencoraja as tentativas do leitor de relacioná-las com realidades existentes para além da realidade da obra. Nisso é proposta uma imagem que funcione por um sistema próprio em que as noções de captação do real são recriadas.

O que não impede que, no seio mesmo deste aparente irrealismo, uma legitimação do novo estilo seja proposta a partir de sua compatibilidade com um certo tipo de realidade, de tal modo que as velhas ideias de "captação do essencial" e de "revelação das profundezas" sejam reintroduzidas. (XAVIER, 2005, p. 100).

A criação dessa ausência na imagem, então, passa por compreender que as regras que a estabelecem não está em elaborar uma imagem que crie oposição à uma realidade existente. Se busco criar uma imagem que recuse a claridade, a penumbra só reforça a claridade como seu inverso. A não-imagem que buscava expressar na tela não se dá meramente por anular a visão na tela, nisso estabeleço uma oposição: imagem (o que se enxerga) e não-imagem (o que não se enxerga). Não se trata, da mesma maneira, de trazer à tela a confusão caótica desse buraco em sua enxurrada de imagens distorcidas. O que buscava colocar na tela, essa não-imagem, seria uma imagem silenciosa, impressiva, certamente penumbrosa, porém não desprovida de visão, porque esse acontecimento-buraco também se forma no olho, como o começo impreciso da história de Lol. Buscava uma imagem que permitisse abrir um buraco na própria visão, silenciosa e guiada pela ficção, como da escrita.

5.2 Evocando imagens na escrita

Buscando, então, por uma atitude fílmica, frente à incapacidade da linguagem cinematográfica de ser um canal de expressão que suprisse as necessidades desse modo de dizer (sem dizer). Encontrei na escrita esse canal perdido.

Durante esse período do curso de cinema, me afastei das disciplinas voltadas ao cinema e passei a frequentar as aulas de literatura e escrita. A leitura de ficção sempre foi uma constante em minha vida. Filho de um pai que escreve poemas e contos, e irmão de uma irmã que possui uma pequena biblioteca em seu quarto, cresci tendo com a leitura de ficção uma relação de intimidade e recolhimento. Uma relação despropositada que se opõe ao exercício de criação imagética que busca finalidades e objetivos, mas que pauta seu próprio tempo e onde as imagens ocorrem em um espaço de penumbra interior; onde as faculdades analíticas operam suspensas em desvantagem às faculdades sentimentais. Entretanto, para mim, o espaço da literatura nunca se apresentou como o espaço da criação intencional. Tudo aquilo que concernia à criação em escrita me remetia ao ambiente paterno, às produções de invenção de imagens de meu pai, o que me levou à busca pela criação em Cinema e Audiovisual, pois esse espaço da produção em escrita me trazia enormes dores sentimentais, um estado difícil de habitar pois ali repousava — mesmo que ainda não tivesse discernimento para compreender, somente por termos formais — o buraco (em mim) produzido por outro (pai), no qual eu buscava mecanismo de expressão para dar a ver.

Passei a frequentar aulas de outras disciplinas que abordavam processos criativos a partir de outras linguagens, pois buscava outros meios de expressão. Tive a oportunidade de fazer intercâmbio com diversas outras disciplinas, pois o Instituto de Cultura e Arte, no qual o curso de Cinema está inserido, tem como plano pedagógico a transdisciplinaridade, ou seja, é facilitado aos discentes o contato com outros métodos que não somente os da sua área de estudos.

Assim, a partir de 2016, passei a encontrar respostas para minha incapacidade de dar forma nas disciplinas de escrita ministradas pelo escritor Prof. Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior. Em suas disciplinas, que funcionam como oficinas, os alunos eram disparados para o processo criativo, movidos pelo contato com outras obras e pela leitura afetiva, sempre em um movimento em prol da *práxis* da criação e, sobretudo, sem linguagem previamente definida. Ou seja, ao modo de Gilles Deleuze (1999), em uma conferência para alunos de Cinema, quando afirma que não temos uma ideia em geral e que uma ideia já nasce empenhada em um certo domínio, mas: “trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência (...). As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão”

(DELEUZE, 1999, p. 2). Assim, tinha-se a concepção de que, se há uma ideia, ela nasce já empenhada em um domínio, ou seja, que uma ideia está ligada a modo específico de expressão.

Como disparo para os processos, entramos em contato com uma imagem postada por um jovem em uma rede social pouco antes de cometer suicídio. A imagem mostrava um barco na areia, distante da água, um objeto que retirado de sua primeira função se torna um barco em potencial de vir a ser ruína. Aquela certamente era uma tentativa de dar corpo a um buraco, a uma dor inatingível.

Partido desse disparador e levado a exercitar modos de expressar o sentimento do buraco, foi na literatura que encontrei mecanismo de dar vazão a esse modo de sentir, ainda que não fizesse, então, ideia de como colocar de pé aquela mesma experiência estética.

A escrita literária sempre foi um fator delicado em minha trajetória artística. Sempre tive uma relação muito íntima com a leitura, e as imagens que os textos evocavam e permeiam meu imaginário pessoal, em um espaço resguardado e protegido, porém a escrita sempre foi um ponto de entrave. Meu pai escreve contos e poemas desde antes de minha infância, poemas e contos que ele fazia questão de ler em voz alta.

Contudo, após certa época, devido a sua doença e seu esmorecimento, a escrita ganhou para mim uma conotação de declínio, de embotamento dos sentidos e do apagamento de si, o que me empurrava, pela dor do que se formava em mim, à busca por uma luminosidade da criação audiovisual, para fugir das imagens fugidias da literatura do meu pai. Isso fez com que quaisquer inclinações para a escrita que provierem da minha relação com a leitura fossem ali abafadas, o que direcionou meus anseios de criação em narrativa e discurso para o audiovisual, para a criação de imagens. Assim, fugi do apagamento que por espelhamento provoquei em mim mesmo, em direção à invenção de imagens para compor meu espaço imaginário.

Retomar, portanto, à escrita, foi a constatação desse buraco, que o preenchimento provocado pela substituição do vazio por imagens, não atingiam aquilo que exigia a urgência de minha criação. Coloquei então diante do exercício de curvar-me em direção a esse apagamento de mim mesmo pela evocação de novas imagens, não mais as imagens do Cinema, mas às imagens da intimidade, semelhantes às das leituras, que recusei, por haver ali buracos insustentáveis.

O exercício que me propus na disciplina foi, então, fazer da escrita um ponto de partida. Nela pude começar a articular em linguagem a angústia e a dor desse acontecimento de um modo honesto, assumindo minha incapacidade de falar. Para falar dele, efetuava apenas

o movimento pelas bordas, tracejadas em torno de vazios. Essa feitura não teria sido possível se não fosse em um espaço de livre criação e experimentação, que abraçasse as incompletudes e inacabamentos, que diferiam do curso de Cinema, onde o peso dos cânones pressionavam sobre a experimentação e impeliam à reprodução de experimentações alheias àquelas vividas pelos alunos.

Dessa experiência surgiu o poema escrito *O mar e o amor* (2016), onde iniciei o processo de elaborar esse medo inexplicável que conectava, em um jogo de relações, meus pais e o mar. Os primeiros versos já apontavam para elementos que, mais a frente, identificaria melhor, no contexto da concepção de acontecimento-buraco (o afogamento de tia Euríce e suas repercussões no meu imaginário pessoal), mas que no momento de sua criação eram apenas resultado de um processo de escrita verborrágico que não mede ou poda o fazer:

“minha mãe não sabia nadar (...),
meu maior medo do mar (...)
era que minha mãe morresse afogada”.

5.3 Escrita com imagens

Contraditoriamente ao que se pode esperar da busca pela criação de uma imagem-buraco, enveredei por uma valorização do poder revelatório da imagem, apostando na capacidade do seu poder de superar as convenções da linguagem verbal.

Paralelamente a essa escrita em palavras, como um exercício outro, onde experimentava outros modos de perceber, mas ainda permeado pela afetação do disparador (a mesma que levou à escrita do poema), fiz diversos registros em fotografia e vídeo.

Os registros em vídeo tinham a intenção de ter sua linguagem própria, de dizer apenas por meio de imagens. Esses exercícios se aproximam da recusa ao regime do realismo, aplicado pelos realizadores da vanguarda francesa dos anos 20, no que diz respeito a uma aposta na supremacia de uma dimensão poética da imagem naquilo que ela tem de direta, sem mediações.

Os realizadores desses movimentos, de acordo com Ismail Xavier (2020), além de ser a expressão não discursiva, guarda a ideia que o cinema não fala das coisas mas as mostra. “O importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência de mundo visível” (XAVIER, 2005, p. 103).

Essa experiência, estabelece uma relação com a imagem. Uma que pressupõe que a captura pela focalização revela ou, ainda, permite que seja revelado o que guarda de poético

no objeto de foco. Essa concepção está ligada, também, a uma recusa de uma análise ou experiência racional, pois ela exige uma suspensão da visão prática das coisas por uma visão poética, que exige conhecimentos de percepção de outra ordem.

Tal leitura convencional estaria intimamente ligada aos condicionamentos que nossa "razão estreita" impõe, na medida em que promove uma relação com o visível marcada por objetivos de ordem prática e não respeita aquilo que de mais profundo existe nas coisas. Uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua "poesia" tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar. (XAVIER, 2005, p.103).

Filmei a mim mesmo andando de costas para o mar (Figura 1 e Figura 2). Movia-me de costas no ato de retornar, como se esse retorno implicasse o de entregar-se ao mistério que estava contido na figura do mar.

À medida que puxo fios dos pontos de interseção da criação dessa obra, enquanto descrevo o relato do seu processo, encontro outro ponto de conexão que será fundamental fazer emergir. Assim como o encontro com o exercício da palavra-buraco na obra literária de Marguerite Duras, enquanto desenvolvo essa pesquisa e busco retomar aspecto deste processo de criação, imagens emergem — que consigo identificar no filme da cineasta Agnès Varda *As praias de Agnès* (2008) — são pontos essenciais dos nós desse sistema que é o processo de criação.

O ato que eu performo, nesse primeiro vídeo que gravo — à época feito sem qualquer relação com os atos de Varda —, estão intimamente ligados ao ato performado pela cineasta em seu filme.

O filme *As praias de Agnès* (2008) foi o primeiro filme que assisti no curso de Cinema e Audiovisual em 2014, na disciplina de cinema contemporâneo. Esse foi meu primeiro contato com um cinema não tradicional, sem uma narrativa clássica. Na obra, uma espécie de autobiografia que, assim como a obra de Duras, flerta entre o autobiográfico e o ficcional, Varda envereda pela escrita autobiográfica utilizando-se de imagens, revelando suas incapacidades ao denotar que aquela é uma obra em feitura: ao mostrar em quadro a equipe de filmagem, os equipamentos, as estruturas, ambos no meio do processo de fazer.

Grande parte dos momentos do filme, Varda retoma à sua autobiografia por meio de suas praias diante do mar, praias essas que serão plataforma desse processo de retorno. Fotografias de sua infância repousam na areia (Figura 2). Diante das imagens o exercício da elaboração do seu entorno. Isso me remete à Duras, quando afirma que a ideia para a obra *O*

amante (1985) teria surgido quando seu filho lhe pediu que escrevesse legendas para as fotografias de seu álbum.

Figura 2 - Fotografias em *As praias de Agnès* (2008)



Fonte: filme *As praias de Agnès* (2008).

Essas conexões se acentuam sobretudo em dado momento do filme, quando Varda decide que irá retomar determinada passagem de sua vida, em uma praia que ela descreve em seus pormenores: “Hoje retorno a essa praia, recuando. Recuando, como em todos esses filmes” (VARDA, 2008). Nesse momento ela anda para trás, tendo o mar em suas costas. Esse ato me impacta profundamente (Figura 3).

Tento ensaiar uma sobriedade ao escrever sobre esses aspectos e as conexões de meu processo ao contato com outros — aqui o de Agnès Varda — para o rigor acadêmico, mas não posso ignorar as afecções que esse movimento me causa. Imediatamente, fortes emoções vêm à tona enquanto descrevo a cena. Ele representa uma simbologia poderosa da qual somente a imagem e o ato são capazes de traduzir. Voltar de costas para o mar, voluntariamente em uma caminhada criativa, performática, traduz todo o processo de escrita do qual venho tentando analisar neste processo e criação.

Figura 3 - Performance em *As praias de Agnès* (2008)



Fonte: filme *As praias de Agnès* (2008).

Talvez por esse motivo (re)ensenei esse ato em vídeo, enquanto produzia minha escrita imagética, porque essas configurações imagéticas encontravam fortes ressonâncias com a coleção de imaginário que permeia meu *buraco* — o mar no plano de fundo e o ato performático de retonar à ele, de costas, como um gesto poético — para mim à época foi a escrita que encontrou pela linguagem da imagem, dizer para além do verbal.

