

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Jyan Carlos Sales de França

MARGUERITE DURAS:
potências da intertextualidade e a escritura da imagem

Recife
2020

Jyan Carlos Sales de França

MARGUERITE DURAS:

potências da intertextualidade e a escritura da imagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ângela Freire Prysthon.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

F814m França, Jyan Carlos Sales de
Marguerite Duras: potências da intertextualidade e a escritura da
imagem / Jyan Carlos Sales de França. – Recife, 2020.
107p.: il.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2020.

Inclui referências e apêndices.

1. Marguerite Duras. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Intertextualidade.
5. Rizoma. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-40)

Jyan Carlos Sales de França

MARGUERITE DURAS:

potências da intertextualidade e a escritura da imagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 28/07/2020.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ângela Freire Prysthon (orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Cristina Vieira Teixeira de Melo (examinadora interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Catarina Amorim de Oliveira Andrade (examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco

À Dulce, sem tirar nem pôr
À Lucíola, sem tirar nem pôr
Para Lucilo, em sua memória

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco pelo financiamento – crucial para o estabelecimento deste texto do jeito que aí está. Agradeço à Dulce França, minha avó, para quem todas essas páginas estão dedicadas – o farol que me brilha com mais sutileza e com mais força, assim como à Lucíola Sales, minha mãe, desatadora de minhas angústias durante esse percurso, além do suporte familiar da família Sales: Lucélia, Lúcia, Luciara, Lucinara, Luciana e Luci. Agradeço à Ângela Freire Prysthon por ser uma fonte inesgotável de inspiração e por apresentar novos itinerários e novas possibilidades de confronto e conforto em todas as etapas dessa jornada. Agradeço à turma do Programa de Pós-graduação em Comunicação de 2018 pela criação de um ambiente de troca e de validação de experiências, de reavaliação das inquietudes; pelas leituras generosas e pelas contribuições sempre bem-vindas. Agradeço imensamente a todas as pessoas que acompanharam a disciplina de estágio-docência "Cinema, Literatura e Adaptações", em primeiro lugar pela paciência, em segundo lugar pela escuta ativa; por último e talvez mais importante: por todas as trocas. Agradeço à Larissa Veloso pela grande parceria e também por ser uma das maiores confidentes desse processo excruciante de fazer significar, de fazer minimamente inteligível esse grande encadeamento de ideias. Agradeço aos amigos do grupo de estudos, em especial Catarina Andrade e André Antônio, pelos novos rumos quando da pesquisa já em estado avançado, além dos valiosos comentários da banca de qualificação. Agradeço imensamente à Cristina Teixeira Vieira de Melo e a Eduardo Duarte Gomes da Silva pelos *acidentes de percurso* que, eventualmente, se tornaram vias principais, assim como agradeço à Nina Velasco e Cruz pelo bojo teórico desta pesquisa. Agradeço a Juliana Soares pelo suspiro da ideia convertido em um último fôlego. Por fim agradeço ao meu amor, Arthur Almeida, que me mostrou uma ou várias construções, alternativas possíveis para o que eu julgava perdido e impossível, como Duras, ao lembrar e se envergonhar diante de sua própria literatura – agradeço-a por *abrir* as possibilidades e para que eu pudesse reencontrá-las.

Eles acham que o cinema pertence a eles, o pessoal da imagem. Pelo fato de que eles recusam se exprimir, veja, como dizer isso humildemente, eles recusam a linguagem, têm uma espécie de domínio da imagem. Penso nisso há muito tempo, mas nunca tive coragem de dizer, a não ser agora. Ouso dizer cada vez mais. (DURAS, 1977, p. 75).

RESUMO

Este trabalho investiga a obra literária e a obra cinematográfica da autora francesa Marguerite Duras, especialmente no que diz respeito às interpolações entre essas duas linguagens distintas. A partir da questão "onde estão as marcas de intertextualidade no trabalho de Marguerite Duras?", diversos campos do saber contribuem e constituem as análises e os comentários apresentados sobre os filmes *Le camion* (1977), *Aurelia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurelia Steiner (Vancouver)* (1979), *Jaune le soleil* (1971), e *La femme du Gange* (1974), além dos livros *La douleur* (1985) e *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964). Essa dissertação é estruturada a partir de textos ou capítulos independentes que, em turnos, analisam as obras do *corpus* proposto a partir de uma gama de autores: Giorgio Agamben e um preâmbulo à discussão estética; Henri Bergson e a *duração*, Julia Kristeva com o conceito de intertextualidade; Linda Hutcheon com o conceito de adaptação. Todos os textos estão apoiados nos conceitos e no vocabulário encontrados na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente no que diz respeito ao conceito de *rizoma* – pode-se dizer que a organização proposta neste trabalho é rizomática: desmontável e re-articulável.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Cinema. Literatura. Intertextualidade. Rizoma.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage explore l'œuvre littéraire et cinématographique de l'auteur française Marguerite Duras, notamment en ce qui concerne les interpolations entre ces deux langues différentes. A partir de la question «où sont les marques de l'intertextualité dans l'œuvre de Marguerite Duras?», Plusieurs champs de connaissances contribuent et constituent les analyses et commentaires présentés sur les films *Le camion* (1977), *Aurelia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurelia Steiner (Vancouver)* (1979), *Jaune le soleil* (1971) et *La femme du Gange* (1974), en plus des livres *La douleur* (1985) et *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964). Cette thèse est structurée à partir de textes ou de chapitres indépendants qui, à leur tour, analysent les travaux du corpus proposé de plusieurs auteurs: Giorgio Agamben et un préambule à la discussion esthétique; Henri Bergson et la durée, Julia Kristeva avec le concept d'intertextualité; Linda Hutcheon avec le concept d'adaptation. Tous les textes sont soutenus par les concepts et le vocabulaire que l'on retrouve dans l'œuvre de Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment en ce qui concerne le concept de rhizome – on peut dire que l'organisation proposée dans cet ouvrage est rhizomatique: démontable et réarticulable.

Mots-clés: Marguerite Duras. Cinéma. Littérature. Intertextualité. Rhizome.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - S. Thala	29
Figura 2 – Catharine Sellers como La Femme	31
Figura 3 - Dionys Mascolo como Le Voyageur	32
Figura 4 - Encontro entre Sabama, David e o Judeu	42
Figura 5 - Paisagem interdita	44
Figura 6 - Vista do Sena, Paris	46
Figura 7 - Espectros	49
Figura 8 - Espectros	49
Figura 9 - Vista informe	53
Figura 10 - Escritos de Steiner/Duras	56
Figura 11 - Escritos de Steiner/Duras	57
Figura 12 - Escritos de Steiner/Duras	57
Figura 13 - Tatuagem da prisioneira	57
Figura 14 - Cartela de abertura	65
Figura 15 - Artefatos expostos no Museu do Memorial da Paz	66
Figura 16 - Fotograma de sobrevivente	67
Figura 17 - Detalhe	67
Figura 18 - Falso documentário sobre o ataque à cidade de Hiroshima	68
Figura 19 - Corpos de pessoas feridas pela explosão	69

Figura 20 - Museu do Memorial da Paz.....	71
Figura 21 - Praça da Paz.....	71
Figura 22 - Página 11 da edição brasileira de O Caminhão	84
Figura 23 - A Câmara Escura de Marguerite Duras	88
Figura 24 - A Câmara Escura de Marguerite Duras	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 NOTA BIBLIOGRÁFICA	20
3 RIZOMA	21
4 PROCEDIMENTO	34
5 ESPAÇO	46
6 DOR	62
7 DURAÇÃO	76
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICE A - PUBLICAÇÕES DE MARGUERITE DURAS	102
APÊNDICE B – 5 DE NOVEMBRO DE 2019	105

1 INTRODUÇÃO

Agora conheço a voz de Marguerite Duras. O que enche-me de surpresa e de algo como estupefação começar este texto desta forma; porém, e ao mesmo tempo, procedo com a escrita desta dissertação da maneira mais conscienciosa possível, como se não houvesse uma outra sentença, ou como se a possibilidade de outra sentença me fosse ainda desconhecida ou impossibilitada pelo percurso percorrido até aqui – e por aquele após este. A razão de minha surpresa decorre do despojamento do que posso postular como cognoscível em relação a essa voz: é uma absolutamente discernível entre todas as outras vozes; guarda uma similitude brutal entre todas elas – como se a voz *per se* fosse manchada pelo som dela mesma e pela linguagem: pelos pedaços de palavras e pelas lacunas entre uma e outra, a maioria delas preenchida por um francês claro e direto, de um tom monocórdico, destituído de sentimentalismo e preenchido de sentimento a contento – nos termos dessa satisfação: é o volume, a duração, o texto, as palavras, o som, a autora, esse composto de dispositivos intercambiantes e intercambiáveis, permeando e assentando a obra de Marguerite Duras, assim como os eixos desta pesquisa.

A voz de Marguerite Duras escorrendo pelo seu aparelho de reprodução (talvez um computador ou uma televisão conectada na rede mundial, considerando a parte de sua obra que pode ser acessada pela Internet) ou inundando a sala de exibição; de uma forma muito mais pessoal e laudatória do que gostaria de transparecer, *sou suspeito para falar sobre isso*, é essa voz que dita a potência própria da imagem que o cinema pode alcançar, é essa a voz que retira a vida do fundo palimpsestuoso da literatura, raspando e escavando a linguagem e redobrando-a em outras – imagem e cinema.

O que chamei um pouco acima de voz, tornaria-se (ou já era) inevitavelmente um nome, mas nesse caso, dois: Marguerite Donnadiou – Marguerite Duras. Margarida-Que-Deus-Deu – margarida abandonada. Em primeiro lugar: não sofreríamos muito para pensar no segundo nome de Marguerite como um nome do apagamento e do abandono, da desterritorialização e do devir-outro. Ora, seria até presunçoso razoar que ela teria um nome outro: – *Duras? C'est un nom de plume*. Aceitaríamos e acreditaríamos em sua autobiografia ficcional – e também não nos furtaremos de dizer: autoficção –, realizada em 1984. Quem desmentiria a vencedora do prêmio Goncourt? Não é sobre credibilidade, de qualquer forma. Em segundo lugar e no esteio do que disse Jacques Derrida: “Mais que um, desculpe, é preciso sempre ser mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes...” (1995, p. 7). Donnadiou transfigura-se em Duras e vice-versa. O nome do abandono inclui o Eu e abre a possibilidade multitudinária em ambos os ofícios: literário e cinematográfico. Meu percurso em direção à obra de Marguerite

Duras é um de negação e incompletude. Digo-o por conta de duas empresas frustradas: a primeira, uma sessão dentro do VII Janela Internacional de Cinema do Recife, apresentada da seguinte forma:

India Song

Marguerite Duras

França, 1975, 120', cor, 35 mm

“Quando Anne-Marie, a esposa do vice-cônsul francês, se cansa de sua vida insuportavelmente (*sic*) opressiva na Índia dos anos trinta, ela se entrega compulsivamente ao amor, de modo a esquecer a sua situação. Seu marido está ciente de seu comportamento, mas compreende seus motivos e finge não saber.”¹

Naquela altura de meu percurso acadêmico e da formação de meu cânone pessoal, eu já tinha esgotado filmografias que tratavam de pessoas brancas, europeias, de classe média ou alta e com problemas considerados universais – ah, o amor; ah, o casamento; ah, a separação; ah, a traição; ah, as relações em frangalhos e como é fastidioso o processo, como nós podemos ser mesquinhos uns como os outros, como (...). *India Song* aparecia como uma continuação possível para esse lugar confortável que os filmes de Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, nomes-canônicos-*ad-aeternum*, me proporcionaram então. Dessa lacuna preenchida, surgiu uma centelha irreprimível: eu assistiria a todos os filmes de Marguerite Duras em ordem cronológica. Essa centelha viria a se tornar a segunda empresa falida naquele mesmo ano de 2014. Falida, em primeiro lugar, porque *India Song* não me proporcionou um conforto e um lugar reconhecível ou cognoscível – para usar a terminologia do início de um dos ensaios de Giorgio Agamben em *Ideia da prosa* (2012) –, pelo contrário: o filme de Duras suscitava coisas, *sensações* que me eram extremamente desconhecidas. Não era o amor pueril de *Monika e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953) apesar de ser, sim, um filme sobre o amor, bem como na sinopse fornecida pelo festival; não era a alienação terrível de *O deserto vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964) – era uma alienação ainda mais terrível e que, em minha leitura àquela altura, jamais incluiria o outro, o corpo, era a selvageria do silêncio e da palavra; esse sequestro de meus códigos pessoais, o *meu* cânone, me fez ultrapassar uma certa barreira – que eu nem sequer sabia da existência.

Mas então começo a me recordar de uma terceira empresa falida – e voltamos à questão do nome. Em criança eu costumava ler e reler livros clássicos em suas versões *reduzidas*:

¹ VII Janela Internacional de Cinema do Recife, 2014. Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2014/india-song/>> Acesso em: 06 ago. 2019.

adaptações dos clássicos pertencentes ao cânone mundial. Um destes clássicos era “Os três mosqueteiros” (*Les trois mousquetaires*, 1844) de Alexandre Dumas. A história de D’Artagnan se repetia em *looping* na minha memória – ora por força da lembrança dos combates e batalhas que eu via se desenrolando nas versões ilustradas do clássico francês, ora pela exibição de filmes nos canais de televisão aberta durante as tardes. E essa história ficou tão impregnada em minha lembrança que custou a entender o nome de Alexandre Dumas como um criador total – vide “O homem da máscara de ferro” (*The man in the iron mask*, 1998) de Randall Wallace, uma adaptação do terceiro romance dedicado aos mosqueteiros na obra de Dumas; uma relação estreita entre filme e texto, mesmo que haja aí um salto temporal de mais de um século entre uma obra e outra. De certa forma, o nome de Dumas me encantou durante uma boa parte de meus anos de formação – e daí o estranhamento e, como mencionei antes, a empresa falida: Duras era um falso duplo de Dumas.

Àquela altura o acesso à Internet ainda não tinha se popularizado e meu interesse pela leitura estava francamente decaindo com o passar dos anos e os surgimentos de novos hábitos de consumo do audiovisual, de forma que o elegi como a linguagem vitoriosa e merecedora da maior fatia de minha atenção infantil, tendência que se acentuou na fase pré-púbere e invadiu minha adolescência com violência. O cinema e a televisão tinham se transformado: não apenas uma fonte primária de entretenimento, ali eu já começava a suspeitar de que queria me envolver no processo de *fazer* cinema, e falava “*quero ser cineasta*” quando perguntado por qualquer pessoa – não me alongarei nesta sessão de nostalgia um tanto quanto amarga. A forma com que este falso *doppelgänger* me enganava traz à lembrança o homem de areia de E.T.A. Hoffman apreciado por Sigmund Freud – embaralhando os códigos da linguagem literária que me atravessava, e, eventualmente, do cinema, *unheimlichkeit* por todos os lados.

Se falo aqui de empresas falidas é um esforço para, antes, chegar à um ponto zero, ou uma gênese, ou em várias gêneses dessa pesquisa – um título embotado para os vários lobos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), procedendo um agenciamento ressurgido no ato de *ver* o filme ou de *ler* o livro – nesses termos, um agenciamento² que se completa e se retrai na recepção das obras, um que jamais desaparece e fica sempre latente, até a próxima chance de ressurgência.

Então as falhas e as lacunas construíram essa centelha da qual falei acima, que não rareou com o progresso do *ver* e do *ler*. *India Song* havia sido meu primeiro contato com esse

² Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

território ainda alienígena para mim no cinema. Creio que o devir-*alien*, se arrisco a aventura ainda tão cedo por este vocabulário, jamais cessou: o estranhamento total sempre foi dobrado e redobrado, e também apropriado e reapropriado de acordo com o meu contato com a obra de Marguerite Duras. Este cinema – a mim ainda tão estranho – continuava a me causar uma náusea psíquica, uma rejeição total e um não-querer: a vontade de ver esses filmes era francamente inexistente, e se baseava muito mais em um *não, melhor não assistir essas coisas hoje e ver algo mais espirituoso ou mais divertido*.

Até que um ano mais tarde, já no fim de minha graduação, encontrei na Biblioteca Joaquim Cardozo um volume fininho e um tanto empoeirado, com o título *Moderato Cantabile* (1958). Naquele momento foi como se aquele livro tivesse achado seu caminho até minhas mãos, e eu, que àquela altura não lia nada em francês, voltei para Marguerite Duras em sua língua materna, mas por um caminho também falido – e uma falência aparentemente intransponível em primeira instância: como ler este livro com apenas o mínimo de conhecimento da língua francesa? Criaram-se duas frentes a partir daí: a primeira que recuperava a ideia de assistir a filmografia completa de Marguerite Duras e a segunda um tanto menos ambiciosa, diga-se de passagem: ler seu livro mais famoso, *O amante* (*L'amant*, 1984).

A experiência de *Moderato Cantabile* tinha, então e finalmente, dado frutos. Nos limites da obviedade: o livro na língua praticamente desconhecida e quase absolutamente estrangeira me proporcionou um estranhamento reconhecível – o paradoxo *não-sei-o-que-estou-lendo-mas-estou-gostando-tanto* tinha ativado um outro tipo de organização da linguagem, um outro caminho possível para o *como* ela se apresentava a mim. Nesses termos, aprender uma nova língua foi instrumental para que eu pudesse realmente pensar na *fruição* dessas obras.

Em seguida, munido de um pouco mais de informação acerca da organização sintática e morfológica da língua francesa, me pus a ver os filmes em ordem cronológica – enfim um pouco de sucesso depois de tantas derrotas. Ali percebi um olhar de uma cineasta sem o fervor cinéfilo que sofre de um amor incondicional e incorruptível pelo cinema como o de Jean-Luc Godard e seus partidários da *Nouvelle Vague* – o que me agradava numa instância prática e de identificação: jamais fui cinéfilo (não o seria agora...).

Não trato com desprezo aqueles que não estão na *Rive Gauche* junto com Marguerite Duras, Alain Resnais, Chris Marker – estava mesmo em busca de um olhar menos afetado para a imagem, menos *apaixonado* pelo cinema e seus processos, e mais abrangente e aberto à permeabilidade: onde falta o cinema, a literatura sai em seu socorro; onde falta a literatura, a fotografia supre a falta da palavra; onde falta a palavra e a literatura, surge a imagem. Investindo

nessas alterações, Marguerite Duras pôde criar um cinema e uma literatura que se atravessam como uma trama de linhas rigidamente sobrepostas e superpostas.

Uma questão que me coloco até então e que certamente move essa pesquisa é: onde a literatura e o cinema se encontram na obra de Marguerite Duras? A resposta fácil e, mais uma vez, no limite da obviedade é: em todo lugar, em toda a sua obra. Como se o texto levasse ao filme e o filme levasse ao texto – como se as duas linguagens se auxiliassem mutuamente ou como se a literatura estivesse inexoravelmente escrita em cada uma das imagens dos filmes e as imagens dos filmes estivessem inexoravelmente impressas nas linhas dos livros.

Nesses termos, passei a olhar para a obra de Marguerite Duras de uma forma um tanto mais afetuosa ao perceber a escrita imagética e a imagem literária. O exemplo mais completo desse procedimento se encontra no filme e no livro *O caminhão* (*Le camion*, 1977) onde a autora constrói o filme dentro do filme e o livro dentro do filme – dentro do livro. A tautologia completa e complexa, onde a autora lê partes de seu roteiro romanceado (romance roteirizado? São questões como essa que permeiam o texto dessa pesquisa, como veremos a seguir) – voltando ou reafirmando as construções de Alain Robbe-Grillet do *Nouveau Roman*, voltando à *Hiroshima, mon amour*. E esse trabalho de revisitar os textos e os filmes é tipicamente durasiano.

Então, desse curto percurso por dentro e por fora da obra de Marguerite Duras, surgiram as primeiras questões norteadoras desta pesquisa: onde residem as intertextualidades que fundamentam o trabalho de Marguerite Duras? Essa questão surgiu de uma forma não tão acabada quando pude ver *Hiroshima, mon amour* pela primeira vez. A mim me parecia que o filme se mostrava como uma página em branco onde a história d'*Elle* (Emmanuelle Riva) se desenrolava inteiramente como um discurso indireto livre acompanhado de imagens. Elle narra a si mesma e sua história se confunde com a História. É a tentativa lacunar de uma genealogia do trauma ou auto psicanálise selvagem não-psicologizante ou uma confissão absolutamente desterritorializada.

Encontro com Marguerite Duras, mas ela não se encontra comigo. Na altura da qualificação, um dos membros da banca questionou, ainda sobre essa primeira parte introdutória do texto: “*Onde está Marguerite Duras? Eu vejo você, mas não a vejo no seu texto.*”. Eu sinto que não posso responder essa pergunta de outra forma, ou com outra colocação que não seja: está em toda parte. Essa pesquisa está ensopada, afogada por todos os lados do universo durasiano. O encontro que ocorreu de fato ainda é um encontro unilateral – e eu não gostaria de explicitar os dados biográficos da autora, nem tampouco fazer um tipo de perfil ou entrevista

fantasma. Esses dados se explicitam de acordo com a progressão desse texto, de forma lacunar. Na minha conversa comigo mesmo, com essas palavras e essas imagens realizadas há muito, não existe a possibilidade de contato inverso que não seja em devir. Um grande e incessante devir-Duras, uma linha de fuga, um plano de consistência Duras. Um texto para Marguerite Duras, assim como o fez Jacques Lacan.

* * *

Hiroshima, mon amour apontava para um grande discurso sobre a guerra e sinto que agora deveria discorrer um pouco sobre o percurso teórico que teve esse filme como compasso. No ano de 2018, assim que entrei na turma do curso de Mestrado em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, tive a chance de cursar a disciplina “Morte e Mídia”, ministrada pela professora Cristina Teixeira Vieira de Melo. O que poderia ter se mostrado como um primeiro acidente de percurso – pois a disciplina estava localizada dentro da linha de pesquisa chamada “Mídia, Linguagens e Processos Sociopolíticos”, a qual não faço parte – se mostrou uma abertura, uma fenda em minha pesquisa que eu já julgava preenchida por um truísmo calcado em minha própria leitura, em minha própria experiência com a obra de Duras: que essa é uma obra permeada pela dor da perda, pela morte e pela guerra.

Também estranho o percurso que trilhei em relação à disciplina de minha orientadora, Ângela Freire Prysthon, que ofertou ainda naquele semestre a disciplina chamada “Espaços, ambiências e paisagens nas artes da imagem e do som”. Já estava devidamente familiarizado com sua pesquisa, porém outra abertura foi possível aqui ao *perceber* – e perceber como um verbo idiotizado e um tanto ingênuo – que o cinema de Marguerite Duras também se constituía em relação ao espaço carregado por aquelas imagens, especialmente nos dois experimentos *Aurelia Steiner* (1979), assim como em *Le navire night* (1979), *Les mains négatives* (1978)... o espaço é, inclusive, reticente ao que Stella Senra coloca como a imagem *neutra*. A reticência constitui a neutralidade da imagem; a neutralidade dessa imagem constitui a literatura; a literatura constitui o cinema e vice-versa.

Em termos metodológicos esse trabalho procede, majoritariamente, por duas frentes: a primeira é a recuperação arqueológica, aparentada ao levantamento de conceitos: forma agambeniana de proceder. Explicita os conceitos e, depois, relaciona-os ao objeto. O que pode ser visto como um engessamento teórico em primeira instância, se mostra, em verdade, como uma grande linha de continuidade, uma preparação do que Deleuze e Guattari chamaram de

plano de imanência, relativa à consistência teórica e conceitual que permeia esse texto, essa pesquisa.

Em relação ao que chamei na Advertência ao capítulo intitulado *Duração como uma coleção estranha de temas e linhas de fuga*, e ensaiando um preâmbulo: na ordem que se apresentam aqui os textos 1. *Rizoma*; 2. *Procedimento*; 3. *Espaço*; 4. *Dor*; 5. *Duração*; a pessoa que lê talvez encontre em um grande lamaçal teórico e verborrágico, especialmente no que diz respeito aos capítulos que tratam da filosofia de Deleuze e Guattari e daquele sobre a filosofia de Henri Bergson – justifico: não o fiz de caso pensado. Esse texto está, antes, contaminado pelo pensamento desses autores. Se os abandonamos em certos trechos, não é, jamais, em favor de uma compreensão mais ou menos linear. À guisa de sumário comentário:

No texto *Rizoma* discutiremos sobre como este conceito encontrado no primeiro dos mil platôs de Deleuze e Guattari é o sistema fundamental sob o qual se assenta essa pesquisa. No texto *Espaço* discorreremos, principalmente, sobre dois filmes de Marguerite Duras: *Aurelia Steiner (Melbourne)* e *Aurelia Steiner (Vancouver)* e a sua relação com a escritura da imagem. No texto *Dor* voltaremos a um dos filmes mais comentados da filmografia de Duras – aquele não realizado por ela, *Hiroshima, mon amour*, discorrendo sobre os efeitos da guerra e da morte em seu trabalho. No texto *Procedimento* partiremos de um ponto específico do livro *O homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben, e demonstraremos como o fazer-arte está ligado à discussão agambeniana sobre estética – muitos dos que leram este trabalho sugeriram que este fosse o primeiro capítulo, por tratar-se de uma espécie de aclimatação na discussão acerca de estética e arte; caso queira, como dito acima, a pessoa que lê poderá ir até aquele capítulo e seguir a ordem dos demais, ou lê-lo na ordem sugerida etc. O texto *Duração* traz à tona o conceito do filósofo Henri Bergson, instrumental para a obra de Deleuze, ponto territorial para esta pesquisa.

Os capítulos podem ser lidos à revelia da pessoa que lê: guardam semelhanças entre si, fazem parte de um todo, e são terminações, ramificações dentro de uma vasta cadeia textual-procedural-acadêmica-afetiva a que pertence esse trabalho. Não é necessário seguir uma cronologia, e a leitura proposta – talvez a leitura ideal – seja aquela desconectada da linearidade, rizomática em sua natureza, assim como esse trabalho texto. Se existe uma recomendação, entretanto, é que aquela seção deste trabalho que trata da recuperação dos escritos de Giorgio Agamben em *O homem sem conteúdo*, seja lida à maneira de apêndice incorporado ao desenvolvimento – um pequeno interstício –, dado que ali será apresentada uma discussão sobre o campo da estética que pode, em sua primeira parte, ser lida como tal e apenas isso: uma

argumentação acerca do estado da arte na contemporaneidade. A forma pela qual esse texto foi escrito, entretanto, não se aplica como território seguro dentro da desterritorialização proposta pelo *outro lado* da forma teórica que parte de Deleuze e Guattari, encontrada nas outras partes do texto.

Posso ter me desprendido dos termos e conceitos nesse pequeno preâmbulo, porém faço isso a contento, pelo menos por enquanto. Imagino que muitas das palavras que surgiram aqui até então se mostrem como chaves de leitura muito particulares, mas que eventualmente se explicitarão a partir da articulação teórica das próximas seções desta dissertação.

2 NOTA BIBLIOGRÁFICA

Marguerite Duras nasceu Marguerite Donnadiou em 1914, na província de Gia Định, cidade de Saigon, Indochina – respectivamente Bình Thạnh, Ho Chi Minh, e Vietnã em nossos tempos. Sua produção literária começa em 1943 com o livro *Les imprudents* e termina em 1995 com *C'est tout*. Nas entrelinhas dos livros, os filmes e as peças se somam à sua produção – que vai sempre se remeter às palavras e à literatura em toda a sua extensão. Seu cinema começa em 1967 com *La musica* e termina em 1984 com *Les enfants*. Se existe uma lacuna de mais de 20 anos entre o começo da atividade literária e o começo da atividade cinematográfica, percebemos que essas dedicações tomadas como linhas paralelas são intrapermeadas uma pela outra. Como disse o biógrafo de Clarice Lispector acerca de sua obra como um gênero literário investido em desvelar sua própria vida a partir da forma literária, poderíamos dizer que os romances de Marguerite Duras – em especial o livro que alcançou os maiores reconhecimentos, *L'amant* – procedem pela mesma via. O cânone da autora ganha fôlego no Brasil com as traduções de suas obras pela editora Nova Fronteira nos anos 1980, alçada àquela altura ao *status* de *best-seller*. *L'amant* é recuperada pela editora CosacNaify em 2008, assim como dois outros textos, *O homem sentado no corredor* e *A Doença da Morte* editados em um mesmo volume pela mesma editora. As obras de Marguerite Duras partem desse espaço autobiográfico e investigam grandes temas universais a partir de lumes, devires e experiências muito pessoais – nos concentramos na via do devir na maior parte deste trabalho.³

³ Para uma lista das publicações da autora em ordem cronológica, ver Anexo.

É plausível que "nosso modo de pensar" seja tão árido e esquálido que não inclua dentro de si, pelo menos em alguma medida, o *pensar por imagens*?

Roberto Calasso

3 RIZOMA

1.

Como dar início a qualquer texto que se propõe a investigar o mundo a partir de um olhar – e aqui apenas *aparentemente* – ascético e objetivo, sem nos entregar aos blocos de sensações em movimentação contínua, centrípeta e centrífuga, sem nos remeter aos devires que nos constituem? Em primeiro lugar, procedemos pela apresentação de um conceito para, em seguida, conectá-lo – sem a intenção cega de enquadrar ou encaixotar nosso objeto de pesquisa nos conceitos aqui apresentados – à nossa discussão.

Escrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari na introdução de *Mil Platôs*: “Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21) A leitura de François Zourabichvili operacionaliza o conceito de rizoma como “uma nova imagem do pensamento destinada a combater o privilégio secular da árvore que desfigura o ato de pensar” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 52); ora, então Zourabichvili nos diz que o pensamento se organiza, antes, a partir da imagem? As imagens de rizomas apresentadas por Deleuze e Guattari remetem em primeira instância às conformações de cadeias de animais – ratos, matilhas de lobos, formigas. Dentro desta epistemologia possível, e chamando Henri Bergson, na primeira página de seu prefácio à *Matéria e memória*:

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 2006, p. 1-2).

Insistindo em uma filosofia que não descreve o mundo, mas que o constrói, Deleuze e Guattari obliteram o dualismo apresentado por Bergson (é conhecido que Gilles Deleuze recorre a muitos dos temas bergsonianos em sua obra) e constroem um manifesto, como expressado por Zourabichvili, retomando o lugar do pensamento e a organização deste para longe de um esquema raiz-árvore.

O primeiro exemplo do rizoma – antes de ser introduzido como um conceito em *Mil Platôs* – apareceria no livro *Kafka: por uma literatura menor*: a Toca (a edição brasileira leva o título “A construção”) de Kafka: “Como entrar na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca.” (DELEUZE e GUATTARI, 2017). Um rizoma, segundo os autores, têm entradas múltiplas – se pode entrar nesse sistema por quaisquer dessas entradas –, assim como saídas múltiplas: ao conectar-se e bifurcar-se em dois, quatro, oito, o sistema se modifica e se espalha ou se retrai, assim como o seu mapa. Procederemos então por apresentar os princípios do rizoma: os seis princípios sumarizados, assim como proposto pelos autores, serão aqui postos em movimento.

Em primeiro lugar e segundo lugar: “Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 22) O exemplo postulado posteriormente, no princípio quarto, nos parece suficientemente compreensível para explicar esses dois primeiros: “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 25) Relembro, e apenas a título de exemplo próximo dos afetos que compõem essa pesquisa, uma cena do longa animado “Vida de Inseto” (*A Bug's Life*, John Lasseter, 1998): uma folha cai de uma árvore e interrompe a máquina-formigueiro em sua atividade de coleta de alimentos. As formigas, à primeira vista, parecem desesperadas com o corte no fluxo, mas se reorganizam e continuam sua lida.⁴ Terceiro:

Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para "voltar" no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade) (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 23).