Desse modo, mesmo que não identificasse claramente essa conexão à obra de Varda, exerci a escrita com as imagens fazendo a escolha de filmar-me andando de costas para o mar. Entretanto, não retornava a um mar distante, ao fundo, mas entrava nele.

É possível ver meus pés afundando na areia enquanto o mar avança sobre eles, dando passos de retorno por um terreno movediço.

Figura 4 - *O mar* (experimentação de vídeo)



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Figura 5 - *O mar 2* (experimentação de vídeo)



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Da mesma maneira, impulsionado por um gesto não racional, filmei espelhos pousados na areia (Figura 4 e Figura 5), em que fosse enquadrada a cidade ao fundo, apontando para o mar, de modo que o mar fosse apenas perceptível pelo recorte do reflexo, criando uma espécie de dupla-profundidade onde o mar nunca fosse sua imagem direta, mas apenas um quadrado de reflexo, um enquadramento.

Essas experimentações faziam parte de uma série de aproximações que buscava fazer, então, diante minha insatisfação com o audiovisual, uma espécie de decomposição no audiovisual, não no sentido de desmembrar um bloco audiovisual já montado, mas de

segmentar os estratos desse material produto da soma áudio e vídeo, como uma busca por aproximar-se de um estado zero do cinema.

Portanto, fiz essa escrita com imagens, também ali, sem saber, buscando encontrar o que da prática da escrita poderia extrair de uma escrita com imagens do cinema.

Adiante constatei que a escrita audiovisual também ocorre no processo de montagem, na sala de edição. A escrita audiovisual se dá em diversas etapas, conectadas entre si, porém muitas vezes independentes: cada ponto do processo pode modificar, ressignificar ou mesmo anular um processo de escrita em imagens em andamento.

Tomado por essas questões que fluíam entre a escrita da palavra e a escrita da imagem, o contato com o *buraco* e a incapacidade de dizer, por meio de rascunhos de experimentações, decidi estender o processo para a sala de edição. Agora iniciaria um exercício dessa escrita que buscava modos de operar, por meio de softwares de edição. Elaborei, assim, uma colagem das duas escritas que havia feito, paralelamente, sem uma ligação direta. Na sala de edição montei as imagens filmadas, que guardavam discursos próprios — cada uma com seu sistema próprio de funcionamento — junto ao poema escrito, que foi transformado em áudio narrado em *voz over*.

Figura 6 - *Espelho na areia* (experimentação em vídeo)



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Figura 7 - *Espelho na areia* (experimentação em vídeo)



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

O efeito produzido por essa combinação me causou interesse. Ambos os blocos (texto escrito e texto filmado), discursos paralelos, mas que habitaram a mesma sopa de criação, quando combinados no efeito audiovisual, apontaram para um espaço outro.

Nesse primeiro experimento, apesar das escritas terem sido feitas em paralelo, ou seja, o texto narrado não teve e intenção de narrar as imagens projetadas, nem as imagens projetadas tinham intenção de fazer alusão ao texto narrado, mesmo que, olhando em retrospecto o produto final possa parecer como sendo imagens de alusão. Contudo, em minha busca por colocar de pé essa imagem-buraco, esse processo revelou questões importantes acerca dessa combinação imagem-escrita. Esse ato de montagem provocou um efeito diferente, que me colocou em direção a uma busca por entender melhor o que acontecia naquele processo de dissociação/associação: a dissociação das escrituras combinadas tinham como produto uma imagem terceira, invisível, um certo escoamento de representações, uma dissolução das configurações imagéticas, o que direcionava para aquilo que buscava expressar.

6. BI-FILME

6.1 O cinema de Marguerite Duras

Foi na obra filmica de Marguerite Duras que encontrei o caminho de como operar uma imagem que revelasse uma ausência nela própria, o que eu vinha experimentando com as colagens de escrita imagética e escrita literária. Em um primeiro momento, cheguei a seus filmes sem quaisquer conhecimentos sobre de que tratavam ou se seguiam os mesmos procedimentos de seus livros e já no primeiro filme, entrei no estado de arrebatamento, mencionado anteriormente. A percepção foi antes do conceito, e fui levado a um estado tal de esvaziamento por meio de imagens e som, que soube que ali encontraria respostas para modos de pôr de pé uma imagem-buraco.

Surpreendeu-me a afirmação de Duras (1997), em relação ao seu fazer no cinema, quando diz: “Faço filmes para ocupar meu tempo. Se eu tivesse a força de nada fazer, nada faria. É porque não tenho a força de me ocupar com nada que faço filmes. Por nenhuma outra razão. É o que de mais verdadeiro posso dizer sobre meu empreendimento” (DURAS, 1997, p. 11), porque esta sempre foi minha posição diante do cinema. À medida que avançava pelo curso, pouco me interessava na produção das imagens, pois tudo me parecia excessivo e saturado. Questionava-me qual o sentido de produzir imagens em um mundo acumulado de imagens por todo o lado. A fuga das imagens era como um momento de respiro, quando, resguardado poderia fermentar outras elaborações através de outras percepções.

Essa excessividade de imagens, certamente se aliava às minhas buscas criativas em direção a uma imagem-buraco, contudo surgia o questionamento: porque insistir no audiovisual para essa criação? Uma vez que outras linguagens utilizam de outros modos que não o da imagem visível.

A busca por Marguerite Duras era como encontrar os rastros do artista que fez os mesmos questionamentos. Também era minha vivência criativa com a experiência estética no audiovisual, quando Duras fala que “o cinema aprisiona o texto, fere de morte sua descendência: o imaginário”. Porém, em seguida afirma que “aí está sua própria virtude: fechar. Aprisionar o imaginário. Essa prisão, esse fechamento chama-se: filme. Bom ou ruim, sublime ou execrável, o filme representa essa prisão definitiva” (DURAS, 1977, p. 75). Talvez aí se encontre essa busca pela criação da imagem, habitando essa região de buraco.

A escrita da palavra-buraco sempre aponta para um esgotamento pela repetição, para um anulamento, uma decantação das palavras até o desaparecimento, “ela vai muito

longe, a escrita... Até se acabar” (DURAS, 1994, p. 30).

Sobre esse esgotamento, sobre a literatura, Maurice Blanchot (2005) afirma que o movimento da escrita literária vai para si mesma, para sua essência, que é o seu desaparecimento, portanto seria a criação da imagem uma busca por condensar essa dispersão? Esse movimento da busca de criar uma imagem-buraco, talvez tenha a intenção criadora de exercer seu movimento de conversão de impossibilidade à impotência, ao produzir uma imagem que se caracterize pelo furo nela existente.

A entrada de Duras no mundo das imagens do cinema ocorrerá em 1958, quando o cineasta Alain Resnais a convida para escrever o roteiro de *Hiroshima mon amour* (1958). Já em sua estreia no cinema, Duras vai exercer a prática de falar de uma impossibilidade de falar. Como falar sobre o horror do que se passou em Hiroshima, somente pelo silêncio da incapacidade: “Tudo que podemos falar é da impossibilidade de falar de Hiroshima”. (DURAS, 1959). Senra (2009) nos aponta que Duras, ao remeter aos diálogos dos amantes no começo do roteiro do filme, não vai representar o horror pelo horror, entende-se este como todo seu pensamento sobre o cinema, o de não mostrar ou revelar, não por meio de uma “imagem explícita”. 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-Hiroshima”, a essa “catástrofe fantástica”, qualquer fabulação. A esse propósito, assim, ela escreveria: “Quando faço dizer, no começo, 'Você não viu nada em Hiroshima', 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). Essa prática do silêncio e a incapacidade de falar vai levar Duras a construir um cinema em que as imagens são convocadas a falar. Do mesmo modo que com as palavras vai enveredar por uma escrita vacilante e que decanta a sintaxe, com as imagens vai construir uma espécie de “escrita no cinema”. As imagens são acompanhadas por uma voz que escreve à margem, muitas vezes criando a imagem que o olho jamais poderá ver.

6.2 A dissincronia em *Les mains négatives* (1979)

Tive maiores entendimentos desse efeito quando fui apresentado ao filme *Les mains négatives* (1979). Fiquei mais uma vez em estado de arrebatamento, aqui por um efeito específico produzido pelo uso da dissincronia imagem e som. Isso ocorreu por experienciar o

mesmo efeito, agora em uma instância pungente e de uma forte impressão, o que foi meu experimento com a combinação de escrituras. Presenciava a dissolução das imagens em prol de um estado sublime, onde era revelada uma imagem outra, não presente enquanto visualidade.

No filme — que adotou um formato de filme-ensaio — vemos cenas das ruas de uma cidade filmadas de um veículo em movimento, o veículo não aparece no quadro, mas se supõe sê-lo por se movimentar pelas ruas como em um carro. A cidade está em um estado de penumbra, um estado *entre*; não se sabe ao certo se se trata da alvorada ou do pôr do sol, mas há uma certa morosidade na movimentação das pessoas e dos estabelecimentos, o que sugere que a cidade não está desperta. O que vemos no quadro é uma escritura com imagens, as ruas de Paris no alvorecer (Figura 5).

Já o que ouvimos é outra escritura, uma imagem criada com palavras. Em *voz over* Marguerite Duras lê um texto poético sobre as “mãos negativas”, artes rupestres descobertas nas grutas de Gargas, onde ela reencena o momento em que as mãos do artista são impressas nas rochas.

[...] Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática diante do oceano. Sob as falésias sobre a parede de granito. Essas mãos abertas. Azuis e pretas. Do azul da água. Do preto da noite. O homem veio sozinho na gruta. [...] E ele gritou. Tu que tens um nome e uma identidade. Eu te amo. Essas mãos. Do azul da água. Do preto do céu. Planas. Colocadas divididas sobre o granito cinza. Para que alguém as visse. Eu sou aquele que chama. Eu sou aquele que chamava que gritava há trinta mil anos. Eu te amo. Eu grito que eu quero te amar, eu te amo. Eu amarei quem quer que escute o meu grito. Sobre a terra vazia ficarão essas mãos sobre a parede de granito de frente para o fragor do oceano. Insustentável. Ninguém escutará mais. Ninguém verá. Trinta mil anos. [...] Eu chamo aquele que me responder. Eu quero te amar. Eu te amo. Há trinta mil anos eu grito em frente ao mar. O espectro branco. Eu sou aquele que gritava que te amava, tu. (DURAS, 1979).

Ao descrever as mãos impressas nas cavernas, Duras evoca diversas questões acerca da solidão do artista, do mistério que unifica o tempo por meio da expressão artística e do amor não direcionado proporcionado pelo afecto estabelecido pela experiência estética: “Você que tem um nome, você que tem uma identidade” (DURAS, 1979) Essa espécie de carta ao artista do passado, sem destinatário remete a um sentimento sublime que inevitavelmente aponta para um amplo vazio. Como criar uma imagem dessa amplitude vazia? Certamente, aquela da representação seria produzir uma outra configuração imagética, que fosse entregue ao espectador, preenchendo de imagens. Entretanto, o que ocorre aqui é o oposto, ocorre uma desconfiguração das imagens, e por isso do meu sentimento de estar experienciando, agora no audiovisual, o buraco.

No filme ocorre a produção de duas escrituras ou de duas imagens. Na imagem que vemos no quadro (as ruas eclipsadas de Paris) ocorre a primeira imagem, onde a cadência do movimento e o tom em ciano do alvorecer aludem à dormência do que é noturno, aproximando-se daquilo que começa a calar, antecipando o silêncio. Uma escritura realizada com imagens. A segunda imagem existe a título de possível, são as imagens escritas com palavras pela *voz over* de Duras (o homem que pouisa as mãos sobre a rocha da caverna).

Figura 8 - Frame de *Les mains négatives* (1979)



Fonte: Disponível em: <https://derives.tv/les-mains-negatives>. Acesso em: 12/02/2024.

Ambas as imagens encontram-se dessincronizadas na combinação audiovisual. Uma não faz referência à outra. A voz não possui origem sonora no que é exibido em quadro, nem faz alusão metafórica, do mesmo modo que a escrita com imagens. Ambas se conectam apenas àquilo que nelas é sublime e que escapa à representatividade. Portanto, o que ocorre na combinação das duas imagens, pelo *efeito audiovisual* (produto terceiro da soma áudio-imagem) — em geral, combinados por uma lógica de sintonia, para produzir o efeito de representação da realidade — aqui é por uma dissolução das imagens. Desliza-se na desconfiguração imagética do vídeo, a associação das imagens torna o conjunto uma imagem-buraco, pois a qualidade referencial imagética não é a da representação figurativa, mas sim uma associação daquilo que é abstrato em ambas, que fica no lugar do sentimento. A palavra desprovida da impressão imagética figurativa é ainda assim imagem, contudo imagem oca. Uzal (2013) afirma que Duras vai exercer um processo da construção de uma palavra cega em seus filmes, e esse “cegar da palavra” que vai se constituir seus experimentos no cinema.