Deleuze dedica um capítulo de seu livro sobre Bergson à teoria das multiplicidades. De acordo com Hélio Rebello Cardoso Júnior, o conceito de multiplicidade “opera essa reviravolta no par uno-múltiplo” que sugere não mais uma dualidade substantivo-adjetivo (CARDOSO JÚNIOR, 1996, p. 152), onde ora o múltiplo denuncia sua constituição a partir do uno, e o uno

⁴ Acontece que formigas e suas organizações são um dos exemplos mais acabados de como um conceito se atualiza em sua virtualidade e opera no plano de imanência em múltiplas velocidades. Para mais informações sobre as formigas e de seu comportamento rizomático, ver *The Billion Ant Mega Colony and The Biggest War on Earth* e *The World War of the Ants*, vídeos produzidos pelo canal Kurzgesagt, ambos disponíveis na plataforma online YouTube.

denuncia sua constituição a partir da multiplicidade. Também teríamos de considerar, segundo Cardoso Júnior, as diferenças entre a multiplicidade numérica ou extensiva – seu registro quantitativo, ou as *diferenças de grau* entre as coisas – e a multiplicidade qualitativa – ou a *diferença de natureza* entre os objetos e de um objeto consigo mesmo (CARDOSO JÚNIOR, 1996, p. 152-153). O exemplo usado por Cardoso Júnior é apropriado para esclarecer o conceito de multiplicidade:

(...) sempre que o açúcar derrete na água, certamente, há uma diminuição de grau – ele se dilui – relativa à materialidade formal, porém, igualmente, sua natureza se modifica, pois o açúcar passa de sólido a líquido, ocorrendo uma alteração em sua materialidade substancial ou em sua essência, que define um estado (CARDOSO JÚNIOR, 1996).

Procederemos então ao quarto princípio do rizoma:

Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 25).

Consideremos agora uma parte da filmografia de Marguerite Duras – ou nosso objeto de estudo na segunda e terceira parte deste texto – como um exemplo: os filmes *Aurelia Steiner (Melbourne)* e *Aurelia Steiner (Vancouver)* poderiam ser considerados hastes de um rizoma que se espraia ao redor de seus temas. Ora, não consideraríamos a simples semelhança ou diferença entre ambos, ou a economia de afetos que os norteiam, mas a sua contínua desterritorialização e reterritorialização. Essa belíssima imagem de Deleuze e Guattari seria suficiente para introduzir nosso objeto:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 26).

O movimento durasiano de desterritorialização e reterritorialização se dá na medida em que a literatura devém cinema e vice-versa: o texto está posto em som e imagem; a imagem dita “neutra” – no entendimento de Stella Senra (SENRA, 2012) – transporta a palavra, sem criar uma relação de causa e efeito ou uma dualidade, mas uma verdadeira multiplicidade, onde os estratos se dissolvem um no outro e mudam de natureza nesse movimento contínuo de segmentaridade de linhas. Aurelia Steiner se desterritorializa em Melbourne e em Vancouver e em Paris, se confunde entre espaço e duração, recusa sua própria destruição pela máquina de guerra, relembra suas linhas de fuga e seus pontos cegos e lacunas. Ora Aurelia Steiner também é Lola Valérie Stein: fantasmagorias constituídas em texto e em imagem. O *pensamento* se organiza tanto a partir do texto – e aqui relembro uma frase de Jacques Rancière, ou o *leitmotiv*

que acompanha esta pesquisa desde sua gênese “a palavra tem como essência o fazer ver” (RANCIÈRE, 2009, p. 22) – quanto a partir da imagem, mas, antes, *através* da imagem. Finalmente, o quinto e sexto princípios do rizoma:

Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda. Um eixo genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 29).

Enquanto o “eixo genético” é um decalque, uma linha de pensamento que “produz um inconsciente fechado sobre ele mesmo”, o rizoma é um mapa que “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”, e se opõe ao decalque por não reproduzir um inconsciente fechado em si mesmo, mas, ao contrário, por ser ancorado na experiência do real (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 29-30). Considerando o mapa durasiano, por exemplo, poderíamos entrar pela personagem de Lola Valérie Stein no livro *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) tanto quanto poderíamos entrar por essa mesma porta no filme *La femme du Gange* (1974) – ora, duas linhas em segmentarização apesar do espaço temporal entre elas; se cruzam e se alcançam apesar da década que as separa; não são simplesmente pontos conectados, mas apenas uma continuação do “fazer mesmo do homem”, nas palavras de Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2017), caracterização de uma poiesis que não cessa e foge de seu próprio eidos, se bifurca em mais uma haste do rizoma, se espalha para alcançar outras intensidades, outras configurações que modificam o mapa.

2.

Dada a configuração do rizoma na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, procederá então uma análise de dois componentes do mapa de Marguerite Duras, sempre em constante disposição a incluir outras hastes desse rizoma. A priori, nossa análise se concentra no filme *La femme du Gange* de 1974, e no livro *Le ravisement de Lol V. Stein*. Esta análise não avança no sentido de desvelar aspectos enterrados ou subsumidos nessas duas obras, mas de olhá-las sob uma nova luz, sem a faina interpretativa postulada pela análise fílmica – ao contrário, arriscamos dizer: o fio condutor desta meada se explode quando entra em contato com o afeto que a compõe, se multiplica, se intensifica, vibra em uma certa velocidade e alcança o rizoma de Marguerite Duras.

Em primeiro lugar, vamos nos concentrar nos parágrafos iniciais de *Le ravisement de Lol V. Stein*: “*Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. Son père était professeur à l’Université. Elle a un frère plus âgé qu’elle de neuf ans – je ne l’ai jamais vu – on dit qu’il vit à Paris. Ses parents sont morts.*”⁵ (DURAS, 1964, p. 10) Muito do que diz o texto durasiano encontra sua contraface ou seu prolongamento em outros filmes citados mais acima. Assim, um retorno: os experimentos *Aurelia Steiner* contam com uma narração de um alguém incógnito que escreve cartas para um outro alguém incógnito, além de também contar com a presença de figuras-familiares-ausentes: “*Je m’appelle Aurélia Steiner. Je vie à Melbourne, où mes parents sont professeurs.*” Ora, *Le ravisement de Lol V. Stein* é conduzido com uma voz incógnita – seria então uma voz sem sujeito, desterritorializada em princípio, composta pelo múltiplo, não pelo uno, porque aprendemos ao longo do texto que a história de Lol V. Stein se fez conhecer⁶ por toda S. Tahla. Em seguida, Duras põe pra jogo o personagem Michael Richardson: “*Cela aussi : Lol a rencontré Michael Richardson à dix-neuf ans pendant des vacances scolaires, un matin, au tennis. Il avait vingt-cinq ans.*”⁷ (DURAS, 1964, p. 11) Michael Richardson é uma linha de fuga e reterritorialização tanto em *Le ravisement de Lol V. Stein* quanto em *La femme du Gange* – se aqui ele constrói um afeto apenas para esquecê-lo, essa economia se repete em *Baxter, Vera Baxter* (1977), em *L’amant* (1984) e em tantas outras hastes do rizoma durasiano. Se essa personagem aparece unicamente para demover a geografia afetiva de Lol V. Stein, temos, do outro lado do espectro, Tatiana Karl. A fiel amiga de Lol V. Stein possui uma versão da história de Lol que não se confirma nem se nega – a voz que narra ausculta o conto de Tatiana e, deliberadamente, inventa elos, preenche lacunas e espaços, reafirmando sua própria multiplicidade e sua negação final da dualidade uno-múltiplo, explicitada quase como uma fórmula – Lol V. Stein-S. Tahla: “*Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu’il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l’histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d’édifier des obstacles, des accidents.*”⁸ (DURAS, 1964)

⁵ “Lol V. Stein nasceu aqui, em S. Tahla, e aqui viveu uma grande parte de sua juventude. Seu pai era professor na universidade. Ela tem um irmão nove anos mais velho do que ela – jamais o vi –, dizem que vive em Paris. Seus pais estão mortos.” Tradução nossa.

⁶ Eventualmente, no decurso no livro, conheceremos a identidade desta voz: Jacques Hold.

⁷ “Isso também: Lol conheceu Michael Richardson aos dezenove anos em uma manhã, no tênis, durante as férias escolares. Ele tinha vinte e cinco anos.” Tradução nossa.

⁸ “Aplanar o terreno, escavá-lo, abrir as sepulturas onde Lol se finge de morta, me parece mais justo, já que se faz necessário inventar os elos que me faltam na história de Lol V. Stein, do que erigir montanhas, edificar obstáculos, acidentes.” Tradução nossa.

Ora, voltemos ao pensamento de Deleuze sobre a literatura, ele escreve: “Escrever é caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 2011, p. 11) Qual é o devir que se apresenta diante de Lol V. Stein?

Pensando na literatura de Marguerite Duras a partir das considerações de Deleuze, poderíamos dizer que o devir de Lol V. Stein sempre se avizinha de uma “zona de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2011, loc. cit.), é um devir incompleto porque Lol sequer está lá, em S. Tahla. Ela talvez seja o resultado de uma operação matemática, onde a narradora divide os quinhões de afeto à direita e à esquerda, entre Tatiana Karl, Michael Richardson, e, finalmente, Anne Marie Stretter. Se o EU foi esquecido ou até negado em Deleuze e Guattari, é prudente lembrar-nos de que Lol V. Stein é uma criatura ficcional, um tipo de organização do pensamento que se dá de forma a atingir nosso afeto, recriá-lo a partir da imagem da mulher esquecida, de um devir-mulher, devir-fantasma, desconstruindo a estrutura do texto em si – por seus buracos, por sua deliberada falta de *apego* por suas personagens. Poderíamos traçar um paralelo com uma literatura do outro lado do espectro como a de Charles Dickens e suas galerias de figuras adoráveis como em *David Copperfield* (1849-1850); ou a expressão da filosofia do homem comum em alto mar no Ishmael de Herman Melville em *Moby Dick* (1851); ou a força explosiva dos afetos de Anna Kariênina (1877) de Leon Tolstói; cada uma dessas potências literárias expressa seu devir também na forma de um inacabamento, de uma incompletude, ainda que o texto esteja ancorado no real e que sugira, nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, um *efeito de presença* (GUMBRECHT, 2010) que demanda, em turnos: uma contemplação da vida e um reconhecimento da materialidade do livro, da mancha que compõe a página, da forma como se organiza a linguagem e seus signos. Nesta pequena digressão, não nos furtaríamos de reafirmar o caráter rizomático da obra de Marguerite Duras: Anne Marie Stretter é uma haste do rizoma. Seguindo essa linha de segmentaridade, sua aparição em *India Song* (1975) não é uma recorrência aleatória, mas também não nos coloca a possibilidade – e lembramos que a *possibilidade* é o reino durasiano por excelência – da *construção de um universo*, à maneira contemporânea pensada a partir de franquias como *Matrix* (1999 - 2003) ou a série de livros e filmes *Harry Potter* (1997 – 2011). Leslie Hill comenta essa impossibilidade:

Le Ravissement de Lol V. Stein occupies an important place in Duras’s work in another way. With the first overt or public mention of crucial Durassian names like Anne-Marie Stretter or S. Tahla, it inaugurates an extensive series of fictions in which characters, places, and events recur with baffling regularity and mutability as though in a never-ending round of desire (and it is not for nothing, perhaps, that love in these texts is thematized principally by use of the figure of dancing). From the mid-1960s onwards, Duras’s writing becomes increasingly absorbed with the effects of

transposing narrative material from one fictional context to another. The rule is one of repetition but also transformation, recurrence but also displacement; and whatever familiarity readers gain from revisiting characters and events already encountered elsewhere is tempered, if not entirely overshadowed, by the sheer perplexity caused by the impossibility of piecing together these many different versions of similar events to produce a stable fictional world (HILL, 2001, p. 64).⁹

Anne Marie Stretter é uma ruptura a-significante. Anne Marie Stretter é a detonadora do devir-fantasma de Lol V. Stein, que se bifurca na figura de seu futuro marido, Jean Bedford, e recobra sua linha de fuga e sua saída de S. Tahla.

Enfim, o evento que potencializa a desterritorialização completa de Lol V. Stein é o grande baile da temporada no cassino municipal de S. Tahla. Aí são narrados os acontecimentos que desembocam no descompasso dos afetos que cercam Lol V. Stein: Michael Richardson em um lado do espectro, ou o amante idealizado, Anne Marie Stretter, o gatilho do eclipse, Tatiana Karl, a juíza, a temperança. Não faremos aqui operações oraculares divinatórias em relação ao destino já escrito de Lol V. Stein, apenas assinalamos uma organização do pensamento a partir dessas imagens: espelhos opacos umas das outras para a própria construção do afeto do espectador; poderíamos sugerir – de certa forma *naïf* e descompromissada – que a escrita de Marguerite Duras constrói imagens arquetípicas, nesse caso, não estaríamos tão distantes das imagens evocadas pelas diferentes tradições do jogo de tarô (a saber: o tarô marseelhês, o tarô espanhol, e o “clássico” Rider-Waite/Smith), ora desterritorializadas e simples portais para o rizoma que se espraia a partir das ações das personagens diante do que o texto às oferece, ora cumprindo sua função de imagem privilegiada pelo cosmos, divinatória.

O baile da temporada começa a se desenrolar pelo fim: “*L’orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s’était vidée lentement. Elle fut vide.*”¹⁰ Uma das características mais assombrosas de uma parte da obra de Marguerite Duras é a completa falta de descrição do espaço. Poderíamos nos voltar para os experimentos *Aurelia Steiner* e perceber que o espaço funciona mais como por um contrato detritual e quase irrisório no sentido de constituição de

⁹ “*Le Ravissement de Lol V. Stein* ocupa um lugar importante na obra de Duras de uma outra forma. Com sua primeira manifestação ou menção pública de nomes Durasianos cruciais como Anne Marie Stretter ou S. Tahla, a obra inaugura uma vasta série de ficções em que personagens, lugares e eventos recorrem com regularidade e mutabilidade desconcertantes, como se em uma volta interminável do desejo (e não é por nada, talvez, que o amor nesses textos é tematizado principalmente pelo uso da imagem da dança). A partir da segunda metade da década de 1960, a escrita de Duras se torna cada vez mais absorvida com os efeitos da transposição de material narrativo de um contexto ficcional ao outro. A regra é de repetição, mas também de transformação, recorrência, mas também deslocamento; e qualquer familiaridade que os leitores ganham revisitando personagens e eventos encontrados em outros lugares é atenuada, senão completamente ofuscada, pela absoluta perplexidade causada pela impossibilidade de costurar essas várias versões diferentes de eventos similares para produzir um mundo ficcional estável.” Tradução nossa.

¹⁰ “A orquestra parou de tocar. Uma dança estava terminando. A pista se esvaziou lentamente. Estava vazia.” Tradução nossa.

uma imagem mental-visual: não importa se Aurelia Steiner está em Melbourne ou em Vancouver ou em Paris ou na Indochina, mas a *voz* que nos conta, um veículo para a escrita mais do que qualquer outra coisa. Nosso movimento demanda então uma *ocultação* em relação à análise da passagem do baile – seguindo Leslie Hill:

Michael Richardson dances with this older woman, and she and he depart together as dawn breaks, in a familiarly half-lit Durassian moment, leaving Lol behind in the state of ravissement to which the title refers: ecstatic with happiness, according to Lol's subsequent testimony, but also beside herself with loss, though not actual grief, in a condition that, for those present, seems more plausibly to border on madness.¹¹ (HILL, 2001, p. 67)

Não poderíamos continuar nossa análise em busca do ponto de fuga total de Lol V. Stein: o deslumbramento ao qual se refere a autora produz um *engrama* – uma marca fisiológica cerebral causada por um evento traumático ou muito forte – em sua personagem principal, o que se propõe como uma mudança radical no mapa de Lol V. Stein se reflete na escrita de Marguerite Duras. Do nosso lado, poderíamos acatar sua sugestão e seguir Jacques Lacan em sua homenagem à Marguerite Duras: “*La scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudaine apparaître.*”¹² (LACAN, 1965, p. 7)

3.

La femme du Gange é, de certa forma, *territorial* em relação ao texto de Marguerite Duras. Enquanto organização do pensamento – e voltando ao nosso *leitmotiv* construído a partir de Rancière – a literatura está muito mais próxima de um devir que quase não se completa, onde se entra em contato com o afeto de uma forma mediada por códigos territoriais por si só – a linguagem opera pelas fórmulas constituídas através da sintaxe –, enquanto a imagem do mundo obtida através do cinema atravessa essa dificuldade primeira e nos põe em contato direto com um devir-mundo, forjado antes pela multiplicidade. A primeira imagem (fig.1) nos dá um vislumbre do que *poderia ser* S. Thala (não S. Tahla, mas um lugar *outro*, à semelhança do

¹¹ “Michael Richardson dança com essa mulher mais velha, e ela e ele partem juntos ao amanhecer, em um momento Durassiano familiarmente à meia-luz, deixando Lol para trás em um estado de *deslumbramento* ao qual se refere o título: extasiada de felicidade, de acordo com o testemunho posterior de Lol, mas também fora de si com a perda, apesar de não ser um luto, numa condição que, para os presentes, parece mais plausível fazer fronteira com a loucura.” Tradução nossa.

¹² “A cena em que o romance é inteiramente lembrança é, de fato, a do arrebatamento dos dois em uma dança que os solda, e sob os olhos de Lol, em terceiro lugar, com todo o baile, a sofrer a perda de seu amado por aquela que apareceu de repente”. Tradução nossa.

antigo, e não um simples decalque, mas uma linha de segmentaridade no mapa durasiano), mas não é uma imagem completa – assim como o texto não é completo, seguindo o raciocínio de Leslie Hill:

The ‘cinéma de Lol V. Stein’ from *Le Ravissement de Lol V. Stein*, with its quotient of water, sand, and eternity (R, 49), has exploded the bounds of Lol’s – or Jacques Hold’s – imagination to become the décor of Duras’s fiction, just as Duras herself has substituted for the fictional universe of *Le Ravissement de Lol V. Stein* the landscape in which it was written.¹³ (HILL, 2001, p. 81)

Figura 1 - S. Thala



Fonte: *La Femme du Ganges* (1974)¹⁴

Nesses termos, poderíamos imaginar uma nova constituição para o espaço fílmico e literário na obra de Marguerite Duras: ora servindo como motor para uma nova ramificação do rizoma, ora como um novo território a ser explorado por suas personagens desterritorializadas. Mas, também, como uma nova organização das imagens criadas por Duras – logo, uma nova organização do pensamento. Se antes tínhamos um devir inacabado, impossibilitado pela rigidez da linguagem, aqui temos um devir que não cessa, mas também não se esgota – ou, como falamos um pouco acima, quando a literatura devém cinema e vice-versa. O cinema foi

¹³ “O cinema de Lol V. Stein de *Le ravissement de Lol V. Stein*, com seu quociente de água, areia e eternidade (R, 49) explodiu os limites da imaginação de Lol – ou de Jacques Hold para se tornar a decoração da ficção de Marguerite Duras, assim como a própria Duras substituiu o universo ficcional de *Le Ravissement de Lol V. Stein* pela paisagem em que foi escrito.” Tradução nossa.

¹⁴ *LA femme du Ganges*. Direção: Marguerite Duras. Produção: Service de la recherche de l’ORTF. França, 1974. 100 min.

necessário à literatura para acentuar as lacunas, para *preencher-e-esvaziar-e-preencher-e-esvaziar*, sistema não fechado em si mesmo, mas constituído de duas linhas que se suportam quando entram em contato e criam novas hastes do rizoma durasiano. À direita, se apresenta Michael Richardson – o único personagem de *Le ravisement de Lol V. Stein* empreendendo um retorno para esse lugar, S. Thala – e vale lembrar: não é mais o mesmo lugar, pois a escrita modificou o mapa, como se essa pequena deformação servisse para mostrar o avesso de S. Thala –, à procura de “respostas”. Escreve Hill: “*S. Thala, here, is a coastal town, more reminiscent of the town of Trouville (where, Duras explains [L, 82; B: 58], Le Ravisement de Lol V. Stein was first written) than the pseudo-colonial world depicted in 1964. S. Thala is an area with uncertain and indeterminate limits.*”¹⁵

Antes de avançar, colocamos um problema ou quase uma frustração epistemológica – *Le ravisement de Lol V. Stein* tem seu redobramento enquanto texto no livro *L’amour. La femme du Gange* não recria/redobra *Le ravisement de Lol V. Stein*, mas sim *L’amour*. Enquanto o segundo livro se possui enquanto uma segunda busca pelo desejo, que acontece nos silêncios e nas lacunas, o filme vem preencher esse desejo, mas como escreve Hill:

On the one hand, the film, to the extent that it supplies a visual image, would seem a logical continuation of *Le Ravisement de Lol V. Stein* and of Lol’s desire for an image of the ball at T. Beach (and it seems that, had it been made, the projected film of *Le Ravisement de Lol V. Stein* would have been devoted almost exclusively to providing such an image); but, on the other hand, the move to film inevitably signals, paradoxically, the impending end of the desire for images. To supply an image for the story of S. Thala and thus satisfy this desire is to abolish the desire (HILL, 2001, p. 82).¹⁶

O fim do desejo significaria uma pausa epistemológica, mas seguiremos Hill quando ela escreve que Marguerite Duras, em resposta a essa ameaça de *fechamento* de seu rizoma “*is to sabotage the representational coherence of the text and open it up again to internal repetition and desire.*”¹⁷ (HILL, 2001)

¹⁵ “S. Thala, aqui, é uma cidade costeira, mais remanescente da cidade de Trouville (onde, explica Duras [L, 82; B: 58], *Le Ravisement de Lol V. Stein* foi escrito) do que o mundo pseudo-colonial retratado em 1964. S. Thala é uma área com limites incertos e indeterminados.” Tradução nossa.

¹⁶ “Por um lado, o filme na medida em que supre uma imagem visual, pareceria a continuação lógica de *Le ravisement de Lol v. Stein* e do desejo de Lol por uma imagem do baile em T. Beach (e parece que, tendo sido feita, o filme pensado para *Le ravisement de Lol V. Stein* teria sido devotado exclusivamente para fornecer essa imagem); mas, por outro lado, o movimento para o filme assinala inevitavelmente, paradoxalmente, o fim iminente do desejo por imagens. Suprir uma imagem para a história de S. Thala e assim satisfazer esse desejo é abolir o desejo.” Tradução nossa.

¹⁷ “sabotar a coerência representacional do texto e abri-lo novamente para a repetição interna e o desejo.” Tradução nossa.

Mais uma interrogação se coloca quando somos apresentados à figura da mulher vestida de preto (fig.2), a mulher do Ganges, interpretada por um rosto familiar na filmografia de Duras, Catherine Sellers.

Figura 2 – Catharine Sellers como La Femme



Fonte: La Femme du Ganges (1974)

À maneira de Anne Marie Stretter, a mulher vestida de preto comporta uma versão da história de Lol V. Stein que é tão incompleta quanto todas as outras. Sua presença é fantasmática, assim como a de todos os outros personagens – depois aprenderemos que a maioria deles não pertence a este mundo, não estão presentes em materialidade, mas são figuras rememoradas a partir de Michael Richardson. O texto se recheia de interrogações na medida em que nada é dado sem que tenhamos em conta o contrato intertextual entre as outras obras, e aqui gostaríamos de usar a definição de intertextualidade como postulada por Linda Hutcheon: “Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: » Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2013, p. 30) A partir dessa terceira categoria, o engajamento intertextual é naturalmente uma linha de fuga, já que as informações sobre estes personagens se encontram

espraiadas através diversas obras, ramificadas umas nas outras, cortadas e conectadas em uma intensidade originada no desejo.

Figura 3 - Dionys Mascolo como Le Voyageur



Fonte: La Femme du Ganges (1974)

Seguindo essa linha de raciocínio, nos encontramos então diante da possibilidade de uma reorganização das imagens – consequência, em primeiro lugar, do processo literário e, em segundo lugar, do processo cinematográfico. Se quiséssemos denotar esses procedimentos como uma operação matemática, poderíamos antes simplificar a equação para depois torná-la complexa. Seguindo o procedimento da autora em uma soma simples: a escrita em adição à imagem para obtermos o filme. Desconsidera-se a propriedade comutativa desta operação, já que a imagem prescinde da palavra tanto em *La femme du Gange* como em *Le ravisement de Lol V. Stein*. Procedendo por multiplicação: a literatura multiplica-se pelo fazer cinematográfico e tem como resultado o filme. Claro, é uma operação deveras simplória dado o procedimento como inteiro. Na notação de uma equação do primeiro grau, Lol V. Stein (assim como Aurelia Steiner, em *Vancouver* e *Melbourne*) sempre seria a incógnita a ser descoberta, o x da possibilidade.

Michael Richardson se encontra reterritorializado no hotel de S. Thala (fig.3). Mas sua busca pela memória não cessa – este é o motivo de seu deslocamento em primeira instância, a procura por seu desejo esvaziado. E essa lida é narrada por duas vozes que se localizam do lado de fora ([en] *dehors*, palavra usada à exaustão nesse filme). A nota de Duras aparece para esclarecer esse espaço do *fora*: “*d’un espace nocturne, comme élevé, d’un balcon au-dessus du vide, du tout*”.¹⁸ (HILL, 2001) Essas vozes estão aparentemente interligadas, são íntimas, e não fazem mais do que o procedimento já visto anteriormente em *Le ravisement de Lol V. Stein*: contam uma história incompleta, esburacada. Seguido de perto pela galeria de personagens fantasmas, Michael Richardson se encontra enfim com o seu próprio passado – a intensidade de seu desejo produz as imagens desses mortos que deambulam entre a praia, o hotel e o cassino, respeitando os limites de S. Thala, com sua fuga permanentemente impossibilitada.

Enfim, chegamos ao ponto de esgarçamento total da narrativa e dos códigos de representação: Michael Richardson adentra o espaço onde aconteceu o baile. Ali ele encontra uma pessoa viva que oferece ajuda, mas antes diz que se passaram dezessete anos. O salão está repleto de cadeiras e mesas vazias. Michael Richardson escolhe uma mesa, e se senta. Olha pela janela e o homem retorque: “Você tem algumas memórias...” ao que Michael Richardson pergunta: “Você a reconhece?” O homem diz: “Não. A essa distância... perdão.” “Você a reconhece? Olhe mais uma vez.” O homem diz: “Não há ninguém.” Michael Richardson: “Você pode repetir.” O homem diz: “Lola Valérie Stein. *Mademoiselle* Stein morreu há dez anos atrás.”

A realização completa do desejo em Marguerite Duras, em *Le ravisement de Lol V. Stein* e em *La femme du Gange* se opera pela *falta*, pelas lacunas, pelo silêncio que a imagem não consegue reproduzir, ficando assim ao lado da literatura, em um devir tão inacabado quanto o próprio texto. Assim como o rizoma durasiano se prolonga e se espraia para alcançar linhas de segmentaridade aparentemente espalhadas ao longo do tempo – e vale lembrar que a passagem do tempo é de suma importância, mesmo acontecendo de forma quase extradiegética – que, em movimento centrípeto e centrífugo não param de se acelerar umas a partir das outras, não cessam de se romper e se reconectar, são configurações postremas do rizoma deleuziano.

¹⁸ “De um espaço noturno, como que elevado, de um balcão suspenso por cima do vazio, de tudo.” Tradução nossa.

4 PROCEDIMENTO

1.

O ponto de partida de nossa discussão a partir daqui é o capítulo sétimo, “A privação é como um rosto”, do livro “O homem sem conteúdo” (2017), publicado pela primeira vez em 1974 pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Porém, antes – e a título de uma introdução prolongada – revisaremos o percurso teórico empreendido pelo autor até alcançarmos nossas premissas, que serão explicitadas em seguida. Iluminado por seu tradutor Cláudio Oliveira (2012), o texto de Agamben é disposto entre dois sistemas de autores com posições aparentemente inconciliáveis: Immanuel Kant e Friedrich Nietzsche. O autor nos fornece em primeiro lugar a crítica nietzschiana ao juízo de Kant sobre a inclusão do espectador na beleza, a saber:

Kant – ele escreve – achava que estava honrando a arte quando, entre os predicados do belo, concedeu uma posição privilegiada àqueles dos quais o conhecimento se orgulha: a impessoalidade e a universalidade. Este não é o lugar para examinar se isto não foi um erro capital; quero apenas fazer notar que Kant, como todos os filósofos, em vez de considerar o problema estético fundando-se na experiência do artista (do criador), meditou sobre a arte e o belo apenas como *espectador* e, insensivelmente, introduziu o espectador no conceito da beleza (AGAMBEN, 2017, p. 17).

A crítica de Nietzsche ao pensamento de Kant nos fornece uma chave de compreensão para toda a discussão proposta por Agamben nos capítulos seguintes, onde a entrada da obra de arte – que pode ou não transportar a beleza consigo – no regime estético se dá a partir da fruição fundada no *desinteresse* do espectador pela pro-dução do artista.

Em sua leitura, Oliveira estabelece essa passagem nietzschiana como um “ponto de partida explícito” (2012, p. 89), mas também reivindica seu duplo: “o pensamento de Heidegger sobre a arte e sua ideia de uma destruição da estética como única possibilidade de superação do paradigma metafísico de compreensão da arte.” (2012, p. 89) A discussão em torno das ideias de Martin Heidegger retorna não para a definição de Nietzsche ou da linguagem como *uma estética*, mas antes para seu traspassamento, ou como a figura – e Agamben usa diversos personagens conceituais ao longo do livro (DELEUZE e GUATTARI, 2010) para proceder com sua argumentação – do homem da arte (o apreciador, o crítico, o observador...) se requalifica como o homem do *gosto*; temos aí o cerne da discussão agambeniana: teríamos uma arte na via do esgotamento – ou já previamente esgotada – e daí decorre a crise do *artista*, o criador como o dito “homem sem conteúdo” como nos informa o título do livro.

Ora, Agamben toma uma posição em relação à arte e aos questionamentos assim como Heidegger o faz no começo de seu célebre ensaio, “A origem da obra de arte”, onde o primeiro questionamento resvala e se repete – até em um sistema de redundância, pensando no alcance dessa palavra pensado a partir da leitura de Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁹ – ao longo de toda a argumentação de Agamben (em maior ou menor grau).

§1 – Originário (b) significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua essência. O originário de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pelo originário da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência. A obra surge através e a partir da atividade do artista, segundo a opinião corrente. Porém, de onde e através do que (c) o artista é o que é? (HEIDEGGER, 2010, p. 36)

Agamben percorre esse caminho heideggeriano, de início, a partir de Frenhofer, personagem de Balzac na novela “A obra prima desconhecida”: “Frenhofer buscou, por dez anos, criar sobre a tela algo que não fosse apenas uma obra de arte (...), mas a realidade vivente do seu pensamento e da sua imaginação.” (AGAMBEN, 2017, p. 30-31) A dicotomia proposta pelo filósofo circunscreve as formas de pro-duzir arte (literatura, no exemplo) entre aqueles chamados “Retóricos, que dissolvem todo o significado na forma e fazem desta a única lei da literatura” e os “Terroristas, que se recusam a se dobrar a essa lei e perseguem o sonho oposto de uma linguagem que não seja mais que sentido” (2017, p. 29).

A chave para a compreensão do pensamento agambeniano é explicitada quase como uma fórmula: “Essa duplicação entre a arte tal qual é vivida pelo espectador e a arte tal qual é vivida pelo artista é precisamente o Terror, e a oposição entre o Terror e a Retórica nos reconduz, assim, à oposição entre artistas e espectadores da qual partimos.” (2017, p. 34)

Clement Greenberg atualiza essa discussão vinte anos antes que o fizesse Agamben, quando faz a distinção entre arte figurativa e arte não-figurativa: “Tendemos a supor que o figurativo como tal é superior ao não figurativo como tal; que, em igualdade de condições, uma obra de pintura ou escultura que exiba uma imagem reconhecível é sempre preferível a uma que não o faça.” (GREENBERG, 2014) A arte estaria, antes da representação e da sua produção mesma, em compromisso velado com o significado?