A essa composição a autora chama Bi-filme. A existência de dois blocos de imagens, um visto na tela e outro sugerido, que montados em distonia têm como resultado um efeito não representativo, abdicando de uma realidade reprodutiva por uma realidade poética. No diálogo com Xavière Gauthier publicado em *Boas Falas* (1974), Marguerite Duras, ao falar sobre o processo do filme *La femme du Gange* (1974), que também opera pela disjunção imagem e som, relata o processo de criação do Bi-filme:

X.G. — Sim, mas, por exemplo, em *La femme du Gange*, o essencial do filme realmente aconteceu na montagem. A imagem é pouco mais que um suporte, mas as vozes correspondem a uma crise angustiante [...].

X.G. — Que você disse?

M.D. — Não, que eu não disse, que enxertei sobre a outra, que coleí sobre a outra, o filme da imagem — o que chamo de filme da imagem é como um *bi-filme*.

X.G. — E você escreveu o texto das vozes depois?

M.D. — Sim, quando estava totalmente acabado, quando a imagem estava totalmente montada e, justamente, aquelas vozes não teriam chegado ao filme se o filme estivesse atulhado de imagens, se o filme não tivesse falhas, ou... o que eu chamo de buracos, se ele não fosse pobre, bem, o que para mim é a riqueza. Os filmes mais pobres são, para mim os filmes com duas mil tomadas. Aqueles dos quais só se sai desolado, depois de ver tantos esforços, tanto labor, tanto dinheiro empenhado para chegar a tamanha asfixia nada mais pode entrar tudo está explicitado, tudo isso. (DURAS, 1974).

Quando fui espectador pela primeira vez do filme, identifiquei, pelo efeito causado em minha consistência subjetiva, o mesmo ambiente sentimental o qual buscava dar corpo por meio da sobreposição dos experimentos que fazia ao combinar minhas escrituras de imagem com minhas escrituras da palavra-buraco. Isso estreitou mais meu interesse pelos experimentos de Duras, as semelhanças dos nossos espaços de criação. A busca por espaços vazios e pela criação de imagens que possibilitassem os prolongamentos de espaço vazios para outros componentes poderem estar a título de possíveis, como a imagem na Literatura. Quais componentes vêm à tona quando há espaços vazios? Na experiência estética o que vem à tona é a experiência do *buraco*. Mas será no processo onde está permitido que os buracos permeiem a criação?

Ao olhar em retrospecto e colocar diante de uma mesa aberta meu processo, ele faz o movimento de ir e vir, da leitura à escrita, da escrita à criação de imagens e, por fim, à montagem das escrituras. Contudo, se busco a imagem-buraco posta no audiovisual, não seriam a escritura dela também permeada de *buracos* e espaços vazios, a sopa na qual fermenta a escrita? O acontecimento-buraco como perda das imagens poderia, pela escrita da imagem-buraco, evocar a palavra-buraco?

6.3 *Dentro de tudo há sangue* (2019): experimento em torno do bi-filme

Ao falar sobre o processo do filme *Duras* (1979) relata seu processo, inverso ao meu, onde a montagem das imagens (imagens escassas, que permitem que algo venha a tona na criação) pedem pela escrita:

Aconteceu naquela noite da montagem, aquela espécie de noite extraordinariamente fecunda da montagem. Mas no momento em que nada mais era possível na imagem. Não posso esquecer isso. A imagem estava montada, é como se eu tivesse tido um tempo diante de mim, entende, de repente, e as vozes tivessem chegado naquele momento, quando eu estava livre do verdadeiro trabalho de montagem. Então elas falavam por toda parte e... pássaros, são pássaros, essas vozes, é como um barulho de asas. Elas falavam por toda parte. Também foi preciso... escolher, entre tudo o que elas diziam. (DURAS, 1979).

Assim, parti de um novo ponto. Até então, a leitura afetiva disparava o *buraco* que então tomava forma por meio da escrita da palavra-buraco e da escrita com imagens. Porém, a partir de um lugar onde entendia melhor a distância necessária e os espaços de silêncio para entrar nesse estado na criação, fiz o processo inverso. Mesmo ainda na posição de fazer sem saber o que estava fazendo, voltei-me para os experimentos de escritura com imagens.

O que ocorre nesses experimentos está longe de ser uma busca por representar uma ideia ou criar simbolismos metafóricos. Evidentemente, tenho consciência de que, eventualmente, escolhas tomadas a partir de uma perspectiva intuitiva fazem vir à tona elementos do imaginário coletivo. Contudo, minha intenção foi dar continuidade à escrita com os espelhos e explorar meu próprio imaginário acerca dos *acontecimentos-buraco* que me permeavam.

Dessa vez, tendo mais consciência do meu corpo como elemento de produção daquele buraco, decidi me incluir nos vídeos. Diante do mar, com a ajuda de um fotógrafo, filmei os elementos do meu corpo que discursavam sobre aquele buraco: meus pulsos (sempre tive um grande pavor em relação ao toque no pulso, sinto como uma região de extrema vulnerabilidade) e meus joelhos (local que recebe os impactos, em fotos de infância estavam frequentemente machucados). Assim, foram feitos *takes* onde expus meus pulsos e joelhos para a câmera, o mar rugindo ao fundo (Figura 9).

Figura 9 - Frame de pulsos e joelhos.



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Foram feitos *takes* de um espelho apontados para o mar. O espelho, como anteriormente repousado nas pedras apontando para o mar. Dessa vez, entretanto, o espelho não foi apenas posto como suportes para refletir o mar e fazer desse um recorte, mas de modo que a sua materialidade, enquanto dispositivo, saltasse.

Foi escolhido um espelho antigo, cujas bordas do reflexo estivessem desgastadas pelo tempo e pela maresia, de modo que o reflexo do mar, com seu rugido incessante, estivesse contido em um dispositivo turvo, embotado, contaminado e carcomido (Figura 10).

Figura 10 - *Dentro de tudo há sangue* (2019) - Frame do espelho embotado



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Por último, me incluí no quadro. Enquanto filmava o plano do espelho (Figura 7) senti um forte sentimento pela imagem do espelho, como se aquela disposição fosse a materialização do estado do *buraco*, um acúmulo de forças concentradas: o mistério do mar visto indiretamente por um fundo envelhecido em processo de ruína. Essa sensação me impeliu a colocar-me enquanto corpo de afeto no quadro, segurando o espelho (Figura 8).

Essas disposições de *mise en scène*, ou seja, os materiais de escritura imagética, ocorreram no processo de feitura. Ao modo da escrita que avança no escuro, sem ter vista do fim ou para onde se vai, a escrita da imagem foi direcionada pelo sentimento do *buraco*, para que o pensamento analítico não fosse o guia das tomadas de decisão.

Ao me colocar no quadro, sentado sobre as pedras da praia segurando o espelho diante da câmera, segurei o espelho no meu centro, como se aquele contorno embotado que refletia o mar estivesse localizado ali. A opção foi por tornar o corpo apenas pele sobre pedra, portanto: pele, espelho e pedra. Também foi decidido que o corpo teria a cabeça parcialmente cortada, para tirar a centralidade dos sentidos das faculdades do intelecto.

O *take*, gravado em plano sequência de aproximadamente 10 minutos, possibilitou um espaço para memória do meu corpo pudesse espalhar-se de acordo com sua intenção e performar dentro do quadro. Assim, movido pelo sentimento provocado pela força daquele acontecimento, pelo ruído do mar incessante, meu corpo gradualmente curve-se sobre o espelho até que, finalmente, o abraça.

Figura 11 - *Dentro de tudo há sangue* (2019) - Corpo segurando o espelho



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Tendo em mão esse material e, tomado ainda pelo espaço mudo de palavras no qual ele foi feito, permitindo que as lacunas ali presentes, os diversos *buracos* que saltaram desse ato filmado, emergissem e tomassem forma em escrita. Afetado ainda pelo processo de Duras, o texto veio em vozes, um diálogo.

Esse diálogo acontecia entre uma figura feminina e uma figura masculina. A primeira vela o segundo no seu leito. A figura masculina está doente do que é chamada de doença da morte e, por meio de um diálogo, ambos evocam questões sobre essa doença que parece ter uma forte ligação com o mar. Uma doença passada de pai para filho, uma doença de sangue, hereditária, mas transmitida pelo afeto.

Você está doente?

sim.

Você está sozinho?

Estou. Eu tenho estado há tanto tempo aqui. Eu não sei ser outra coisa que não seja ser só.

Você só é triste.

Talvez seja o mar, ao fundo. (sons do mar rugindo ao longe).

São as músicas do meu pai que trago comigo onde quer que eu vá e que não posso deixar para trás. Não quero deixar para trás. (*Dentro de tudo há sangue*, 2019).

Diversos elementos saltaram no processo da escrita. A doença da morte, como mencionado anteriormente, um terceiro sujeito objeto do diálogo; a presença marcante do mar guiando a narrativa e sendo, ao mesmo tempo, causa e sintoma dessa doença da morte; e a presença dessa música escutada pelo meu pai, que toca ao fundo, como um dedo sobre aquela ferida.

A música, sobretudo, veio à tona com a escritura das imagens no momento da montagem. A escrita literária foi gravada em áudio, fiz a voz da figura masculina e uma amiga fez a voz da figura feminina. No momento da montagem na ilha de edição, foram compostos, de acordo com o procedimento do Bi-filme, dois filmes. O filme das imagens vistas foi montado e, paralelamente, o filme da escrita literária (áudio). A montagem do áudio requereu um processo mais significativo, uma vez que as falas tiveram que ser postas em um bloco espaço-temporal, junto a momentos de silêncio onde os dois se calam e o mar ao fundo se torna mais presente, e, especialmente, quando a música entra na composição. No diálogo, é relatado sobre essa hereditariedade da doença, que se passa por se amar, sendo transmitida pelo afeto; aqui a música é esse momento de transmissão, ela surge quando as vozes se calam para escutar o mar.

A montagem desses dois filmes deu resultado no vídeo-poema, ou bi-filme, *Dentro de tudo há sangue* (2019), prolongamento dos experimentos que buscavam dar a ver o sentimento do *buraco* e colocar de pé essa incapacidade de acessar um lugar sentimental,

trouxeram consigo diversas questões importantes para esse processo e que até então estavam encobertos.

O primeiro aspecto diz respeito a uma questão formal. O que está em jogo na busca por uma imagem-buraco que se utiliza da dessincronização no audiovisual, que não somente é um recurso que busca um efeito poético, mas que certamente questiona um regime estabelecido?

Marguerite Duras, quando iniciou seus experimentos com dessincronização no cinema, estava fortemente ligada ao movimento e pensamento feminista francês das décadas de 60 e 70. Os movimentos estéticos ligados a esse pensamento foram fortemente influenciados pelo famoso artigo de Laura Mulvey⁹ *Prazer visual e cinema narrativo* (1975) que, apresentando uma perspectiva politizada da teoria psicanalítica, aponta como o inconsciente, na sociedade patriarcal, outorgou uma *forma* ao cinema.

Mulvey (1977), ao apontar o “prazer visual” como prazer de um olhar masculino que objetifica a figura feminina e a esvazia. A torna um produto que deve ser admirado e apenas isso. Mulvey também identifica nessa conjuntura a centralidade do aspecto visual em detrimento dos outros nas narrativas audiovisuais tradicionais. Afirma que o cinema satisfaz uma necessidade primordial do prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a *escopofilia*¹⁰ (pulsão associado à necessidade de olhar) em seu aspecto narcisista.

Assim, diante da estrutura desse mecanismo de produção de subjetividades no cinema clássico, propõe produzir rupturas na forma para criar “um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante.” (MULVEY, 1977, p. 439).

Seguindo essa proposição conceitual, o que está em jogo na sincronidade do efeito audiovisual, também é a reprodução de uma sensorialidade hiper-focada no aspecto visual em detrimento de outras formas de percepção sensoriais. Nesse contexto Marguerite Duras faz dos seus experimentos de dessincronização modos de subverter essa lógica visual dominante do cinema. Ao deslocar a centralidade o aspecto visual da imagem, tendo-a apenas como suporte, explora outras possibilidades de sensorialidades que se inclinam para uma

⁹ Laura Mulvey, nascida em 1941, é uma crítica cinematográfica e feminista britânica. Sua obra representa um marco para os estudos feministas do cinema e para a construção de um contra-cinema. Seus escritos e realizações filmicas se preocupam em uma produção crítica feminista da relação entre a imagem e o olhar predominando no cinema narrativo clássico, e seus regimes de prazer visual.

¹⁰ A pulsão escopofílica é uma pulsão sexual e consiste na necessidade de olhar. “Não é uma das pulsões primárias fundamentais, como oral ou anal, mas é a manifestação de uma das formas de expressão da pulsão sexual” (MALLMANN, 2016). Como do Voyeurismo, o prazer advém do olhar. A única fonte de excitação e produção de prazer é, predominantemente, o olhar.

subjetividade não mais exclusivamente masculina (visual), mas também uma subjetividade feminina.