Então retornemos um passo atrás para considerar a entrada da obra de arte no âmbito da *αἴσθησις*²⁰, como: 1) uma *purificação* do conceito da beleza, como sugere Nietzsche; 2) como se dá o acesso do espectador diante da obra de arte – e aqui pensar também a

¹⁹ Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1.* (2011), passim.

²⁰ Em sua versão latinizada, “*Aesthesis*”.

contemporaneidade, o espectador diante da imagem, diante do texto, diante da canção – 3) como ultrapassar a *estética* ou o lugar do homem do gosto e para onde a estética mesma aponta?

Segundo Agamben, a figura do homem do gosto surge na Europa do século XVII – o homem “dotado de uma particular faculdade, quase de um sexto sentido” que o permitiria acessar o que o espectador *comum* não poderia, o *point de perfection* da obra de arte (2017, p. 37). Mas em quê, exatamente, se difere este homem do gosto do homem comum, iletrado, não autorizado dentro deste reino reservado que é o reino da estética? Vilém Flusser nos fornece um questionamento motor:

Toda experiência é modelada, programada pela arte. Todos os nossos prazeres e tristezas, todas as experiências das cores, dos sons, das formas, das tessituras, dos perfumes que nós temos, todo sentimento de amor e de raiva, têm um modelo artístico. Nosso mundo é estruturado não somente pela nossa informação genética, mas também por nossa informação estética. Onde não há modelo estético, nós estamos “anestesiados” = nós não temos experiência nenhuma. Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é a nossa maneira de viver no real (FLUSSER, 2011).

Se a arte nos faz viver no real e, nas palavras de Flusser, é a constituição mesma de uma *Lebenswelt*, ou um mundo de vida humana graças à arte (em oposição à uma *Umwelt*, ou um sistema ecológico), seria óbvio afirmar que o *sexto sentido* do homem do gosto é falso, ou que é apenas um desdobramento retórico fadado a ser denunciado por quaisquer homens ditos comuns, já que a arte é o motor da vida. Entretanto, cabe lembrar que na construção histórica da figura do homem do gosto (que em raso paralelo se transmutaria na nossa crítica especializada contemporânea) se inclui a natureza particular desse gosto – onde veríamos que a arte não era compartimentalizada, ou, em outro paralelo, nossas discussões contemporâneas que partem do senso comum sobre alta cultura *versus* cultura de massa –, assim Agamben nos lembra: “não existia uma clara linha de demarcação entre bom e mau gosto” (2017, p. 38).

O custo real da introdução da figura do homem do gosto se redobra num desequilíbrio do outro lado da balança – que, eventualmente, se tornaria um cabo de guerra, se formos seguir Agamben em sua reflexão –, onde o artista é levado como que por sortilégio a um lugar alheio àquele espaço compartilhado dos seres sociais; onde Paul Valéry expressaria, três séculos depois (e jocosamente, segundo Agamben), a ideia de que “*le goût est fait des mille dégoûts*”²¹ (AGAMBEN, 2017). Se existe na ideia de Valéry um comentário positivo sobre a formação do gosto, existe, no escancaramento do seu duplo, uma denúncia à arte de *má qualidade* e que só poderia ser julgada como distante da boa arte e das obras-primas, em primeira instância, por esta figura autorizada a ter um olhar clínico sobre esses quadros, sobre esses romances e árias.

²¹ Na tradução de Cláudio Oliveira: “O gosto é feito de mil desgostos.”

Se o lugar por excelência desse homem do gosto do século XVI é o museu, é lá que ele será encontrado. Mas o artista não se encontra nesse espaço, exceto se formos considerar mais uma vez as palavras de Heidegger:

Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra *são* em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Seguindo o pensamento heideggeriano: se a obra de arte se constitui a partir da indissociação de seu criador – de sua *fonte* originária – e a discussão se dá no âmbito da estética, o lugar do autor estaria então sempre em detrimento do lugar do espectador.

Agamben procede então por um caminho que nos leva ao que ele chama de “câmara das maravilhas”, ou a saída da obra de arte do museu e a sua reorganização em um espaço privado, ou, a *Wunderkammer*:

Perto do fim do Medievo, nos países da Europa continental, príncipes e eruditos recolhiam os objetos mais disparatados em uma *Wunderkammer* que continha, promiscuamente, pedras de forma insólita e moedas, animais embalsamados e livros manuscritos, ovo de avestruz e corno de unicórnio. Quando se começaram a colecionar objetos de arte, nessas câmaras das maravilhas, estátuas e pinturas foram colocadas ao lado de curiosidades e de exemplares de história natural; mas, ao menos nos países germânicos, as coleções de arte dos príncipes conservaram durante muito tempo a marca da sua descendência da *Wunderkammer* medieval (AGAMBEN, 2017, p. 61).

A arte e sua pro-dução já começavam a ser eclipsadas pelo lugar da apreciação e contemplação em favor da estética. A gravura da *Wunderkammer* de Hans Worms nos coloca diante de um paroxismo aparentemente insuperável – o lugar destinado à arte já não seria mais o de partilha dentro de um regime estético, como sugere Jacques Rancière no prefácio de “Políticas da escrita”:

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Agamben toma uma posição negativa em relação à arte e como nossos olhos e espíritos contemporâneos são treinados para julgá-la, e não para experienciá-la, marcada pela frase de Lautréamont: “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*”²², ora como *raillerie*, brincadeira, da mesma forma como o filósofo se põe ao lado de Valéry nessa investida jocosa; Greenberg nos coloca uma visão mais positiva da arte e do lugar do espectador: “A arte é uma questão estritamente de experiência, não de princípios, e o que conta em primeiro e em

²² “Os julgamentos sobre a poesia valem mais do que a poesia.” Tradução nossa.

último lugar na arte é a qualidade” (GREENBERG, 2014), e, em outro lugar, usando a *intuição* como mote de sua reflexão e como motor da experiência estética:

Uma intuição estética é recebida, sustentada, usufruída – ou não usufruída – em nome de si mesma e de nada mais. A intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor.” (GREENBERG, 2013, p. 56)

Rancière também nos oferece no livro “A partilha do sensível” um contraponto positivo em relação às teses agambenianas se formos pensar na arte a partir do que o autor chama de seus regimes de identificação: 1) regime ético: onde a arte está subsumida na questão da imagem; 2) regime poético ou representativo: o que classifica a arte em maneiras de fazer, além de defini-la a partir dessas maneiras, considerando a *mimesis* como organizadora dessas ideias acerca da arte; e 3) regime estético: que se contrapõe ao regime representativo pois a identificação da arte aqui se faz a partir de um modo de ser sensível aos produtos da arte. Todos esses regimes estão separados por esferas muito bem delineadas, porém, do mesmo jeito, implicados uns nos outros (RANCIÈRE, 2009, p. 28-32).

Voltemos mais uma vez para a discussão de “O homem sem conteúdo”, onde Agamben procede a partir das palavras de Hegel, discorrendo sobre o juízo de gosto:

É, além do gozo imediato, também o nosso julgamento, porque submetemos à nossa meditação o conteúdo, os meios de manifestação da obra de arte e a adequação ou não de ambos. A ciência da arte é, por isso, no nosso tempo, uma necessidade ainda maior que nas épocas nas quais a arte trazia já por si própria uma completa satisfação. A arte nos convida à meditação, mas não à finalidade de recriar a arte e sim para conhecer cientificamente que coisa seja a arte... A arte encontra a sua autêntica confirmação somente na ciência (AGAMBEN, 2017, p. 76).

A reflexão sobre o gosto em Agamben se prolonga em um livro originalmente intitulado “Gusto”, onde o filósofo italiano retorna às lições de estética de Hegel e nos lembra que o gosto enquanto um dos cinco sentidos humanos não tem o estatuto privilegiado conferido para ambos, visão e audição, pois o gosto nos une aos outros animais e suas impressões não nos apelam para a moral, ao contrário da visão e da audição; o gosto nos captura pelo seu chamamento à presença, àquilo que nos toma por sua materialidade, porque – e, novamente, o autor segue Hegel – “non si può degustare un'opera d'arte come tale, perché il gusto non lascia l'oggetto libero per sé, ma ha a che fare con esso in modo realmente pratico, lo dissolve e lo consuma”²³ (AGAMBEN, 2015, p. 9)

²³ “uma obra de arte não pode ser degustada como tal, porque o gosto não deixa seu objeto livre e independente, mas lida com esse objeto de uma forma muito prática, dissolvendo-o e consumindo-o.” A edição americana também foi consultada para a tradução deste trecho: “a work of art cannot be tasted as such, because taste does not leave its object free and independent, but deals with it in a really practical way, dissolving and consuming it.” Tradução nossa.

Se avizinha o momento do *fim* da arte, ou do fim da história da arte, eclipsada em primeiro lugar pela figura do homem do gosto – pois o paradigma estético troca os códigos em função do espectador e em detrimento do artista – e, em segundo lugar, pela entrada da arte nesse lugar do contato desinteressado, *le désintéressement* do qual fala Kant. Ainda na esteira de Hegel, Agamben evoca o “elogio fúnebre” do filósofo alemão:

Qualquer que seja a atitude que se queira assumir frente a isso, é certo que a arte não traz mais aquela satisfação das necessidades espirituais que as épocas e os povos precedentes nela buscaram e somente nela encontraram... Sob todos esses aspectos, quanto à sua destinação suprema, a arte é e permanece para nós um passado... A arte não vale mais para nós como o modo mais alto no qual a verdade dá a si mesma sua existência... Pode-se, sim, esperar que a arte se eleve e se aperfeiçoe sempre mais, mas a sua forma cessou de ser a exigência suprema do espírito (AGAMBEN, 2017, p. 93-94).

Agamben diz que é possível objetar esse paradigma hegeliano nos lembrando da produção de diversas obras-primas, porém, nota que Hegel não está dissertando sobre a “morte” da arte, mas seu lugar de reflexão é estabelecido “ao contrário, do modo mais elevado possível, isto é, *a partir da sua autossuperação.*” (AGAMBEN, 2017, p. 95) Nesses termos, a arte supera a si mesma ambas em forma e conteúdo – deixa de apontar para a sua presença e para o momento de sua produção, ambos incapturáveis pela ciência, não passíveis de ser ensinados, irre recuperáveis no instante mesmo em que passam do não-ser ao ser.

Então a arte chega do seu limite extremo: não se exaure, mas não aponta para nada além de si mesma, em um redobramento tautológico, que podemos evocar a partir da entrevista de Bruce Glasner à Frank Stella e Donald Judd. Quando perguntado sobre o que o levou a concluir que a pintura não era mais necessária, Stella responde:

I wanted to get the paint out of the can and onto the canvas. I knew a wise guy who used to make fun of my painting, but he didn't like the Abstract Expressionists either. He said they would be good painters if they could only keep the paint as good as it is in the can. And that's what I tried to do. I tried to keep the paint as good as it was in the can (JUDD, STELLA e GLASNER, 1995).²⁴

Nos voltemos para Vilém Flusser acerca da *matéria*. Flusser nos explica que a tentativa romana de traduzir a palavra grega *Hylé* (que significa amorfo) nos deu a palavra latina *matéria*. Os romanos estavam então se referindo à madeira estocada nos armazéns; ora, um recurso em *disponibilidade* para tornar-se algo (FLUSSER, 2007, p. 23). Agamben nos fala sobre *δύναμις*²⁵ ou aquilo que “não estando em obra, não se possui ainda na própria forma como no próprio

²⁴ "Eu queria tirar a tinta da lata e colocá-la na tela. Eu conhecia um cara sábio que costumava zombar de minha pintura, mas ele também não gostava dos Expressionistas Abstratos. Ele disse que eles seriam bons pintores caso conseguissem manter a tinta tão boa na tela quanto o é na lata. E foi isso que eu tentei fazer. Tentei manter a tinta tão boa quanto ela era na lata." Tradução nossa.

²⁵ Em sua versão latinizada: “*Dýnamis*”

fim” (AGAMBEN, 2017, p. 110), e usa o exemplo de Aristóteles: “nós não diríamos jamais que algo existe a partir da τέχνη²⁶, se, por exemplo, algo é uma cama apenas como disponibilidade e potência (δύναμις), mas não tem a forma da cama” (AGAMBEN, 2017, p. 111). Ora se a madeira dos gregos se encontrava estocada, à disposição, simples *Hylé*, a atividade humana eventualmente a tornaria uma cama, ou uma cadeira, ou uma mesa. E aqui somos obrigados a nos voltar para o centro da discussão agambeniana: a divisão ou a subtração da arte do campo do trabalho; a dicotomia – antes inexistente – entre o trabalho do artesão e o trabalho do artista: práxis e poiesis. Procede Agamben:

Se considerarmos agora o dúplice estatuto da atividade poética do homem no nosso tempo, vemos que, enquanto a obra de arte tem por excelência o caráter da ἐνέργεια, isto é, se possui na irrepetibilidade do próprio εἶδος formal como no seu fim, essa estação energética na própria forma falta, no entanto, ao produto da técnica, como se o caráter da disponibilidade acabasse por obscurecer seu aspecto formal (AGAMBEN, 2017, p. 111).

É importante atentar para o chamamento agambeniano ao “homem do nosso tempo”. Localizando seu primeiro escrito na segunda metade do século XX, não é difícil percorrer esses pouco mais de cinquenta anos que separam nossa contemporaneidade do frescor da reflexão do filósofo italiano. Nesses termos, ao refletirmos sobre a arte em nossos tempos, poderíamos postular talvez uma terceira separação – ou, se quisermos nos filiar aos gregos, uma reintrodução da indiferenciação entre práxis e poiesis –, onde a poiesis foi não eclipsada *per se* mas temporariamente suspensa, deslocada do lugar onde os gregos situavam-na para um lugar de fuga, de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2011b), sendo essa fuga impulsionada pela lógica capitalista-neoliberal – só existe uma práxis da arte pois a poiesis perdeu-se em função do capital. Ora, a arte surge de uma poiesis esvaziada? De uma práxis acelerada ao modo de produção industrial? Agamben sugere – momentos antes de iniciar a discussão sobre práxis e poiesis – uma saída, ainda que negativa, como não poderia deixar de ser:

A disponibilidade-para-o-nada, mesmo não sendo ainda obra, é, de fato, de algum modo, uma presença negativa, uma sombra do ser-em-obra: é ἐνέργεια, obra, e, como tal, constitui o apelo crítico mais urgente que a consciência artística do nosso tempo expressou em direção à essência alienada da obra de arte (AGAMBEN, 2017, p. 113).

2.

O procedimento aqui se dará não mais por retrospectiva, mas por ligação do texto agambeniano ao nosso objeto de estudo, e não necessariamente num esquema chave-fechadura: esta análise não pretende desenterrar ou desvelar aspectos e idiosincrasias de seu objeto, mas,

²⁶ Em sua versão latinizada: “*Téchni*”

antes, iluminá-lo e observá-lo sem querer capturá-lo ou submetê-lo sumariamente à discussão já vista.

No capítulo sétimo de “O homem sem conteúdo”, Giorgio Agamben continua sua investida na direção da morte da arte, postulando que essa é antes uma incapacidade da obra de atingir sua dimensão concreta – o que se dá por uma crise da *ποίησις*²⁷, da poesia (AGAMBEN, 2017, p. 103). Ora, seguindo as palavras do filósofo, a arte realmente se esgota, paira sobre o nada, e, portanto, sobrevive. Em suas próprias palavras: “a arte não morre, mas, transformada em um nada que se autonadifica, sobrevive eternamente a si mesma.” (AGAMBEN, 2017, p. 99) Já não seríamos capazes, tanto enquanto espectadores quanto como produtores, de sentir o ser-aí da obra de arte, de trazê-la à tona, de sofrer os efeitos de sua presença – e aqui muito mais na acepção de Hans Ulrich Gumbrecht da palavra do que da própria noção heideggeriana²⁸, de sentir o coração palpitar taquicárdico dentro de um museu por causa do arrebatamento causado pela beleza – a dita síndrome de Stendhal.²⁹

Mas como nota Agamben, *ποίησις* não é uma maneira de identificar uma forma de arte dentre outras, mas um *fazer* mesmo do homem. Sua separação do que os gregos consideravam como práxis se deu pela entrada de um estatuto da *τέχνη*, ou um suporte para a construção da vida material humana.

Isso posto, chegamos enfim no nosso objeto de estudo: o filme “*Jaune le soleil*” (1971), de Marguerite Duras – sendo que nos créditos iniciais a autora nos informa que o filme foi uma realização coletiva partindo dela e de sua equipe, apresentada por ordem alfabética. Temos em seus 98 minutos de duração uma longa arguição entre 6 personagens: Sabana, O Judeu (Dionys Mascolo), dois judeus e David (Gérard Desarthe). Este último foi encarregado de assassinar O Judeu em troca da posse de seus cachorros. Sabana, interpretada pela colaboradora frequente de Marguerite Duras, Catherine Sellers, como um tipo de inquisidora-comandante de uma pequena sucursal do inferno, instalada numa sala na cidade de Stadt (gostaríamos de relembrar de uma experiência recente do cinema brasileiro com um filme todo rodado em apenas uma locação: “*Inferninho*” (2018), de Pedro Diógenes e Guto Parente, que guarda em sua diegese

²⁷ Em sua versão latinizada: “*Poiesis*”

²⁸ É interessante perceber que Gumbrecht se esquiva de ter seu trabalho classificado como “heideggeriano” logo no início de seu livro: “Por fim, o autor admite que ficou difícil imaginar seu trabalho sem a filosofia de Martin Heidegger, mas a última coisa que está disposto a aceitar é ser classificado de “heideggeriano”. As razões para tal recusa não são razões filosóficas.” (GUMBRECHT, 2010, p. 16)

²⁹ Cf. BERTONI, E. O que é a síndrome de Stendhal. E como ela se manifesta. **Nexo Jornal**, São Paulo, 05 Janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/01/05/O-que-%C3%A9-a-s%C3%ADndrome-de-Stendhal.-E-como-ela-se-manifesta>>. Acesso em: 03 Janeiro 2019.

uma economia de afetos muito peculiar mas muito semelhante ao filme de Duras). Sabana recebe dentro de seu comando outros dois homens judeus que se identificam como “inimigos”, e ali é incessantemente arguida em relação à cidade de Staadt, ao processo que levou O judeu àquele lugar, e à sua própria presença naquela sala. Como uma grande parte de seus filmes, este é uma adaptação de seu livro “Abahn Sabana David”.

Figura 4 - Encontro entre Sabama, David e o Judeu



Fonte: *Jaune le Soleil* (1971)³⁰

Manteremos nossa posição sobre a definição do conceito de adaptação a partir do livro de Linda Hutcheon, “Uma teoria da adaptação”, diz a autora: “Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: » Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2013, p. 30)

A primeira imagem do filme mostra O Judeu recebendo Sabana e David nesse cômodo amorfo. O Judeu para defronte a porta e estende a mão para o rosto de David, que se esquiva na direção contrária (fig.2). Em seguida, O Judeu sai do quadro, Sabana e David entram na sala; O Judeu se senta numa cadeira de madeira e apoia os cotovelos numa mesa, também de madeira; Sabana tira o sobretudo, e se acomoda em uma cadeira também de madeira; David senta-se confortavelmente ao seu lado, em uma poltrona.

A mulher então descreve as regras daquele local ascético, simulacro de câmara de morte: “Você não compreende? Estamos aqui para te proteger. Não tente escapar. Não funciona assim. A cidade pertence a Grinski esta noite. A polícia dos mercadores não sairá. (...) Grinski é o

³⁰ JAUNE le soleil. Direção: Marguerite Duras. Produção: Albina Productions. França, 1972. 95 min.

secretário geral. Se você tentar escapar, eu grito.” Stella Senra, tradutora de Gilles Deleuze no Brasil comenta sobre a imagem nos filmes de Duras, em uma “breve introdução” a seu cinema: “Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar ao cinema, mas foi a única a desenvolver um trânsito muito peculiar de uma prática à outra ao se interrogar e se confrontar, insistentemente, com os atos de escrever e de filmar.” Senra nos coloca a possibilidade – e, vale lembrar que a *possibilidade* é o reino indevassável de Marguerite Duras, por sua escrita marcada pelo tempo condicional – de uma “imagem neutra”, por onde o texto deslizaria sem par, sem competição com a imagem (SENRA, 2012). Outros filmes de Duras já haviam lidado com esse registro da *ποίησις* que não se suporta no próprio *εἶδος*³¹ e se põe em linha de fuga, se desterritorializa (DELEUZE e GUATTARI, 2011b) de seu tipo primordial (e aqui também poderíamos usar o termo grego *φύσει*³², natureza), originário, e se reterritorializa em um outro lugar da expressão poiética – em tempo, uma crise da poesia que não se afasta do *fazer* artístico mesmo (e, neste caso, o *fazer* literário), pois retorna à sua forma à guisa de som e imagem. Sabana retorna à sua investida contra O Judeu, e o questiona sobre coisas que, aparentemente, todos os que estão presentes na sala sabem, mas não querem comentar sobre. O Judeu silencia durante quase toda a duração do filme. Sabana ataca: “Estou falando com você, estou explicando, não consegue ouvir?!”.

Então entram em cena os outros homens judeus. Sabana começa sua arguição perguntando se os três homens judeus são inimigos d’O Judeu, como se entrasse, antes, em um devir-inimigo, ou evocasse de forma subsumida a máxima “o inimigo de meu inimigo é meu amigo”. Os judeus respondem que sim, são inimigos tanto quanto ela. *Jaune le soleil* guarda, voltando-nos para a terceira acepção sobre a adaptação de Linda Hutcheon, figuras intertextuais com outras obras de Marguerite Duras, a saber: *Aurelia Steiner (Melbourne)* e *Aurelia Steiner (Vancouver)*, em primeiro lugar por tratarem sobre a questão judia e sua relação com a Segunda Guerra Mundial, mas, e especialmente nesse caso, a relação curiosa com o lado de fora (*dehor*, palavra repetida à exaustão em *La femme du Ganges*) dos espaços. Entre *Jaune le soleil* e os dois experimentos *Aurelia Steiner*, o que marca o espaço exterior é a presença de um animal que não entra na imagem, mas que está presente no discurso: o gato faminto em *Aurelia Steiner* entra em um devir-cachorro/devir-louco em *Jaune le soleil*, se transfigurando na cadela Diane, dita louca por Sabana, que uiva aleatoriamente durante o filme – sugerimos que os ganidos de Diane marca a passagem do tempo –; apesar da máquina

³¹ Em sua versão latinizada: “*Eídos*”

³² Em sua versão latinizada: “*Fýsis*”

de guerra (DELEUZE e GUATTARI, 2011b) instalada dentro da sala, o mundo continua lá fora, assim como tivemos a máquina-câmara-de-gás e a máquina-Reich a pleno vapor, apesar de uma parte Europa tomar café da manhã diariamente, alheia ao sofrimento de um povo.

Figura 5 - Paisagem interdita



Fonte: Jaune le Soleil (1971)

Ainda sobre o fora: nos é interdita a visão da cidade de Staadt (fig.3). O fora é o lugar da atrocidade. Sabana indica para David que ele deve matar o judeu do lado de fora, ao ar livre, na floresta, no lugar onde reina “a loucura e a liberdade”, e, diz ela, o lugar próprio de onde saiu a presença inquietante e silenciosa d’O Judeu. Sabana insiste em uma *práxis de guerra*: ataca com palavras-facas as presenças lacônicas dos inimigos de seu inimigo. E é aí que o discurso muda de tom para uma contra-acusação: os três judeus, depois de revelarem que também são judeus – pois Sabana estava alheia a esse fato – procedem seu inquérito perguntando os motivos do encarceramento d’O Judeu. Sabana os informa de que um relatório foi escrito por uma pessoa chamada Jeanne, mas logo se esquivava, e passa a dizer que o secretário geral Grinski tem muita influência em Staadt, além de uma ameaça velada: “Existem porões em Staadt. Existe eletricidade. Lá eles farão você falar.”

Sabana insiste no genocídio do povo judeu. Ela diz: “Vocês são daqueles que não podemos matar completamente. Os que verão, os que dirão, os que explicarão.” Um judeu responde: “Não há nada para explicar.” Sabana retorque: “Os que continuarão.” Um judeu responde: “Não há nada para continuar.” Em outro momento, a mulher diz: “Não há mais judeus. Você está mentindo.” O discurso da guerra e da memória se refez em outros lugares, não apenas na obra de Duras. Gostaríamos de lembrar o esforço hercúleo de Claude

Lanzmann naquele que é o documentário definitivo sobre o Holocausto, “Shoah”, onde o testemunho, a palavra da pessoa sobrevivente é referência absoluta – embora reimaginada, lembrada à custa das lágrimas que tornam uma memória em absoluta presença.

A diferença discursiva entre o documento infinito de Lanzmann e o diálogo frenético de Duras é marcada, antes, pela liberdade adaptativa de Duras em relação ao seu próprio trabalho e pelo aparente descompromisso com o real: como uma linha nova do rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011) que não se esgota em *Jaune le soleil* e se multiplica em *A dor*, nos dois experimentos *Aurelia Steiner*, nos seus cadernos de guerra, e tantos outros exemplos – Marguerite Duras é uma escritora que tem um compromisso com a guerra, mas parece desinteressada em investigar a práxis de guerra, mas em liberar sua poiesis para *atacar* essa práxis, para desestabilizar os códigos militares, para colocar a pro-dução da humanidade em evidência e fazê-la vir à tona em pura presença a partir do discurso literário.

Nos termos durasianos de imagem e palavra, já não distanciamos o *fazer* literário do cinematográfico: é a *ποίησις* que aponta não mais para um nada, ou para o niilismo e o esgotamento, mas para a criação de uma nova possibilidade, que se extrai de um *εἶδος* para se reconfigurar em um outro, sem deixar de ser um pro-duto de uma questão originária nas palavras de Heidegger, sem se dissociar de sua fonte.

5 ESPAÇO

Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez.

Rien d'autre que ça. Rien.

1.

Não estamos em Melbourne. Estamos em um barco, navegando lentamente as águas do rio Sena, em Paris, turvadas pela luz do entardecer (fig. 6). A voz de Marguerite Duras lê um texto e o escutamos em *off*. O texto é convertido ao final da navegação e da curta duração do filme na personagem-título, Aurélia Steiner. *Je m'appelle Aurélia Steiner. Je vie à Melbourne, où mes parents sont professeurs.*³³

Figura 6 - Vista do Sena, Paris



Fonte: Aurélia Steiner – Melbourne (1979)³⁴

Em sua primeira comunicação ao seu interlocutor incógnito, Aurélia Steiner diz: “Eu lhe escrevo o tempo todo. Sempre, veja você. Nada além disso, nada.” Então, quando a autora nos comunica através de sua voz, ou, da voz de Aurélia metamorfoseada em sua própria,

³³ “Eu me chamo Aurelia Steiner. Eu vivo em Melbourne, onde meus pais são professores.” Tradução nossa.

³⁴ AURELIA Steiner – Melbourne. Direção: Marguerite Duras. Produção: Daniel Champagnon. Distribuição: Les Films du Losange. França, 1979. 27 min.

admitimos a retirada da autora e a entrada em uma diegese que diz respeito e fala ao real – mas um real tomado enquanto possibilidade, reimaginado e decomposto na escrita e na entidade fluvial se desenrolando no aparato fílmico diante de nossos olhos.

Gilles Deleuze diz, à propósito da literatura, que ela “está antes do lado informe, ou do inacabamento”, e continua: “Escrever é caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 2011, p. 11) Tomando a escrita como informe, podemos obter um tipo de reterritorialização deste procedimento utilizando uma linguagem impessoal, como a matemática, por exemplo. Se tomarmos por base uma operação simples como a divisão, obteremos: a escrita como dividendo, a autora como divisor e a literatura como quociente. Porém neste caso obteremos também um *resto*: a imagem. A linguagem cinematográfica na obra de Duras também está do (ou recorre ao) lado informe e inacabado tanto quanto sua literatura.

O acúmulo desses detritos imagéticos é moto-contínuo neste filme: percorremos o rio Sena e ouvimos a carta de Aurélia. Podemos dizer que a *voz* funciona como uma espécie de detrito sonoro, já que a banda sonora do filme é composta apenas por ruídos incidentais entre os silêncios, entre as margens do rio. Esta estratégia de reimaginação e decomposição do espaço é um ponto de esgarçamento narrativo em sua banda sonora, considerando a voz: o texto nos informa um outro tipo de paisagem, inclusive quando a personagem título descreve o ambiente no qual está escrevendo sua carta:

“Il est trois heures de l’après-midi. Derrière les arbres il y a le soleil, le temps est frais. Je suis dans cette grande salle où je me tiens l’été, face au jardin. De l’autre côté des vitres il y a cette forêt de roses et, depuis trois jours, il y a ce chat, maigre, blanc, qui vient me regarder à travers les vitres, les yeux dans les yeux, il me fait peur, il crie, il est perdu, il veut appartenir, et moi je ne veux plus.”³⁵

Se considerarmos essa voz como a banda sonora principal do filme, além dos ruídos incidentais, podemos dizer que ela é também organizada enquanto um contrato detritual, já que ela pode ser vista como produto de uma outra operação divisória: o texto como dividendo, a escrita como divisor, a personagem como quociente e a voz como resto. Ora, também haveríamos de considerar a própria composição da imagem enquanto resto: nada além de um espaço liso: o rio, se sobrepondo, entrecruzando e invadindo um espaço estriado³⁶: as margens do rio e os

³⁵ “São três horas da tarde. O sol aparece por detrás das árvores, o tempo está fresco. Estou no grande quarto onde passarei o Verão, de frente para o jardim. Do outro lado do vidro há uma floresta de rosas e por três dias aparece um gato, magro, branco, que vêm me olhar através do vidro, olho no olho, ele me assusta, ele chora, ele está perdido, ele quer pertencer a mim, e eu não quero mais.” Tradução nossa.

³⁶ “Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas

motivos urbanos aparecendo como *plano de fundo*, e vice-versa. O resultado dessas matérias entrecortadas é o que Jean-Luc Nancy chamará de paisagem [*landscape*]:

We could say that landscape begins when it absorbs or dissolves all presences into itself: those of the gods or of the princes, and also the presence of the peasant, at least insofar as this figure is in dialogue with those just mentioned. (...) A landscape contains no presence: it is itself the entire presence (NANCY, 2005, p. 58).³⁷

É importante lembrar a associação que Nancy postula entre a figura humana e a paisagem: quando fala de sua representação pagã na pintura e aceita uma negação da paisagem (NANCY, 2005, p. 57), alicerçando-se tão somente no trabalho ou na tarefa sendo realizada pelo camponês, palavra que inclusive parte de um semantema, onde Nancy acessa pela primeira vez o conceito de paisagem, como observado por Angela Prysthon:

Jean-Luc Nancy acessa a paisagem via etimologia, vendo nas declinações dos termos franceses *pays, paysan e paysage* uma combinação estrutural (um semantema) que definiria modos de apreender e representar o espaço (PRYSTHON, 2018, p. 5).

Marguerite Duras não está interessada na figura humana em *Aurélia Steiner – Melbourne*. As poucas figuras humanas presentes nestas imagens podem ser mais associadas a borrões ou fantasmas ou contornos do que propriamente a humanos (fig. 7 e 8). Não vemos seus rostos, não vemos o que fazem, o que são, estão ali apenas como parte do lugar e da imagem, se dissolveram, ou ainda, se *fundiram* com o registro cinematográfico e com o espaço. Os corpos aparecem em um estado sedentário, contemplativo, logo não poderíamos nos aproximar da ideia de tarefa (*taskscape*) postulada por Tim Ingold:

It is to the entire ensemble of tasks, in their mutual interlocking, that I refer by the concept of *taskscape*. Just as the landscape is an array of related features, so – by analogy – the *taskscape* is an array of related activities (INGOLD, 1993, p. 158).³⁸

Diante destes dois conceitos (não inteiramente definidores) da paisagem ou da figura humana dentro da paisagem, assim como colocada no filme de Duras, qual seria uma aproximação possível?

entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso." Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34, 2012.