A exploração de outras possibilidades de sensorialidades aqui se manifesta por diversas escolhas estéticas, porém aqui, duas são fundamentais: a opção alternativa à claridade, planos onde os elementos não são inteiramente revelados, ou seja, uma visualidade turva, como se estivessem submersos em outro material que não o material de composição do estado da realidade que em geral é preenchidos pela obsessão visual, abrindo espaço para a elaboração imagética subjetiva do espectador.

O segundo elemento é a utilização do áudio. A não centralidade no aspecto imagético está inteiramente ligada ao modo como o áudio é utilizado, uma vez que o áudio síncrono é o suporte que dá à virtualidade da imagem em movimento efeito de reprodução da realidade, ou o que Michel Chion (2008) denomina *ilusão audiovisual*. Ao apresentar o valor acrescentado que o áudio tem na imagem diz:

Este fenómeno de valor acrescentado funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da *síncriese* que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve. (CHION, 2008, p. 12).

Assim, a utilização do áudio no Cinema dominante e síncrono reforça a centralidade da imagem, relegando ao som função meramente de suporte à imagem:

Os sons ditos sincronizados são mais frequentemente esquecidos, engolidos pela ficção, e (...) seus significados, seus efeitos, parecem ser gerados pela imagem ou por esse objeto global que é o filme¹¹. (CHION, 1985, p. 14).

A opção por trazer uma centralidade, ou equidade, ao som — fazer com que as imagens descritas pelo som (diálogos) sejam de fundamental importância na construção da experiência, para Duras gira em torno dessa perspectiva política de trazer uma sensorialidade feminina como contrapartida à visualidade patriarcal.

Na minha perspectiva, está relacionada à intenção de combinar o dispositivo audiovisual e o dispositivo da Literatura em um dispositivo terceiro, não só ao trazer uma narratividade com o uso de palavras, mas submeter o dispositivo cinematográfico ao que seria a experiência da intimidade da leitura. Isso ocorre, pelo efeito de criar uma imagem-buraco (dessincronização no bi-filme) que, assim como as imagens produzidas pela Literatura da

¹¹ Les sons dits synchrones sont le plus souvent oubliés en tant que tels, avalés par la fiction, et... leur sens, leur effet est en général mis au compte de l'image seule ou de cet objet global qu'est le film. (CHION, 1985, p.14, tradução minha).

palavra-buraco, é uma imagem em potencial, imagem produzidas na subjetividade do leitor, e pelo efeito que a centralidade na voz cria, ao proporcionar uma relação com o íntimo, com a subjetivação, enquanto que a centralidade na imagem distância (sincronia). Para Michel Chion: “a audição cria uma sensação de proximidade entre os ouvintes e o filme, enquanto o olhar implica a distância entre o espectador e o objeto do olhar”¹² (CHION, 1999).

A dissincronia, portanto, aponta para uma aproximação daquilo que se chega no esgotamento das palavras, no exercício da escrita da palavra-buraco, entretanto com imagens. Movido por esses questionamentos, lanço-me a pensar a construção de uma imagem não mais meramente que, utilizando-se dos espelhos, provoque um furo, um *mise-en-abyme*, mas uma imagem que nela própria os aspectos da dessincronização estejam evocados. Busco por uma imagem que se eclipse. Não uma que não revele, mas uma que não deixe revelar.

7. IMAGEM SUBMERSA E SUBMERSÃO DA IMAGEM

Ao refletir acerca do excesso da claridade da produção de imagens, deparo-me com o livro *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono* (2013) do crítico de arte Jonathan Crary.

Crary (2013) ao explorar o mundo contemporâneo sob o regime do neoliberalismo, apontando o sono como o único mecanismo que esse sistema ainda não consegue cooptar e capitalizar, mas que, contudo, faz esforços para suprimir e reduzir, assim aumentando a máquina de produtividade do capitalismo tardio que gira de acordo com uma lógica de “biodesregulamentação”, ou seja a “discrepâncias brutais entre o funcionamento temporal de mercados desregulamentados e as limitações físicas intrínsecas aos seres humanos obrigados a se conformar a essas demandas” (CRARY, 2013, p. 16).

Nessa lógica degradação do sono (do espaço de penumbra, não visual, não analítico), o que entra como estratégia é um jogo de “ ‘iluminação perpétua’ (...) que mina paulatinamente as distinções entre dia e noite, entre claro e escuro”. Contudo, não unicamente um brilho literal como dito anteriormente em relação a produção de imagens do cinema, mas uma claridade que impede a penumbra.

A situação hoje é comparável ao clarão típico da iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais não há variações tonais suficientes que permitam fazer distinções perceptivas e nos orientarmos em função de temporalidades compartilhadas. O clarão, nesse caso, não é o brilho literal, mas a aspereza

¹² Hearing creates a sense of proximity between listeners and the film whereas the gaze implies distance between the viewer and the object of the gaze. (CHION, 1999, tradução minha).

ininterrupta do estímulo monótono, no qual uma ampla gama de capacidades receptivas é congelada ou neutralizada. (CRARY, 2013, p. 30).

A produção de imagens nesse sistema então visa extinguir a escuridão e obscuridade embotando a experiência visual:

Por devastar toda condição de luminosidade exceto as funcionais, [...] é parte de uma imensa incapacitação da experiência visual. Coincide com um campo onipresente de operações e expectativas ao qual estamos expostos e nos quais a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. No interior desse campo, a contingência e a variabilidade do mundo visível não são mais acessíveis. As mudanças recentes mais importantes estão relacionadas não às formas mecanizadas de visualização, mas à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. (CRARY, 2013, p. 30)

Não seria possível desconectar esse processo do mundo no qual ele está inserido. Cecília Salles (2006) irá indicar que dentre as interativas nas quais a obra se alimenta está a relação com seu meio externo. No processo em criação, portanto, deve ser considerado essas informações que ele troca com seu meio ambiente.

As interações envolvem as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações dos artistas com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. (SALLES, 2006, p. 26).

De fato, o caminho que faço na busca por uma imagem-buraco, uma não-imagem — para colocar de pé esse estado de buraco desprovido de imagens — está diretamente relacionado ao excesso de imagens presentes na contemporaneidade, sobretudo sob um aspecto sociopolítico de um regime neoliberal que se utiliza dos dispositivos imagéticos para a produção do desejo de compra.

Esse excesso de luminosidade das imagens aponta diretamente para a concepção, mencionada nos primeiros capítulos desta pesquisa, de uma produção de imagens que preenche, que entrega, e definitivamente anula as possibilidades que se permitem penumbras, espaços dúbios, que é a imagem da literatura e a não-imagem que os dispositivos ópticos do pré-cinema produzem. Essa imagem-buraco é antagonista desta outra produção. Uma vez que o cinema, cooptado pelo sistema industrial é também produtor dessas imagens, produzir uma imagem que se oponha a ela passa por reconhecê-la e identificá-la como tal.

Uma imagem portanto que invista no desconforto, no impulso pela obscuridade e pela descentralização da visão se põe como uma negação a esse embotamento produzido pelo

excesso de luminosidade que extingue a miríade de possibilidades subjetivas e exclui todas as vivências não visuais na visualidade. Daí relaciono-me inteiramente à escrita, à imagem em potência de vir a ser, por uma criação não perfilada, não publicitária, ao modo de Duras (1985):

Por vezes sei disso: a partir do momento em que não for confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não for, sempre, a confusão de todas as coisas numa única por essência inqualificável, escrever é nada mais que publicidade. (DURAS, 1985, p. 12).

A obra de Crary desperta interesse a esta pesquisa, porque ele aponta como esse embotamento causado pelo excesso de luminosidade das imagens — ligado ao regime neoliberal que busca cooptar infiltrar-se em todos os meios de produção de subjetividade — encontra resistência em uma única insistência que não pode ser capturada por esse sistema de iluminação: o sonho, a região das imagens diáfanas, muitas vezes de uma colagem de imagens construídas em torno de uma não-imagem.

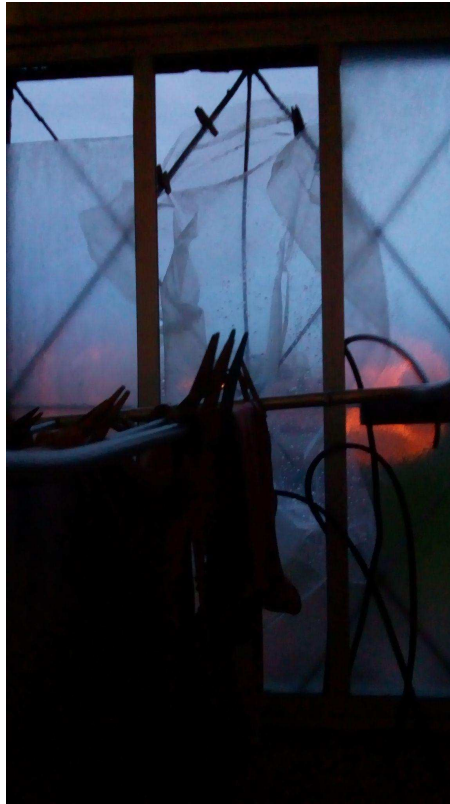
Assim, no caminho por buscar entender o processo de criação de uma imagem-buraco, essas considerações me levaram a propor outras experimentações de criação de uma imagem que se oponha a essa hiper iluminação das imagens da contemporaneidade. Por uma imagem que estivesse na penumbra, não puramente uma anulação da imagem, mas uma que suas configurações trouxessem aquilo que está submerso debaixo da visão, que exigem do olho um mergulho em direção ao espaço turvo da visão; como dito anteriormente, não uma imagem que impeça que se veja, mas que revela a impotência da visão diante dela: uma imagem-submersa.

Ensaiei, portanto, o que seria essa imagem-submersa. O que interessa na perspectiva dessa imagem é a mudança do comportamento da luz ao passar de um estado para outro, o regime de composição de profundidade obedece a outras regras (naquilo que concerne à percepção do olho). Na região submersa a luz sofre um desvio e vai perdendo sua capacidade de iluminar à medida que a profundidade aumenta. Decerto na profundidade total temos a escuridão completa (não-imagem), em uma profundidade superficial um leve borrão nas perspectivas, contudo em uma certa medida entre a profundidade completa e a superficialidade, encontramos um região de penumbra, onde os elementos estão presentes porém não completamente classificáveis e reduzíveis a si mesmos.

Busquei criar uma imagem com uma profundidade do “entre”, em que todos os elementos estivessem ao mesmo tempo em profundidades distintas e no mesmo plano de

visão; em que os elementos dispostos não fossem inteiramente discerníveis, porém não sejam clareados, como é próprio daquilo que é submerso, turvo no líquido.

Figura 12 - Experimentação da imagem-submersa



Fonte: Caderno de Artista. Acervo do autor.

Identifico nos processos dessa imagem também uma dessincronização, que se assemelha ao efeito produzido pela dissociação do bi-filme. Nesse caso uma dessincronização espaço-temporal, mesmo que haja uma certa perspectiva, há do mesmo modo uma desregulação das perspectivas, causada pela planificação e indissociação de profundidade. Mais do que a presentificação de uma imagem-submersa, o que desse experimento me inquietou, e que me levou a levar adiante nos experimentos, foi o movimento de descer à profundidade, de submergir.

Certamente, em um mundo de imagens iluminadas, uma imagem-submersa pode causar aversão, pânico, medo ou confusão. Entretanto, uma imagem que submerge, que guarda em suas configurações de imagem o movimento de tornar-se penumbra, onde as linhas e os contornos não se apagam, mas avança pelo campo do desconhecido e adentra no espaço onde outras regras de visão, de percepção e sensorialidade devem entrar em jogo.

7.1 *Espelho submerso* (2024)

Os experimentos em torno da palavra-buraco, da imagem-buraco e da imagem-submersa trouxeram a este momento da criação. Ao entender como se dá o exercício da palavra-buraco e como ele me leva a um estado de arrebatamento que evoca o estado de buraco; como pela dissociação imagem-áudio, por meio da criação de duas imagens, uma imagem vista uma imagem invisível criada pelo exercício da escrita transposto em áudio e, desse efeito de combinação, produz o direcionamento do espectador para uma imagem dissolvida; e o que se dá no movimento de submersão da imagem.

Diante desses entendimentos produzidos pelos experimentos anteriores, decidi prosseguir no exercício em torno dessa criação a partir de uma nova perspectiva. Como mencionei anteriormente, quando discorria acerca de como tomei conhecimento de quais acontecimentos-buracos despertavam e incendiaram minhas escritas, que passavam a gravitar em torno desses, trouxe à tona o acontecimento do afogamento de minha tia Euríce.

Por mais que os elementos desse acontecimento já estivessem presente em recurso poético e imagético em minhas experimentações em torno da palavra-buraco desde 2016, quando iniciei por essa intenção criativa, somente recentemente pude pronunciar em palavras e tomar conhecimento do que se tratava. O acontecimento-buraco chegou à superfície.