³⁷ "Podemos dizer que a paisagem se inicia quando absorve ou dissolve todas as presenças em si mesma; as dos deuses ou dos príncipes, e a presença do camponês, ao menos na medida em que esta figura está em diálogo com aquelas mencionadas. (...) Uma paisagem não contém nenhuma presença; ela é completamente a presença em si mesma." Tradução nossa.

³⁸ "É por todo o conjunto de tarefas, em seu entrelaçamento mútuo, que me refiro ao conceito de tarefa. Assim como a paisagem é uma matriz de recursos relacionados, por analogia, a tarefa é um conjunto de atividades relacionadas." Tradução nossa.

Figura 7 - Espectros



Fonte: Aurélia Steiner – Melbourne (1979)

Figura 8 - Espectros



Fonte: Aurélia Steiner – Melbourne (1979)

Corpos humanos transmutados em sombras. Uma paisagem urbana transmutada em plano de fundo. Uma navegação em águas fluviais transmutada em um fluxo narrativo, em declamação de um Outro não-dito e, a princípio, desconhecido. Temos uma literatura decomposta em som e silêncio, e um cinema decomposto em imagens-detrito, imagem-página, imagem-suporte, um novo caminho para uma possível literatura. Leslie Hill escreve sobre *Aurélia Steiner*:

Aurélia Steiner, *Duras explains* (YV, 4), began as a letter to an unnamed distant acquaintance (probably, in fact, Yann Andréa [YA, 9–11]), and this structure of an appeal addressed to an absent interlocutor supplied the author with the means of achieving some necessary literary distance with regard to the theme of the death camps. Admittedly, the idea of writing as a call to an unknown other was not altogether new; Duras uses it as a fictional framework both in *Le Navire Night* and in

Les Mains négatives, one of the texts she had written to accompany the discarded footage left over from the previous film (HILL, 1993, p. 114-115).³⁹

Em contraste com outras obras que podem ser consideradas – mas não sem um tanto de pesar – narrativas ou *mais* narrativas em relação umas às outras, dentro da obra de Marguerite Duras, *Aurélia Steiner – Melbourne* ocupa esse lugar informe de redescoberta da escrita (HILL, 1993, p. 114) e construção recombinação de uma “filmagem excedente descartada”. Então, partindo do pressuposto que *Aurélia Steiner* empreende-se enquanto uma forma redescoberta de uma atividade em suspensão – a literatura ela mesma –, considerá-riamos *Melbourne* como algo radicalmente novo àquela altura, porém ainda incognoscível e inominável em sua primeira metade, apenas completada pela insurgência do já escrito (porém não filmado) *Vancouver*.

Assim como observa Giorgio Agamben sobre a obra de Damásio, o último diádoco da filosofia pagã, que ora avançava, ora entrava em ingrata suspensão, em reconhecimento de sua face incognoscível:

É claro que aquilo que aqui é posto em questão não pode ser tematizado nem sequer como incompreensível, não pode ser expresso nem sequer como inexprimível. “É de tal modo incognoscível que nem sequer tem por natureza o incognoscível, e não é dizendo-o incognoscível que podemos criar a ilusão de conhecê-lo, porque não sabemos sequer se é incognoscível.” (AGAMBEN, 2012)

Em extensão ao pensamento de Agamben sobre Damásio, poderíamos proceder da mesma forma sobre Duras/Steiner: 1) é uma personagem tida a princípio como incognoscível que; 2) lê um texto para um interlocutor ausente, logo, incognoscível; 3) mesmo quando tomamos conhecimento de sua materialidade, ao final do filme, quando nos é revelada sua identidade, ainda não saberíamos de fato se ela é fabulada, se pertence ao real, se pertence à ficção, portanto, novamente, em uma situação de incognoscibilidade. Com o texto de *Melbourne*, Duras esgarça alguns dos limites da ficção, e, ao final de seu procedimento – tanto literário, quanto cinematográfico – o texto terá o valor de uma catastrófica revelação (HILL, 1993, p. 63), assim como o início de sua famosa autobiografia ficcional, “O Amante”; assim como o desenrolar dos acontecimentos sobre Lol. V. Stein em “O Deslumbramento”; assim como as imagens vibrando silêncios e ambiguidades em “India Song”.

³⁹ “Aurelia Steiner, explica Duras (YV, 4), começou como uma carta para um conhecido distante e sem nome (provavelmente, na verdade, Yann Andréa [YA, 9-11]), e essa estrutura de uma súplica endereçada a um interlocutor ausente abasteceu a autora com os meios para conseguir uma distância literária necessária em relação ao tema dos campos de concentração. Reconhecidamente, a ideia de escrever como um chamado para um desconhecido não era totalmente nova; Duras usa-a como uma moldura ficcional tanto em *Le Navire Night* como também em *Les Mains Négatives*, um dos textos que ela escreveu para acompanhar os restos de filmagens descartadas do filme anterior.” Tradução nossa.

Gilles Deleuze investe ainda no caráter fabulador da literatura: “Não há literatura sem fabulação”, e continua: “(...) a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências.” (2011a, p. 13). Enquanto Duras escreve sobre um possível, sobre um incognoscível, ela está diante de seu *procedimento* para aceder a um tema. No caso de *Melbourne*, podemos entender esta construção como sendo pré-requisito para uma personagem totalmente investida de fabulação, eclipsada ao fim do filme pela sua identidade reconhecível e pela sua saída (ainda fugaz) do incognoscível. Tudo isso se dá com a mediação de um espaço-detrito: a imagem cinematográfica por si só não constitutiva da “narração” de Aurélia e não fabuladora, rasga a representação da paisagem e do espaço a um nível de proto-paisagem, ou antes, *não-paisagem*.

Como o conceito de paisagem por si só está sempre em disputa, evocamos não mais o procedimento, mas a recepção – a relação leitor-espectador, também decomposta e recodificada. Ora, ao nos colocarmos diante de *Melbourne* não estamos frente a um texto literário, já que a literatura – e por conseguinte seu suporte físico quase protocolar, o livro – possui suas idiossincrasias, incluindo e não são limitadas a: uso de sintaxe e a morfologia em um lugar de autoria; o registro de *quem* fala no texto; os diferentes tipos de discurso; a sensação física de segurar um livro e sentir seu cheiro; a textura das páginas e da capa; o tamanho da mancha no papel; como o texto é organizado e delimitado; a hora do dia e o lugar em que se lê, além de vários fatores os quais não poderemos dar conta aqui. *Melbourne* pertence a um outro sistema idiossincrático: o do cinema. Sobre este: não podemos agarrá-lo, nem o cheirar; podemos senti-lo, sim, mas somente a partir da mediação do olho e do cérebro; podemos inferir ou mesmo aferir e verificar a sua organização e suas estruturas, como tentaram os defensores da análise fílmica, mas é um procedimento estético/intelectual inteiramente diferente do da literatura.

Após essa breve e certamente aquém exposição dessas idiossincrasias, chegamos a um conceito que parece se avizinhar da dupla decomposição fílmica e literária proposta por Duras, mas que continua sendo um conceito em disputa, tanto quanto o de paisagem: *mindscape*. Dizem George E. Slusser e Eric S. Rabkin:

“As if to comment on the idea of *mindscape*, the speaker in Yeats' "Among School Children" tell us: "Plato thought nature but a spume that plays/Upon a ghostly paradigm of things." Plato in his parable of the cave incriminates the mind's perception of the world. The cave dwellers think they perceive a landscape. At best, however, they only imagine it.” (SLUSSER, 1989, p. ix)⁴⁰

⁴⁰ “Como se fosse comentar a ideia de *mindscape*, o narrador em “*Among School Children*” de Yeats nos conta: ‘Natureza em Platão é só um rasto/De espuma sobre o arquétipo espectral;’ Platão em sua parábola da caverna

Enquanto ouvimos a voz de Marguerite Duras sendo veículo para a literatura de Aurélia Steiner – cria da pena de Duras – acompanhamos a criação de uma *imaginação* sobre a realidade. A voz da autora não vacila ao nos informar sobre a atrocidade emocional e política contida nos escritos de Aurélia Steiner, e ficaremos sempre do lado de cá da realização derradeira da personagem ficcional: se figurar no real, assim como o Ricardo Reis de José Saramago. Ora, Steiner nada mais é – enquanto literatura – um produto ímpar do discurso indireto livre. Em primeira instância, não se poderia diferenciar a voz Duras da voz Steiner. Elas são indistintas, interconectadas em uma mesma entidade sonora evocando a realidade, a fisicalidade da vibração do som. Apenas ao final do filme, e apenas se desconsiderarmos a informação nos créditos iniciais, onde a autora reivindica sua autoria, perceberíamos que Duras apenas escreveu Steiner, assim como Steiner apenas imagina um mundo possível. Esse movimento de duplo espelhamento da realidade funcionaria também como um duplo espelhamento da imagem e da *não-paisagem*: não vemos o que a personagem vê, e não vemos o que a autora gostaria que víssemos, dado o caráter residual de todo o aparato imagético do filme, discutido acima. E, apesar da negação da imagem tiranizá-la ela mesma, a operação matemática de Marguerite Duras segue firme, nômade, inteiramente desterritorializada para as paragens de Vancouver.

2.

Não estamos em parte alguma. Não conseguimos discernir, não há marca geográfica ou placa de rua – não existem ruas – que diriam: esta é Vancouver. Ou Melbourne. Ou Paris. Esta é a fuga total de Aurélia Steiner, e ao mesmo tempo é o lugar figurado onde ela se reterritorializa, onde pisa fora do incognoscível experimentado em *Melbourne*, onde enfim conhecemos o destinatário e interlocutor de suas palavras. A primeira imagem de *Aurélia Steiner – Vancouver* (fig. 9) é transpassada pela impossibilidade de uma cartografia: é informe e, ao mesmo tempo, nos remete não a uma massa cinzenta, mas a uma materialidade apenas distante. Fernando Mendonça na partilha de suas impressões *Aurélia Steiner* diz: “As questões da representação que ela bem demarcou em suas obras encontram neste filme (...) uma nova abertura escritural, pautada pela extrema consciência da letra.” (MENDONÇA, 2012) Se em *Melbourne* tivemos essa “extrema consciência da letra” ditando o curso das imagens e onde

incrimina a percepção da mente sobre o mundo. Os moradores da caverna pensam que percebem uma paisagem. Contudo, na melhor das hipóteses, eles apenas a imaginam.” Tradução nossa. Fragmento de W. B. Yeats traduzido por Renato Suttana, disponível em: <http://www.arquivors.com/yeats1.htm>. Acesso em: 09 ago. 2019.

elas desembocariam ao final (no fim do rio), em *Vancouver* temos materializada em imagem a representação última do fim do percurso: o mar.

Figura 9 - Vista informe



Fonte: Aurélia Steiner – Vancouver (1979)⁴¹

“*C’est le milieu du jour. Le ciel est sombre. Devant moi il y a la mer.*”⁴² Steiner/Duras começa a fazer uma operação que já não é divisória, mas se assemelha mais a uma multiplicação, ou uma soma simples: mais parecido com um ponto de entrada possibilitado pela ação rizomática (DELEUZE e GUATTARI, 2011) da escrita durasiana e sua contra operação – seu alicerce imagético –, somos atingidos não mais pela imagem-detrito, mas por uma paisagem composta, heterogênea, em uma relação estreita com a temporalidade (INGOLD, 1993). O grande ataque à imagem em *Melbourne* e a fabulação de um segundo mundo subterrâneo é substituído pela evidência, pelo índice da presença humana. Vemos a passagem do tempo não mais como informe e atrelada à longa duração daqueles *travellings* no rio Sena: a câmera se libertou da desterritorialização e do confronto com o espaço liso, e parte para uma reterritorialização encontrada ao fim do percurso, em um espaço estriado: o bosque, as pedras, os troncos cortados – evidências da ação humana, marcados pela mesma – a estação de trem.

⁴¹ AURELIA Steiner – Vancouver. Direção: Marguerite Duras. Produção: R. Pansard Besson. Distribuição: Les Films du Losange. França, 1979. 48 min.

⁴² “O dia está na metade. O céu está nublado. Diante de mim está o mar.” Tradução nossa.

Esse nomadismo é freado por imagens de uma casa. Será que é ali a idealização ou a representação total do *mindscape* (SLUSSER, 1989) que tomou conta de Aurélia enquanto ela vivia em Melbourne? Mas se aqui é Melbourne, significa que Steiner continua sua cruzada nômade?

O primeiro “denunciante” da parada de fluxo da personagem-título é seu pai. Ele tem sido (teria sido?) o interlocutor de sua voz, perdida, desterritorializada no fluxo do rio Sena. Ora, se estabelecemos a desterritorialização como uma negação ou o desestabelecimento da territorialidade, não temos uma operação coerente, o produto seria imaginário. Porém, esses dois “polos opostos” se complementam entre si, multiplicando-se em si mesmos, elevando-se a outras potências: quando Aurélia afirma reafirma seu pai, sua voz é transmutada na voz da autora e ressignificada na voz do pai. É uma fuga exponencial do seu eu fictício, uma corrida onde o nomadismo tem e onde começa uma outra fronteira a ser vencida. A partir daí, poderíamos tentar localizar ou atribuir valores para a personagem-título: ela é um exercício de linguagem da autora, tanto quanto um sentimento ou um devir, algo como “encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 2011), a literatura que completa o vácuo entre a página e o mundo.

Ao ver este filme, devemos entrar em um estado de vigilância constante, a propósito de não perder a *imagem* de vista: mesmo que esta já não seja mais um detrito, mas uma parte ativa do filme. Como vimos acima, a noção de *mindscape* de Slusser e Rabkin pode indicar uma possibilidade argumentativa sobre *Melbourne*, mas esta já não é mais possível em *Vancouver*, onde as linhas de fuga se voltam para o fora, para a imagem e para a paisagem, agora constituída como tal. Mas que paisagem é esta? O que é paisagem? John R. Stilgoe sugere no prefácio do belíssimo livro “*What is Landscape?*” uma aproximação a partir da(s) morfologia(s) da(s) palavra(s): “*Landscape is a noun. First. It designates the surface of the earth people shaped and shape deliberately for permanent purposes.*”⁴³ (STILGOE, 2015, p. ix) De acordo com Stilgoe, Duras filma a morfologia da paisagem. Mas a forma como a análise de Stilgoe continua nos coloca diante de um impasse, ele diz: “*As an adjective, “landscape” names a genre of painting and other representational art more or less centered on views of the solid surface of the earth.*”⁴⁴ Duras está inteiramente investida na morfologia da paisagem, apenas o seu ponto de vista é deslocado, não se apresenta no centro e sim paralelo ao *texto*, à sua sintaxe. À primeira

⁴³ “Paisagem é um substantivo. Primeiro. Designa a superfície da terra que as pessoas moldaram e moldam deliberadamente para fins permanentes.” Tradução nossa.