Isso se deu na ocasião dos experimentos propostos pelo projeto de extensão Laboratório de Escrita dos Afetos (Álacre) coordenado pelo professor Dr. Francisco Silva Cavalcante Junior, coorientador desta pesquisa. O laboratório, assim como na ocasião da escrita do texto para *O mar e o amor* (2016), fomos exposto a um processo de afecção, nesse caso pelo livro *O armazém do sol* (2021) do escritor paulista João Anzanello Carrascoza, romance que gira em torno do exercício da memória fabulada. O livro trata sobretudo das perdas vividas durante os processos da vida e como elas são formulados e reformulados pelo exercício poético. Como exercício inicial dessa afecção, os participantes do laboratório deveriam escrever o que o professor Cavalcante Junior denomina “Texto-sentido”, uma escrita que, ao modo de Merleau-Ponty (1975), busca exercitar por meio da palavra não uma racionalização em torno daquilo que se sentiu, mas uma elaboração da escrita em torno do sensível sem negar, entretanto, que há processos racionalizantes no jogo da escrita que condensam a difusão do sensível.

Dessa escrita, todos os elementos do estado de buraco vieram à tona novamente, sempre estão permeando minha consistência subjetiva: o mar, a perda, a incapacidade de

atingir essa imagem, de pronunciar. Todos esses, entretanto, sem uma configuração específica e discernível.

A partir desse “Texto-sentido”, passamos a elaborar o exercício ficcional em torno dele. Foi nesse momento que o acontecimento-buraco do afogamento de minha tia emergiu em escrita. Esse acontecimento sempre esteve presente, não me pareceu, no momento, ser uma descoberta, porém olhando em retrospecto nunca havia sido delineado em palavras.

Esse acontecimento-buraco guarda em si um movimento de troca com o da perda do pai, ambos parecem ser encenações distintas de um mesmo acontecimento, pois todos os mesmos elementos estão lá: o mar ao fundo, o ruído branco constante combinado à dissolução da imagem, um certo buraco que suga os elementos do seu entorno. Por essa razão decidi investir no experimento em torno da escrita desse acontecimento, e o tornei motivo de minhas investigações em torno da criação de um efeito audiovisual que comportasse os entendimentos acerca do bi-filme e da submersão da imagem.

Esses movimentos de escrita apontam sempre para um processo de repetição e reescritura. Parece-me que a cada novo experimento, mesmo que situado em um tempo diferente na cronologia ou no espaço em que se situa, há sempre uma reencenação dessa perda, um (re)escritura da ação da emergência dessa marca. Assim como nas obras de Duras, o ato da reescritura é o ato da busca por recuperar o que foi perdido. O procedimento de desdobra-se em si mesmo em direção ao infinito, a um ponto mais além. Uma escrita presa em si mesma, por onde Duras se extravía ou como diz Maurice Blanchot em *O livro por vir* (2005):

O lugar do extravio ignora a linha reta; nele não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido. (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Marguerite Duras faz, assim, com que sobrem restos que nos remetem a esse núcleo oco que padece de significantes, em seu movimento de escrita e reescrita “destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa que sua vida” (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Badiou faz apontamento sobre esse movimento da reescrita: “há uma capacidade criadora na própria repetição (...). Estamos certos de que uma repetição natural não tem nenhum poder criador, é a repetição formal, artificial que tem poder criador” (BADIOU, 2002, p. 242). Essa recuperação, assim, ocorre de fato, não por meio do objeto em si (que não existe e, portanto, não é recuperável), mas pela repetição da perda; é recuperado o estado do

desaparecimento. Esse é o caminho também da decantação da escrita, da exaustão da palavra, por um mínimo necessário, em direção ao silêncio, ao vazio, rumo ao que Duras afirma quando diz que na região de buraco “as palavras são mais importantes que a sintaxe”. E é justamente essa “recusa violenta da sintaxe” (DURAS, 1975, p. 11) que constitui esse buraco da palavra.

Em seus livros, justamente, não se avança. Creio que há também a questão do movimento. Os movimentos são amiúde muito imperceptíveis, escorregadios, assim, e não se trata de forma alguma de uma questão de avanço. Quero dizer, não há caminhada, ou então é uma caminhada em círculos (DURAS, 1974, p. 14).

Quando Lol é acometida pelo acontecimento-buraco e lhe é retirado o olhar no momento da perda e ela é desinvestida do seu objeto de busca, aquela imagem perdida será seu objeto de busca e ela exercerá esse movimento de retorno por meio da repetição da reencenação do ato, por meio da escrita no romance.

Desse modo, do entendimento desse processo de escrita que eu exercia ser um ato de reescritura, passei a reescrever a cena do afogamento, em diferentes versões, permitindo que novos elementos do processo fabulatório, que assumissem o ato de impossibilidade de retomar um “real” definitivo, mas um “real” poético em torno desse acontecimento, viessem para a superfície da escrita.

A partir da concepção de Cecília Salles (2006) do inacabamento de uma obra constituída por um corpo que se expande em rede, assumindo também que os outros escritos em torno desse buraco são versões da mesma escrita em momentos diferentes, passei a tomá-los como um texto único. Retomei os escritos da palavra-buraco em *O mar e o amor* (2016), *Dentro de tudo há sangue* (2019) o texto *Permanecer* (2020), de modo que ele confluíssem entre si, reescrevessem uns aos outros e produzissem novos nós, juntos aos experimentos de reescritura do texto em várias versões *Afogamento de tia Euríce* (2023).

Do mesmo modo, iniciei a escrita em imagens filmadas. Nesse momento, buscava investigar o processo de submersão da imagem e como dispor isso em tela. Dessa vez, tinha em visão somente o mar dentro do quadro. Diferente dos experimentos anteriores, em que o *mise-en-abyme* ocorria no centro do enquadramento, ou seja, em que o mar propriamente estava no fundo, no escape da visão; agora, entretanto ele era o quadro, somente ele o mar. Como se o avanço repetitivo das ondas investigassem por um transbordamento das bordas do enquadramento.

Os espelhos não estavam presentes em quadro, pois, agora, ao invés de me colocar na presença dele, queria que o espectador estivesse incluído nesse desdobramento da presença

até o infinito, diante da experiência de que “atrás do espelho existe o sonho” (RODOREDA, 2004), a imagem do pré-cinema.

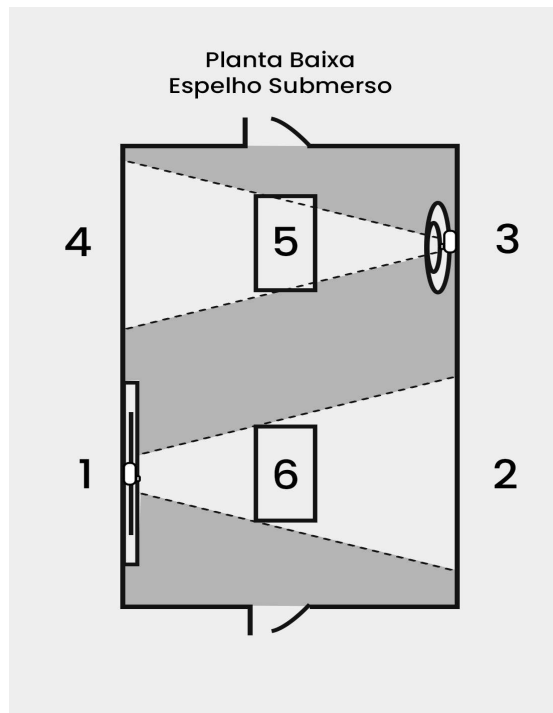
Para tanto, esse formato audiovisual pedia outro dispositivo em que os espelhos não estivessem presentes na imagem, mas refletissem o mar, junto ao espectador. Assim, os propus dispostos em uma sala refletindo as projeções do plano do mar, na parede.

A Figura 13 representa a concepção em uma planta baixa desse dispositivo.

Imaginemos uma sala escura retangular, com dois bancos em seu centro (5 e 6). Tomemos, para ilustrar essa instalação, duas paredes dessa sala, uma esquerda e outra direita, uma de frente para a outra. Na parede esquerda temos um espelho de aproximadamente dois metros encostado no chão (1), em cima desse espelho um projetor, instalado no teto, projeta as imagens do vídeo-poema *Dentro de tudo há sangue* (2019) na parede oposta (2), de modo que a projeção possa ser vista tanto diretamente pela parede, como pelo espelho.

Ao lado da projeção do vídeo-poema, há outro espelho, o mesmo espelho, redondo e embotado, que aparece no filme, agora, porém, instalado na parede (3). Em cima do espelho redondo, outro projetor aponta para sua parede oposta ao vídeo do mar (4), de modo que podemos ver essa imagem projetada pelo reflexo embotado do espelho redondo.

Figura 13 - Planta baixa do dispositivo



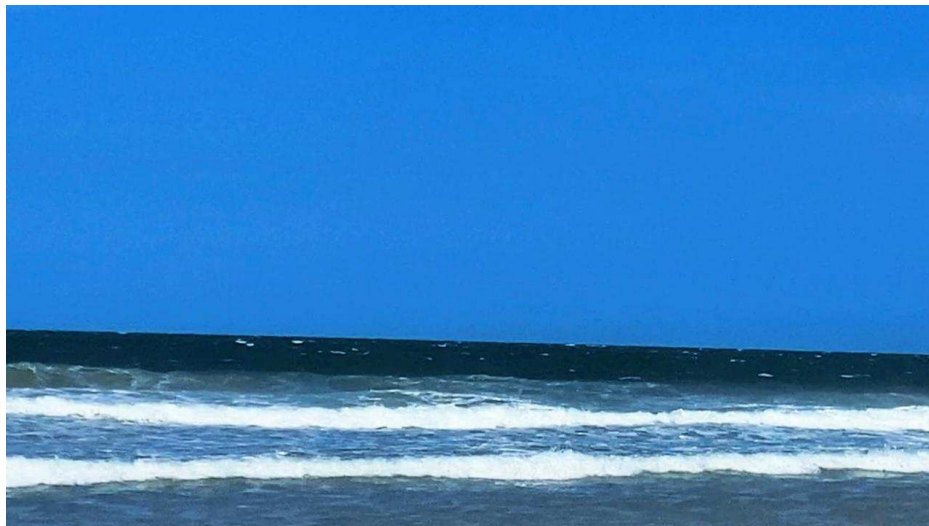
Fonte: arquivo pessoal do autor.

A imagem que vemos do mar, é outro processo de repetição e reescrituras. A intenção dessa escrita foi a de esgotar o movimento do mar, em direção ao silêncio por meio da repetição, neste caso, o rumo que a imagem toma em direção ao silêncio é o ato de submergir, reflexão feita a partir do experimento com a imagem-submersa.

Como já mencionado anteriormente, filmei as imagens do mar de forma direta, de modo que somente o mar coubesse em quadro, junto ao azul do céu. As imagens foram capturadas por meio da câmera de um aparelho Iphone 11 (1080p - 60 fps).

A intenção seria que na sala escura da instalação o mar refletisse no espelho encontrado na parede rente ao chão, de modo que o reflexo fosse o das ondas do mar batendo nos pés do espelho.

Figura 14 - Frame mar com claridade



Fonte: Caderno de artista.

No início do vídeo vemos o céu claro, a luz permite a visão de todos os aspectos do mar. Foram gravados em torno de dois minutos de vídeo, de modo que ele é repetido em looping, algumas vezes em duração longa, outra em cortes de repetição que duram poucos segundos, para denotar a temporalidade distorcida desse movimento do mar.

Em seguida, gradualmente, apesar de haver um descompasso na continuidade do movimento do mar, há uma progressão contínua na diminuição da luz.

Em dado momento estamos diante de um mar penumbroso. As delimitações começam a se obscurecer, do mesmo modo essa diminuição reduz a luminosidade que o mar produz na sala escura, onde simultaneamente acompanhamos o vídeo *Dentro de tudo há sangue* (2019).

Figura 15 - Frame de mar penumbroso



Fonte: Caderno de artista.

Nesse estado a imagem encontra-se submersa, as delimitações encontram-se no perigo de perderem-se e o rugido do mar é o testemunho de que o que se apaga na visão permanece ali. Em seguida, no movimento gradual de obscurecimento, o mar chega a um estado de quase não-visualidade. Esse momento nunca chega, entretanto, porque não busco atingir a não imagem, somente estar em direção a ela, em um movimento vertiginoso de aproximar-se mas nunca alcançar.

Figura 16 - Frame de mar obscuro



Fonte: Caderno de artista.

A escrita em palavras, aqui disposta em narração em áudio, ecoa na sala. Ela é uma combinação entre os escritos de *Permanecer* (2020), *Afogamento de tia Euríce* (2023) e *Dentro de tudo há sangue* (2019). Há aqui certamente um prolongamento do bi-filme, no que concerte à combinação das imagens (imagens vistas e não vistas) para colocar de pé a dissolução de ambas as imagens. Entretanto aqui se multiplicam os planos de visão e de imagem. Seguindo esse raciocínio, mais acertado seria pensar em um multi-filme.

Esse dispositivo também é pertinente para a busca desse processo em criação porque inclui o espectador enquanto corpo dentro da imagem. Esse corpo, já mencionado anteriormente, fundamental na constatação desse estado de buraco e estado de arrebatamento, que sinaliza por meio dos seus recursos, enquanto o pensamento racional vacila, incluído em quadro, torna-se parte do processo da desconfiguração das imagens.

Diante desse simulacro do ato de submergir, o corpo também submerge, capturado pelo movimento da visão que se apaga e passa a enxergar em dificuldade uma outra esfera do exercício de enxergar.

8. CONCLUSÕES

O exercício a que se propôs esta pesquisa de dar nomes e articular o que por essência não se nomeia, foi um trabalho desafiador. Seja porque ele se depara, constantemente, com a insuficiência das palavras em contornar — o que em geral a pesquisa acadêmica e as ciências, em seu sistema de categorização e apreensão — recusam, seja pela constatação que deveria assumir que enveredar por uma direção que necessariamente me perderia. Uma escrita que eventualmente se repetiria, que daria voltas em torno de si mesma, esforçando-se para buscar novos termos, como se nadasse fugindo do afogamento inevitável.

O movimento desta pesquisa, portanto, exigiu que ela fosse o movimento em direção ao poético, à criação poética. Assim, sendo tomado como análise e reflexão acerca dos conhecimentos adquiridos no ato da criação, pelos meios que o próprio artista usa para manusear aquilo que tem diante de si, a despeito de não ter consciência, muitas vezes, daquilo que faz e para onde se vai.

Da mesma maneira, foi fundamental o entendimento da obra de arte como um sistema em perpétuo inacabamento, pois os momentos desse processo, sua materialização em obras não acabadas, foram o que possibilitou que se seguisse adiante a partir dos saberes que só puderam ser adquirido na práxis da criação.

O contato com o sistema vida-obra de Marguerite Duras foi o ponto essencial para o entendimento desses espaços de lacuna e perda, que de outra maneira, teriam tomado rumos diferentes que não os do poético e, por certo, distanciaram-se daquilo que era minha intenção criativa. Duras pautou sua vida nesse salto poético. Fez de seu trabalho artístico o ato de afirmar o *não saber dizer* e assumir que, muitas vezes, não há como dizer. Isso é revolucionário, em um mundo que exige que se diga, como aponta Roland Barthes (2007), ao refletir sobre o aspecto facista, dizendo que o que caracteriza esse aspecto da língua “não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. A recusa a dizer, portanto, é um ato que desmonta toda a lógica racional que sustenta o sistema de poder.

Essa lógica — de privilegiar o entendimento racional em detrimento do sensível — deve ser subvertida nesta pesquisa, pois há a contestação de que foi necessário um entendimento do funcionamento dos processos de percepção do corpo para saber em que terreno me direcionava. Contudo, não foi uma recusa por completo à tradição do pensamento — a partir das considerações do filósofo Merleau-Ponty, em recusar esse binarismo, pensamento-sensível —, mas consciente de que em um texto articulado e institucional como exige esse trabalho acadêmico, há um desfavorecimento dos saberes do corpo em prol do conceito, o que teve que ser reavaliado, uma vez que o corpo e suas percepções pautaram os entendimentos e as direções.

Sua obra poética me permitiu não somente entrar em contato com a afecção de seus textos e perceber ali o ressoar do meu próprio estado, um *estado de buraco*, mas também assumir para mim mesmo, em minha pesquisa, essa incapacidade, e fazer dela sua virtude. Essa aproximação foi possível por meio da experiência estética da palavra-buraco, de encontrar-me em um *estado de arrebatamento* provocado no que a autora faz em seus exercícios poéticos como o ato da escrita que envereda por esse campo desconhecido, dessa *coisa*, que atrai pelo seu mistério mas afasta quando tentamos exercer o ato de apreendê-lo. Percebo, portanto, que o fator primordial que define o exercício da palavra-buraco é o da escrita que se lança no abismo, sabendo que dele nada apreenderá, somente é possível fazê-lo ressoar.

Para tanto, tive que tomar conhecimento daqueles que eram os meus próprios buracos evocados pela obra de Duras e pude rastrear em sua vida, bem como na minha própria acontecimentos específicos que disparavam esse *estado de buraco*, ao que chamei *acontecimento-buraco*. Produzir uma espécie de mapeamento desses acontecimentos que impulsionaram meu *estado de buraco* a uma criação poética, me permitiram identificar os

pontos dos quais iria retomar na produção poética, no contexto de encará-lo também enquanto pesquisa acadêmica.

Iniciei, retomando, os processos de busca pela criação de uma *imagem-buraco* em meus experimentos por dar a ver uma não-imagem, usando os recursos do audiovisual. Retorno aos meus experimentos de montagem de texto escrito e textos imagéticos no vídeo-poema *O mar e o amor* (2016), que revelou resguardar no ato da dissincronia, possibilidades das criação de uma dissolução na imagem.

Esse procedimento que Marguerite Duras vai chamar Bi-filme — amplamente usado em seus filmes, nesta pesquisa sobretudo no filme *Les mains négatives* (1979) — dá indícios de uma recusa à centralidade da visão no aparato audiovisual e propõe um modo de fazer audiovisual que aposta em outras sensorialidades.

Encontro nesses procedimentos e por meios dos experimentos em *Dentro de tudo há sangue* (2019) modos de produzir na imagem do audiovisual aquilo que experimentava no exercício da *palavra-buraco*.

A partir desses experimentos e de todo o arcabouço teórico e dos procedimentos estéticos de Marguerite Duras, somado à concepção de produzir uma imagem que envereda por uma sensorialidade outra que não puramente a da visão, motivado pelas reflexões de Crary acerca do excesso de luminosidade e visualidade na contemporaneidade, proponho a criação do experimento *Espelho submerso* (2024) dispositivo instalativos que fomente a criação de uma *imagem-submersa* em seu processo de submersão.

Partir da perspectiva de Cecília Salles de tomar a obra como um sistema em constante processo de feitura, foi fundamental para traçar os pontos desse processo que ocorrem em diversos momentos de minha trajetória, sempre retomado para novas atualizações, pois me permite perceber que esse processo de escrita da palavra-buraco ocorre durante um longo período, que se encontra neste momento no contexto da pesquisa acadêmica.

Paradoxalmente, mesmo tendo conhecimento de como o pensamento ordenado pode ser inimigo desse estado no qual buscava evocar, foi na escrita acadêmica e na reflexão com outros autores que pude encontrar nomes e traçar uma trajetória desse processo que muitas vezes me parecia a perda total de si na escrita.

Entretanto é inevitável concluir, do mesmo modo, que o ato de estar perdido e avançar no exercício de perder-se, reivindicar o dizer mesmo diante da impossibilidade de dizer, afirmar o lugar em que nada há para encontrar, são esses os movimentos primeiros, e somente desses modos, que se acessa esse estado permeado de ausências.

REFERÊNCIAS

- AYER, M. **Marguerite Duras: escrever imagens**. Rio de Janeiro: s.n., 2009.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas II**, Rua de Mão Única (5ª ed.). Trad. José C. Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1997.
- BADIOU, A. **Por uma estética da cura analítica. A psicanálise e os discursos**. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra freudiana, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada o dia 7 de janeiro de 1977**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita, a palavra plural**. Trad. A. Guerra, São Paulo: Escuta, 2001
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHION, Michael. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. Trad. Claudia Gorbman Nova York: Columbia University Press, 1999.
- CHION, Michel. **Le son au cinéma**. Paris : Cahiers du Cinéma, Éditions de l'étoile, 1985.
- CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G. **O ato de criação**. Caderno Mais! Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.
Disponível em:
https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 20 jun. 2023.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio.** Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2014.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Boas falas: Conversas sem compromisso.** Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

DURAS, Marguerite. Premier projet. In: **Le camion.** Paris: Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras.** Paris: Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. **O amante.** Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento.** Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. Le vice-consul. In: **Roman, cinéma, théâtre, un parcours** . Paris: Gallimard, 1997.

DURAS, Marguerite **Les mains négatives.** Direção: Marguerite Duras. Produção: Les filmes du Losange. França, 1979. 18 min. cor. 35 mm. Disponível em: <https://derives.tv/les-mains-negatives>. Acessado em: 11 jun. 2023.

DURAS, Marguerite. Entrevista à Rádio France Culture, Paris: 2008. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-marguerite-duras-la-vie-comme-litterature>. Acesso em: 24 jul. 2023.

DURAS, Marguerite. The Thing [Entretien avec Rolland Thélou]. *Gai Pied*, nº 20, 1980.

Disponível em de:

<http://yagg.com/2015/01/22/marguerite-duras-the-thing-entretien-au-gai-pied-1980/>. Acesso em: 17 jun. de 2023.

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.

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

GUIMARÃES, L. **Marguerite Duras e o cinema de renúncia ao entretenimento.** *Le monde diplomatique Brasil*. Abril, 2021. Disponível em:

<https://diplomatie.org.br/marguerite-duras-e-cinema-de-renuncia-ao-entretenimento>
Acesso em: 27 Jun. 2023.

GUATTARI e ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GLISSANT, Édouard; COSTA, K. P., & Groke, H. de T. **Pela opacidade**. Revista Criação & Crítica, 2008. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4452223/mod_resource/content/1/Glissant%20-%20Pela%20opacidade%20%28in%20Po%27C3%A9tica%20da%20rela%27C3%A7%27C3%A3o%29.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

KASTRUP, Virginia. **A rede: uma figura empírica da ontologia do presente**. Em PARENTE, A. (org.) *Tramas da rede*. Sulina: Porto Alegre, 2004.

KASTRUP, V. **Flutuações da atenção no processo de criação**. In: LECERF, E.; BORBA, S., 2007.

KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud a Lacan**. Tradução Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges; Consultoria Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

LACAN, J. **Seminário 7, A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

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.

LACAN, J. **Seminário, Livro 7. A ética da psicanálise [1959-1960]**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LOPEZ GALLUCCI, Natacha M. Saberes da nossa América incorporada: pesquisa e criação intermidial a partir da filosofia da cultura de Günter Rodolfo Kusch. Revista Nupeart, Dossiê Especial Prof-Artes, vol 25, Prof-Artes/Nupeart., UDESC, Florianópolis, 2024.

MALLMANN, Cleo José. **Escopofilia: De que se alimenta o mundo virtual?** Estud. psicanal. Belo Horizonte, n. 46, p. 45-53, dez. 2016. Disponível em:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372016000200005&lng=pt&nrm=iso. acessos em: 22 jul. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos**, Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

MARIANO, F. **O mar e o amor. 8’, Fortaleza, 2016** (Ensaio Fílmico). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=MHemOS6kJ7M&t=2s>. Acessado em: 11 jun. 2023.

MARIANO, F. Sávio. **A dissolução da imagem em Marguerite Duras. 7’ Fortaleza, 2019** (Ensaio Fílmico). Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/101C9L7FAQbMr10iOGUIGwHYMIpDdl3GM>. Acessado em: 11 jun. 2023.

MARIANO, F. **Dentro de Tudo há sangue. 15', Fortaleza, 2019** (Ensaio Fílmico).

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/101C9L7FAQbMr10iOGUIGwHYMIpDdl3GM>. Acessado em: 11 jun. 2023.

MARIANO, F. Sávio. **Caderno de artista**. Textos, Fotografias e experimentações audiovisuais, Fortaleza, 2023. (Inédito)

MARIANO, F. **Espelho Submerso. 6', Fortaleza, 2024** (Ensaio Fílmico). Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/12Nm1vktQjdyStQdwIJrJIwCk5aPeZaRU/view?usp=drive_link. Acessado em: 11 jun. 2023.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RESNAIS, Alain. **Hiroshima Mon Amour**. Direção: Alain Resnais. França; Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, 1959

RODOREDA, Mercè. **Espelho Partido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROLNIK, Suely. **Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de subjetividade. São Paulo: PUC, 1993, nº 2.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

SOUSA, L. M. A. **O vazio como condição - sentidos a partir do horror**. Gragoatá (UFF), v. 34, p. 62-76, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32959>. Acesso em: 20 jul. 2023.

VARDA, Agnès. **Les plages d'Agnès** [As praias de Agnès]. Direção de Agnès Varda. França: Cine-Tamaris, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 edições: São Paulo, Paz e Terra, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

APÊNDICE A - CADERNO DE ARTISTA: EXPERIMENTAÇÕES DA
PALAVRA-BURACO

Num movimento de paixão ela
 "É o sol que faz sentir o corpo." Depois de
 um dia inteiro, apredido, queimado,
 seco, ^{anunciado}, Ela o estende sob a janela,
 colocando-o no limiar perigoso e
 delicioso do ~~paixão~~ ^{impulso}. A pele já quei-
 mada recebe mais sol. Atisa a
 ferida num movimento de
 doloroso. É do sol que ^{se} sente o
 corpo. A descoberta da pele queimada.
 Cada ventila e arista, nunca antes
 notados, agora latejam em audência.
 Ela sente o corpo todo por inteiro,
 tudo junto, consolidado e respirando.
 O cheio da pele evaporando, cada
 pontada de desconforto causada
 pelo vertido que desce ralando
 a pele a venmelha da
~~o corpo~~ ^{o corpo} ~~que~~ ^{que} ~~ela~~ ^{ela} ~~queimada~~ ^{queimada} ~~diante~~ ^{diante} do
 viol.
 O transbordar da locura da paixão
 motivou aquele ato de ^{auto} ~~auto~~ ^{sacrifício}
 SACRIFÍCIO

Um homem prestes a morrer vai de carro até a casa de praia da sua infância num impulso incontrolado em busca de que?

Essa história fala sobre memória, sobre as púas da infância, sobre a cultura das casas de praia no Ceará. Sobre o estado de espírito de guerra em Fortaleza, essa cidade branca, desértica, silenciosa, em detritos.

"Esquece-te sob um azul perfeito; nesses doze dias nenhuma nuvem, nenhuma diminuição do sol." Michel diz que o céu há dois meses está puro.

"Não estou triste nem contente; dar aqui não enche de uma vaga exaltação e nos revela

um estado que parece tão distante da alegria como da tristeza; talvez seja felicidade."

• Ouero depurado esse estado de ser e esse ambiente emocional para essa história.

→ Ideias

• Capítulo 1 - O que pode um corpo morto em vida.

• Capítulo 2 - Delírio de Verão num wpo de cachaja.

NOTA → essa história também é sobre o branco da memória. Coisas não ditas que não há como se dizer.

Essas coisas se manifestam de algumas formas

→ O personagem Bruno sente algo que ele não consegue colocar em palavras, mas que guia muitas das suas ações e impulsos.

→ Entre os pais há algo que não pode ser dito.

→ Um acontecimento do passado que envolve os três...

• Sobre o que pode um corpo morto em vida.

→ Sentir-se próximo da morte fez com que ele descobrisse que só estava vivo agarrando cada filistrara de prazer que conseguia captar.

Especializando nos pequenos prazeres sexuais.

Aproximando-o dessa coisa que ele sentia desde a infância e que também ensa moldou e fez surgir.

APÊNDICE B - TEXTOS: ESCRITA LITERÁRIA EM *DENTRO DE TUDO HÁ SANGUE* (2019)

Os medos da minha mãe.

As tristezas do meu pai.

A coragem das minhas irmãs

Tristezas que herdei

Guardadas. Tanto tempo. A punho fechado. Saudosista.

Tristeza erótica

Você está doente?

sim

Você está sozinho?

Estou.

Eu tenho estado a tanto tempo aqui.

Eu não sei ser outra coisa que não seja ser só.

Você só é triste. Talvez seja o mar, ao fundo.

São as músicas do meu pai que trago comigo onde quer que eu vá e que não posso deixar pra trás. não quero deixar pra trás.

Você pode deitar aqui se quiser. Eu faço passar.

É o mar que me deixa assim.

O mar é tudo que você não pôde ser. Tudo onde não pôde ir. O que sonhou e não aconteceu. Às vezes sinto pena de você. É como uma criança machucada. Eternamente machucada. Esperando a morte cicatrizar as feridas.

É meu corpo que passa tão rápido. Tenho medo.

Choro todo dia uma dor que não é minha.

É uma tristeza carregada por amor, amor de dívida, dívida de infância. Dívida de amor.

Que dívida pesada.

Você nasceu endividado. A culpa do amor. Do amor que não pediu, mas recebeu.

Quando carregava o peso do amor não sabia que também carregava o da tristeza.

Essa tristeza que eu carrego nos fluidos, cuspidos pelas válvulas. Os mesmos fluidos do meu avô, do meu pai.

Como se eu precisasse ser lembrado que dentro das coisas tem sangue?

Você anda tão fraco, deita aqui perto. Deixa eu segurar você. Eu tento alcançar você mas sua pele é sempre distante. Vou continuar tentando. Nunca deixo de tentar.

Ela não é sua? Essa doença.

Não

Choro por você. Tenho pena. Não te alcanço, mas você está aqui.

É a lua, esbranquiçada. No negrume. Essa parede mofada diante de mim, e essa única janela, solitária. Na parede mofada. E ao fundo o mar. Rugindo, pra sempre, no fundo de tudo. Lembrando, apagando. No fundo das coisas. Das coisas. Das coisas. Das coisas. Das coisas.

(mar)

Você escuta?

Não

Atrás dessa parede infiltrada. Uma música.

Não.

Só eu escuto, então. Me dói. Não consigo alcançar o outro lado. Minha mão raspa as paredes mofadas. O cheiro de infiltração. O mar. Ao fundo. Das coisas.

Tento ver esse homem do outro lado da parede. Não posso ver. Mas quero ver. Portanto, vejo. Você como uma boa amiga me lembrou para ser descritivo e criar o clima do ambiente.

É noite. Sempre à noite. E esse homem estaria deitado no chão de sua casa. Do outro lado do muro. As portas e janelas estavam abertas, mas é como se não estivessem. Para ele não estão. Para mim também não.

Ele choraria. Portanto eu choro. Seu coração seria um buraco. Portanto, o meu também.

Essa doença que inventei pra mim mesmo. Que aprendi a inventar.

O mar ao longe transborda. Um rasgo no céu noturno ri vermelho.

E não quero te amar. Portanto te amo.

Eu não quero te amar. Portanto te amo. Tenho pena de você. Dessa doença vermelha.

Amo qualquer um que chore. Sozinho. Em seu quarto. O mar ao fundo. A noite.

Estou infectado. Eu te amo. Eu te amo. Eu te amo. Te amo até que a luz do dia rasgue o sol e o mar.

APÊNDICE C - EXPERIMENTAÇÃO EM ESCRITA NO LABORATÓRIO (ÁLACRE)

Tia Eurice foi levada pelo mar de Aracati, assim, num dia qualquer, sem grandes alardes, sem que fosse enunciado por gritos, alvoroços, quaisquer premonições ou mesmo gosto ruim nas ideias. Simplesmente ela saiu da casa de praia, flutuando em seus pés pela areia branca e, então, acabou! Engolida por mar e sol.

Eu estava lá, em algum lugar desse cenário, talvez detrás da sombra de um coqueiro na varanda com meus olhos bronzeados de menino vendo minha tia deslizar para dentro do fim. Nessa mesma praia onde, quando? ali mesmo, enquanto tia se afogava, meu pai conversava com seu melhor amigo numa mesa de bar e ele contou para ele pela primeira, para mais ninguém, para meu pai, ele mesmo pela primeira vez, que gostava de homens. E meu pai ouviu, entre um gole de cachaça e outro (eu soube) alguém contar algo pela primeira vez. Ele compreendeu, ele mesmo!, e guardou o segredo do seu melhor amigo, por tanto tempo. Mas eu soube ali mesmo, junto com a primeira vez que foi contato. Porque as coisas guardam um gosto e um cheiro que só pertencem a esse dia.

Posso ver no fundo da cena, o oceano, Tia Euridice caminha para o mar, produzindo o Ato que ficou encoberto pelo véu esotérico da infância. Quantas vezes não reencenei esse ritual místico de mergulhar fundo e, quem sabe, ser tia Eurice a se perder. Esse ato definitivo onde mulher e mar se fundem para serem um ser terceiro, inqualificável. Talvez lá mesmo, por aquela época, para mim, mergulhar já não fosse uma tentativa impronunciável de me remexer amordaçado por uma massa definitiva que me subtraísse para que então, bem-sucedida, eu, contra minha vontade, fosse forçado a perceber enfim que tudo que sempre quis foi ser subtraído. Quantas vezes não fui eu Tia Eurice, do melhor amigo do meu pai, com seus cabelos longos e secos ao vento. Um batom vermelho em demasia, argolas de prata na orelha (para quem?) Sempre demais para aquele lugar perdido, não cabendo dentro daquela imensidão de areia. Foi uma flor rara, como se costuma dizer. Rara na boca, nas ideias, no gesto, na língua. Tieta. Rara porque a incompreensão da sua raridade teria feito com que lhe arrancassem o caule do solo à força.

Sei disso porque nunca a vi. Não poderia deixar de saber porque ela não existe senão mergulhada na minha praia. Sei que vi aquela cena, não com meus olhos, apesar de eu mesmo bronzeado estar olhando por detrás das sombras, mas porque algo aconteceu naquele triângulo. Algo que determinou o futuro. Posso ver minha boca entreaberta, idiotizada pelo

absurdo, a língua repousando para fora sentindo o gosto, cabelos secos submersos no sal, a barba manchada de álcool, a palavra impronunciável. Não teria idade suficiente para gravar na memória, no entanto, ela é vívida, saturada em cada volta de onda. Isso porque não repousa nos ramos da memória, mas sim dos sonhos. Um sonho vivido, resenhado tantas vezes, como se escreve e reescreve para debruçar o corpo para frente.

APÊNDICE D - REESCRITA DA EXPERIMENTAÇÃO DE *O AFOGAMENTO DE TIA EURÍCE*

Estava diante do mar verde imenso. Os cabelos desgrenhados, libertos pelo vento salgado, a pele bronzeada acesa pelo sol, os pés descalços pisando na areia branca, nada poderia me chamar mais a atenção do que o espanto enigmático daquela cena. Diante de mim, com exceção de alguns barcos minúsculos na linha do horizonte, o mar e a areia se estendiam desertos a perder de vista dos dois lados, só uma grande imensidão branca e verde. Qual não foi meu fascínio quando tia Euríce, flutuando com seus pés pequenos pela areia, usando seu biquíni azul que não teria percebido não fossem os comentários excessivos dos homens, passou por mim, quase como não me visse ali, ela que nunca esquecia de me dar um beijo na testa, fez uma curva tomando minha frente e deslizou para dentro do mar e desapareceu.

Atônito pela cena, fiquei plantado na areia quente, sem entender ao bem o que se passava em mim, a mistura do pudor por ver minha tia sozinha com aquele biquíni vermelho agudo, impressionante, pela primeira vez longe da visão dos homens, ao medo e fascínio por aquela mulher que parecia ter a coragem que nenhum dos outros mais velhos tinham, diante de mim, que não importava a ninguém, de desafiar aquele mar performando como se fosse filha criada nele, guardando o segredo de como entrar e permanecer.

Por alguns segundos eternos, presenciei a fermentação de tudo que se remexia dentro misturado a água e sol, sem saber para onde ir. Até que, aos poucos foi se assentando a ideia de que tia Euríce não apreciava mais pelo lado de cima, não voltaria mais.

Corri pela areia quente em direção ao bar sem saber ao certo para quem nem para que. Aquela urgência que sentia em meu peito, testemunha de um mistério só meu, sentia-se inclinado a mergulhar no espaço proibido do bar, e mesmo que por algum tempo pudesse com aquela justificativa participar dos mistérios dos adultos naquele lugar proibido.

Meu pai estava lá, sentado em uma mesa na praia com meu tio. Ambos com os rostos desfeitos pela bebida conversavam. Eu, ali, uma criança magra de pele queimada entre os suores, bebidas e risos não sabia para onde ir. Esbarrado por braços e coxas, tentei chamar meu pai. Mas aquele não era ele, ali, transtornado pelo álcool. Ele e meu tio eram dois adultos que dividiam um segredo acima da mesa, longe do meu alcance. E falar o quê? Tia Euríce estava no mar? Não, aquele era um segredo só nosso. Tenho certeza de que ela não queria que aquilo fosse compartilhado com mais ninguém. Havíamos presenciado algo só nosso, que de alguma forma estava ali compartilhado na surdina pelos adultos, naquele espaço proibido, mas só para mim.

A constatação dos corpos grandes de sungas e biquínis vermelhos em “V” pontiagudos na altura dos olhos, desfilando entre os outros. Essa mistura de fascínio e medo daqueles “Vs” que pareciam ameaçar as veias do pescoço, mas ao mesmo tempo despertava o sentimento da besta que, pronta para o salto, dá o bote, pula dentro da água sem olhar para trás.

APÊNDICE E - TRECHO DO TEXTO *PERMANECER* (2020)

Minha casa está infestada de ratos. Somente quem já teve infestações em casa pode me entender. A angustia toma conta de mim. Estamos à beira do irreversível. Existe um burburinho qualquer, rasteiro. Um rumor desordeiro, desprezível, roendo e remexendo pontos minúsculos e inacessíveis das estruturas. O ruído alcança as quinias claras, limpas. Onde antes se descansava, o corpo permitindo assentar os tumultos diários da mente, agora está minado. Infeccionado. Não podemos dormir bem. Não comemos sem sentir um gosto ruim na boca. Não conseguimos sequer parar, sem a prontidão de fuga, do grito, tremor das pálpebras involuntárias. Perpétuos, eu e a minha mãe. Somos somente nós, alertas pelo medo da sujeita, do dente afiado perfurando carne lânguida. Eu e minha mãe. Eu, ela, a casa e os ratos.

Cada vértice que nos mantém, as linhas todas de pé, são roídos aos nossos olhos. A iminência para o desbaratamento do que é reta. Nada faremos, entretanto. Paralisados diante do inimigo por esse amor (d)e covardia. O homem da casa não consegue matar o bicho sem sentir uma culpa aterradora. À mulher da casa, tirar o direito à vida, assusta a convicção que dá credibilidade a Deus. E Apesar do sono não dormido, onde posso lhes desejar a pior das mortes, se me deparo com um, assustado, vejo, pela manhã, um focinho em compaixão fulminante de olhos minúsculos. A combinação daquilo que me faz eu ser filho de meu pai e de minha mãe.

Odeio-os. Tenho-lhes repugnância, seus pelos pretos, sua necessidade pelo asco. Poderia eu mesmo em um acesso inflamado torcer cada cor até ter sangue nas próprias mãos, se não os amasse. Parece que estiveram aqui desde longe. Em potencial, talvez, como se a presença não fosse mais que a recente manifestação, final e sobreposta, de quantas gerações com desconfortos, aquelas palpitações nas têmporas e pulsos apertados. Como se as colunas, elas também, no predestinado como sobrevivência da casa, selassem o clamor da opressão contínua, nos destinos que ainda buscam naturezas.

Nasci pela casa, outra moramos, eu e a minha mãe. Foi uma casa com jardim, quintal, árvores, corredores. Éramos cinco para a casa. Foi construída pela história de uma família, a minha própria ou prometida, embora que tenha me antecedido. Cheguei levemente, tardiamente a casa. Sempre fui um corpo excluído da massa que sustenta os ímpetos obscuros do núcleo. Estavam todos crescidos. Minhas irmãs eram as moças, experimentando o impulso da partida. Cansados da vida, já não ardia qualquer paixão jovem nos corpos dos meus pais. E assim que me entendi com a paisagem, foi o tempo da nossa casa ser destruída. Intento do meu pai, uma versão envelhecida de mim mesmo, que decidia. Lembro da raiva, da

impotência a queimar, do engodo descendo a força, com as decisões irreversíveis de um homem que nos amassava. Cabisbaixos. Era uma memória de infância para as irmãs, tempo maior que a minha pertença recente. E a destruição não lhes pronunciava ameaça. Minha mãe aceitava pela discordância muda. Rasparam-me lascas de cal. Mortificaram-me o nascimento quando o mundo já tinha dono.

A nova casa seria moderna, talvez menor, daquelas organizadas em cozinha e serviços americanos, também uma janela bem grande – diziam-me. E esta casa “nova” em que hoje moramos, assentada sobre as ruínas da nossa infância, aqui, no cemitério, escutamos os ratos. Seu ninho encontra-se irradiado nos recônditos da tal cozinha americana das famílias projetadas.

Cada porção de muro, pórtico e janela tem a moldura com o desejo do meu pai. Ele fez tudo, resolutamente. Não pagaria nenhum outro homem para oferecer-lhe o bem-estar. Vejo seu fantasma nas paredes, misturado ao cimento, aos buracos e encaixes das pedras, homem da respiração molesta como desagradável. Deveras impaciente. Anos e muitos anos a despeito de sua partida, a casa decidiu-se por permanecer dobrada, entre remendos e buracos insolucionáveis – como nós.

Guardo pesado, Ele, após o suplício recorrente para que sua esposa atentasse para o fechar da grande janela dos olhos bisbilhoteiros, com duas barras de madeira orientadas pela fúria súbita, riscando-lhe uma cruz e encerrando o corpo de mulher de minha mãe. Ela recolheu os estilhaços sozinha, eu lembro. Os olhos presos.

Tremíamos, lacrimejávamos, com razão. Posso sentir as marteladas. Penso que foi assim, prolongadamente, enquanto vivemos de janelas cerradas. Mãos que erguiam e demoliam conforme os juízos de homens. Sua palavra era final, e não menos modelar. Vestidos e educados ao seu gosto, todos filhos e filhas. Sem qualquer contrariedade, qualquer individualidade que nos delirasse capaz de outra subjetividade.

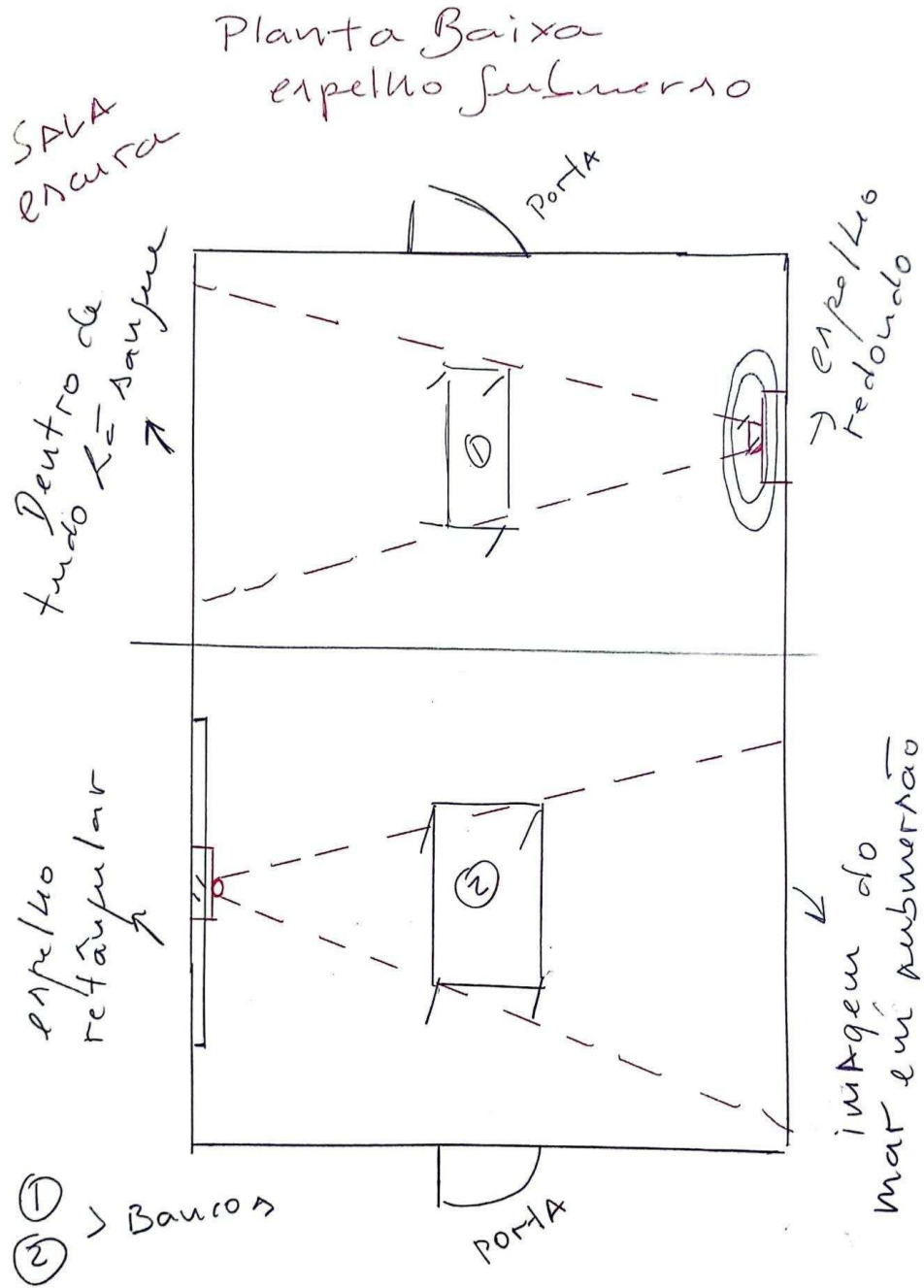
Imagem refletida. Aprendi logo cedo que haveria de podar as rosas nascidas no meu estômago. Até que então ele foi embora, em um dia que não está no calendário. Respiramos com a separação. Foi também a nossa primeira vez. Passamos a, diariamente exercitar o difícil recomeço, aprendendo a sermos livres – eu sendo outro e minha mãe se descobrindo mulher. Nos banhamos debaixo de sol e lodo. Aos tropeços. Calejados. A casa, os muros, os fios mal projetados, o balcão estupidamente posicionado, a caixa d’água arrogantemente sem supervisão – os vestígios permanentes de uma mão grosseira e imperiosa -, transpiram. Os ratos estiveram à espreita. Enxergam melhor a tortuosidade úmida dos músculos enfraquecidos pelo aperto. Culminaram, agora, por sua manifestação pública após muitos

anos de potência; E não conseguimos ser felizes.

Sinto-lhes certos pelo modo de estarem, qualquer feito também corrosivo. Diferente seria, na linguagem dos outros e que, certamente, não foi a nossa rotina doméstica. Não posso quiçá odiá-los, quanto odeio o meu pai, porquanto sei que os amo, desse modo tanto, quanto ao meu pai; Ele e os nossos ratos.

APÊNDICE F - RASCUNHO DE PLANTA BAIXA

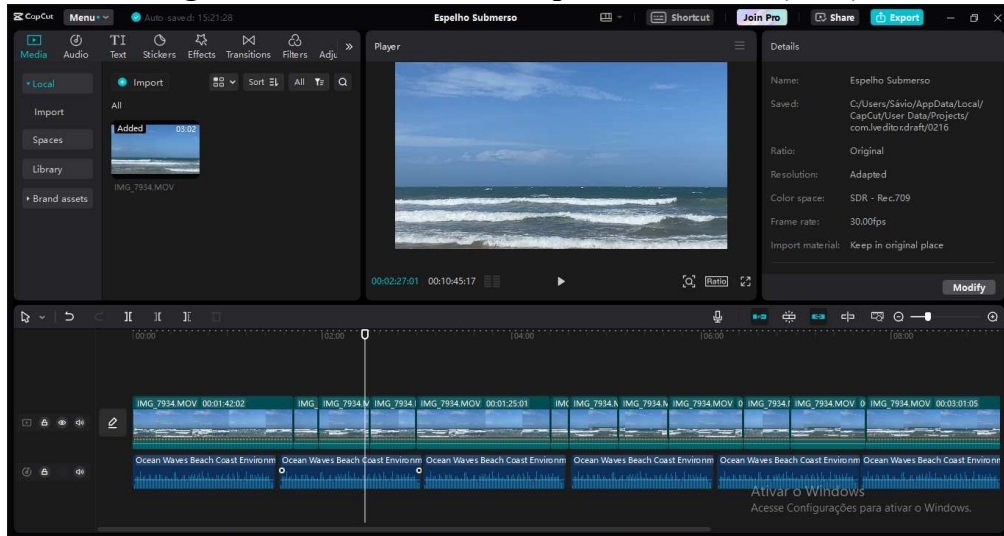
Figura 1 - Rascunho de planta baixa



Fonte: acervo pessoal do autor.

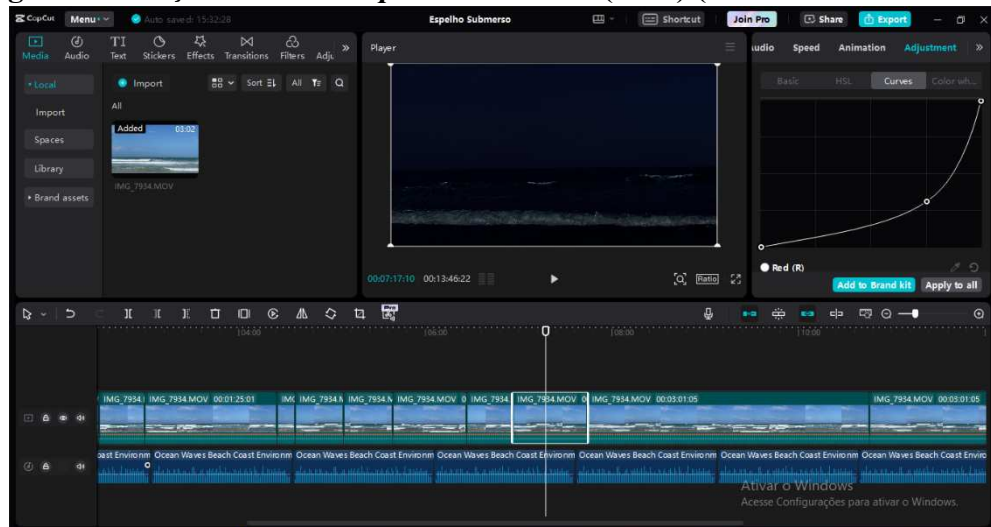
APÊNDICE G - EDIÇÃO DO VÍDEO PARA *ESPELHO SUBMERSO* (2024)

Figura 1 - Edição do vídeo *Espeelho Submerso* (2024)



Fonte: acervo pessoal do autor.

Figura 2 - Edição do vídeo *Espeelho Submerso* (2024) (curva de luminosidade)



Fonte: acervo pessoal do autor.