⁴⁴ “Enquanto um adjetivo, “paisagem” dá nome a um gênero de pintura e outras artes representacionais mais ou menos centradas na visão da superfície sólida da terra.” Tradução nossa.

impressão vemos o mundo inalterado, assim como seria se fôssemos dar um passeio por entre as rochas que lá se apresentam, porém, ao nos concentrarmos, percebemos (ou, idealmente, perceberíamos) um mundo forjado, simulado. A virtualidade desta terra, deste mar e desta rocha nos atrai e nos repele ao mesmo tempo e isso se dá de duas formas: pela abnegação simulada da imagem e pela sintaxe do texto. Nos concentramos então, primeiramente, na imagem. John Berger, ao analisar a constituição histórica de nossos modos de ver, diz:

Today we see the art of the past as nobody saw it before. We actually perceive it in a different way. This difference can be illustrated in terms of what was thought of as perspective. The convention of perspective, which is unique to European art and which was first established in the early Renaissance, centres everything on the eye of the beholder. It is like a beam from a lighthouse – only instead of light travelling outwards, appearances travel in. The conventions called those appearances *reality*. Perspective makes the single eye the centre of the visible world. Everything converges on to the eye as to the vanishing point of infinity. The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God (BERGER, 2008).⁴⁵

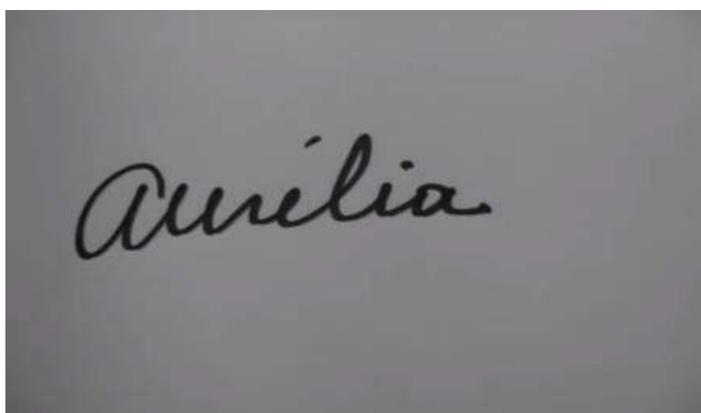
Considerando o mundo visível em sua organização fílmica, a paisagem em Duras (ao menos em *Vancouver*) torna-se plena e inescapavelmente não-conceituável. Nos é oferecida uma ordenação dos elementos presentes, e, seguindo-a fielmente, obteremos ao final um pequeno atlas geográfico-topológico do espaço que nos é apresentado. A perspectiva como um farol guiando o olho e o olhar é também parte da operação nômade de desterritorialização: os espaços são esvaziados, as marcas humanas são esgarçadas no fio condutor da possibilidade ao invés daquele das certezas e reviravoltas que escoltam uma série de filmes narrativos. Apesar disso, não podemos deixar de reconhecer que a imagem em *Vancouver* está associada com o texto que está sendo dito: quando Steiner/Duras fala sobre o mar, *vemos* o mar – esta associação não ocorre em *Melbourne*, porém é impossível desassociar uma parte de outra: não são produtos separados, são frutos da mesma equação, extensões do mesmo procedimento.

A parte escrita de *Vancouver* oferece o que Deleuze e Guattari chamam de “uma literatura menor” (DELEUZE e GUATTARI, 2017), engajada com a enunciação coletiva de um povo. Aprendemos (ou inferimos) ao longo do texto que Aurélia Steiner é uma sobrevivente dos campos de concentração nazistas, apesar da informante-autora nunca nos dar essa certeza e sempre oferecer pistas, decompondo o romance policial em uma voz política, preocupada não

⁴⁵ “Hoje vemos a arte do passado como ninguém a tinha visto antes. De fato, a percebemos de uma maneira diferente. Essa diferença pode ser ilustrada nos termos do que era visto como perspectiva. A convenção de perspectiva, que é única na arte europeia e que foi estabelecida no começo do Renascimento, centra tudo no olho do observador. É como a luz de um farol – só que ao invés da luz ser emanada para fora, aparências emanam para dentro. As convenções chamaram essas aparências de *realidade*. A perspectiva faz do olho o único centro do mundo visível. Tudo converge para o olho, assim como para o ponto de fuga do infinito. O mundo visível é organizado para o espectador como se pensava que o universo foi uma vez organizado por Deus.” Tradução nossa.

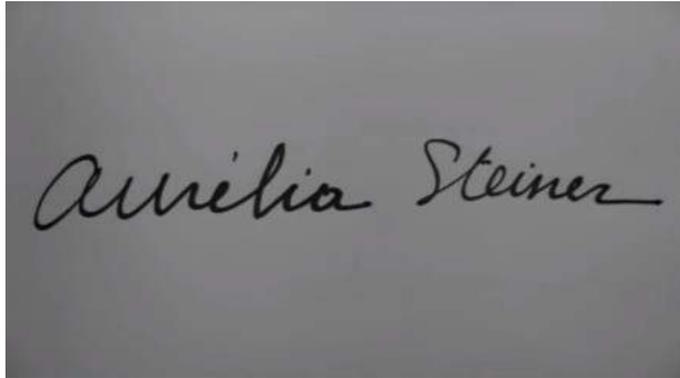
mais em dilatar o conhecimento obtido até então sobre a personagem, mas em fazer dessa escrita um expoente, uma ascese contra o horror da guerra. Marguerite Duras passou por uma experiência de guerra, escreveu um grande relato, abnegando do caráter literário e exorcizando seu trauma no livro “A Dor”. A espera pelo marido naquela obra é transmutada pelo não-lugar ocupado por Aurélia Steiner: está entre a literatura e o real, desterritorializada em *Melbourne* e *Vancouver*, e jamais reencontrada em nenhuma posição figurativa ou denotativa. Se a literatura de Duras se coloca frontalmente contra a morte, considerando o nome de Aurélia Steiner atribuído a sua mãe e também a uma órfã dos campos de concentração (HILL, 1993), esta é uma tentativa de se colocar contra o *tempo*. Como nota André Bazin: “A morte é senão a vitória do tempo.” (BAZIN, 2014, p. 27) Continuando a linha de pensamento baziniano, a morte de Aurélia Steiner se torna indescritível no momento em que acessamos sua ontologia familiar. A imagem que obtemos é a da literatura: seu nome, Aurélia (fig. 10); novamente seu nome, Aurélia Steiner (fig. 11); e, por fim, sua escrita caligráfica (fig. 12) (novamente polarizada em Steiner/Duras), “criação de um universo ideal à imagem do real” (BAZIN, 2014, p. 28).

Figura 10 - Escritos de Steiner/Duras



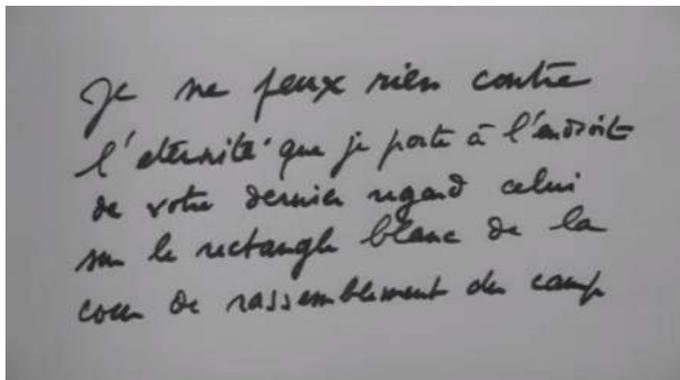
Fonte: Aurélia Steiner – Vancouver (1979)

Figura 11 - Escritos de Steiner/Duras

A photograph of a handwritten signature in cursive script. The signature reads "Aurélia Steiner" and is written in dark ink on a light-colored background.

Fonte: Aurélia Steiner – Vancouver (1979)

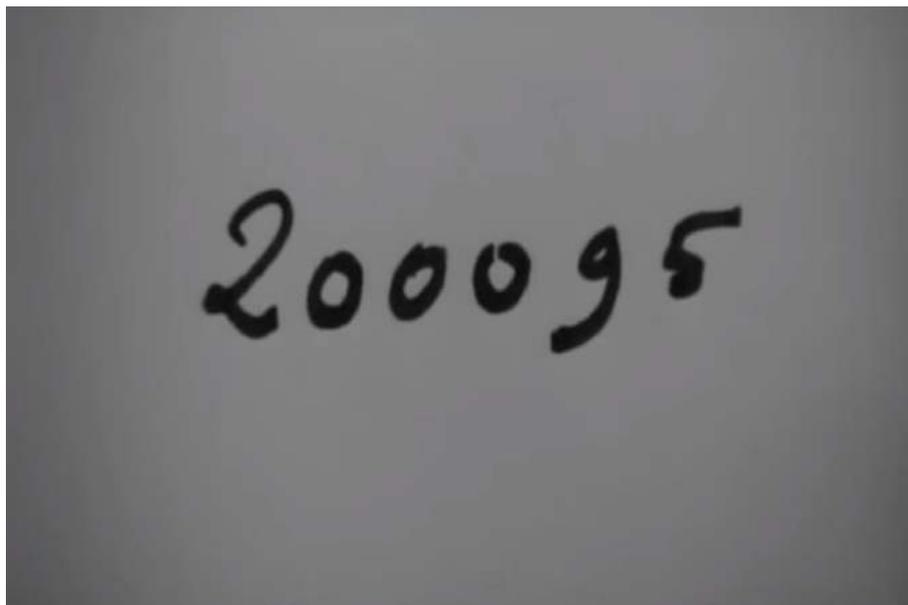
Figura 12 - Escritos de Steiner/Duras

A photograph of handwritten text in French, written in cursive script. The text is arranged in five lines and reads: "Je ne peux rien contre l'aterrite que je porte à l'endroit de votre dernier regard celui sur le rectangle blanc de la case de rassemblement du camp".

Fonte: Aurélia Steiner – Vancouver (1979)

O lastro da realidade oferecido por Duras coloca-se sob nosso escrutínio enquanto observadores e espectadores da materialidade fílmica: enquanto víamos o ambiente, o espaço e a paisagem, tínhamos sempre um grau de fuga e um grau de desterritorialização. Ao alienar estas imagens e descortinar a escrita (indissociada do visual, duplamente fabulada e corporificada na caligrafia da autora) de Aurélia Steiner, conseguimos nos reterritorializar enquanto espectadores, junto à reterritorialização da personagem atravessada por diversas instâncias (imagem, texto, espaço).

Figura 13 - Tatuagem da prisioneira



Fonte: Aurélia Steiner – Vancouver (1979)

Enfim, o que se converteria em catastrófica revelação já não se revela, mas é deliberadamente desvelado: a concretude de um número-tatuagem próprio dos corpos que passaram pelo processo desumanizante do campo de concentração (fig. 13). Então, apesar do trauma, apesar da tentativa de escapar do tema proposto, Duras/Steiner está numa posição de questionamento de sua própria ascense. De acordo com Hill, os textos que compõem as três partes de Aurélia Steiner são uma tentativa de ficcionalizar os acontecimentos de Auschwitz, e isso se coloca diante da autora com uma tarefa de tal grandeza, que é necessária uma nova maneira de escrever e esse movimento de impor à ficção aos fatos é observado enquanto um duplo retorno à literatura (HILL, 1993, p. 134). Ora, esse duplo retorno só poderia ser realizado através de um novo suporte para a escrita, já que pressupõe um novo modo de escrever – escrever imagens é a saída. Escritura fílmica é *um* possível diante de *Melbourne* e *Vancouver*, duas obras em mútua recepção e incessante diálogo: uma fala ao incognoscível, outra fala à possibilidade de uma abertura. Mas para onde abre-se *Vancouver*?

A parada de *Aurélia Steiner* é completada em Paris: encerra-se a imagem cinematográfica. Publicado “anexo” aos dois primeiros⁴⁶, Paris encerra a “trilogia” de Marguerite Duras/Aurélia Steiner, porém, este não podemos vê-lo – não é um filme, não está à disposição dos olhos como suas partes anteriores. Tampouco poderíamos tê-lo

⁴⁶ *Le Navire Night, suivi de: Césarée; Les Mains négatives; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner, Paris, Mercure de France: folio, 1979*

como apêndice de suas contrapartes: Paris é texto, não é imagem – mas também o é, se levarmos em consideração as ditas operações de decomposição de suas partes irmãs, explicitadas acima. A princípio, esses filmes se unem a *Les Mains Négatives* e a *Césarée*, dois curtas-metragens também investidos de um procedimento literário que se justapõe ao procedimento cinematográfico. Entretanto, a ideia de unidade que percorre *Melbourne* e *Vancouver* se esfacela – ela existe enquanto a busca de um outro estratagema, considerando-se os temas dos outros dois filmes, em nada relacionados ao nazismo ou à guerra.

Primeiro, insistimos em um incognoscível; em seguida, em um procedimento da possibilidade. Enfim, chegamos em um indiscernível, nos termos Gilles Deleuze:

É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas a torna impossível de ser designada, já que cada face toma o papel da outra em uma correlação que é preciso qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade (DELEUZE, 2018).

Considerando também a composição imagética de Duras, obteríamos ao fim de todas as operações (literárias, imagéticas, procedurais, *matemáticas*) o filme em si mesmo: a bricolagem, a justaposição de dois suportes e de suas idiossincrasias em modo de indiscernibilidade, entre-fluxos, em incessante convergência e transmutação. Duras converte a dor de sua personagem em atmosfera; sua ascense em direção ao Nada, à fronteira, à finitude, é cumprida em seus planos finais: o céu – limite postremo do mundo; o mar, fronteira circular, sempre às voltas consigo mesma e realização unívoca da desterritorialização e da corrida nômade de Duras/Steiner; o horizonte, ou o ponto de fuga e de retorno, o território para onde avançam as duas outras torrentes.

3.

Enquanto navegávamos o rio Sena em *Melbourne*, tínhamos um conjunto de frases e palavras que não se reportavam às imagens e vice-versa. Enquanto observávamos o mar e a casa, a estação de trem, enfim, os espaços em *Vancouver*, tínhamos uma sintaxe definida que se dirigia a alguém e a algo. Porém, não classificamos esta sintaxe. Marguerite Duras é conhecida por trabalhar no campo da possibilidade: onde se cria uma outra camada de sentido diante daquela que nos é (im)posta em primeiro lugar. O recurso – estritamente linguístico neste caso – empregado pela autora é o uso do condicional em sua escrita. O tempo verbal condicional é, na língua francesa, o mesmo que o futuro do pretérito para a língua portuguesa: o tempo das hipóteses, o tempo das suposições. Aurélia

Steiner não se encerra no condicional, mas alude (como o próprio tempo verbal) à condição de possível: personagem possível, espaço possível, literatura possível, cinema possível. Assim como este texto não se firma nas certezas de uma interpretação e não alcança um cinema ou uma imagem ou um texto a serem desvelados, ou que se mostrariam diante das ferramentas acertadas, Duras se recolhe no encerramento de sua trilogia, na urgência do inacabamento, para voltar a Gilles Deleuze, e acaba por reencontrar a possibilidade da escrita através de um tempo gramatical investido de possibilidades, a literatura é uma saúde (DELEUZE, 2011a).

Se queremos encontrar uma fórmula possível para esses filmes, como foi sugerido no início deste texto, poderíamos simplificar a equação para depois torná-la complexa. Na notação de uma equação do primeiro grau, Aurélia Steiner sempre seria a incógnita a ser descoberta, o x da possibilidade. Tal qual sua finitude, irrealizada na parada brusca de seu fluxo ao final de *Vancouver* – ao final do texto, ao final de sua vida ficcional alimentada no e pelo real. A viagem de Steiner já começa como uma memória fabricada, presente em três lugares distintos e geograficamente distantes entre si. Tomaríamos por opção, ao nos deparar diante do filme e do texto, conhecê-la através de sua voz. Mas parece que a personagem se eleva para completar o propósito de Marguerite Duras de escancarar o horror da guerra, tema circular e caro para a autora.

Mas podemos também afirmar que a escrita de Duras recusa as fórmulas, assim como o seu cinema. Este último inclusive nega os moldes, reescreve-se em imagens e se permite alcançar outros movimentos que outros cinemas não haviam conseguido até então e não conseguiram repetir até hoje. Em seu trabalho findam-se mesmo a gramática cinematográfica e até mesmo a literária para um outro sistema em voga: a gramática *Durasiana*, sem o receio de cair na discussão da *Nouvelle Vague* sobre autoria, já que Duras foi contemporânea de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais – inclusive escreveu um de seus mais conhecidos roteiros, *Hiroshima, mon amour*; e ainda assim, conseguiu se distanciar da produção de todos os outros e criar mais um tipo de anti cinema – ou mesmo negá-lo, matá-lo.

Enfim, estaríamos diante da possibilidade última: o fim da caminhada da personagem. Apesar do texto, apesar da imagem, estes filmes são sobre *alguém*, e agora parece certo que é alguém virtualmente quimérico porém igualmente resistente à sua própria ficcionalidade; é alguém cuja inexistência nos relembra a realidade – tangível e intangível; é alguém cuja história é (ou *poderia*) ser a história de todo um povo; é alguém composto de imagem, mesmo que esta seja sua própria negação ou resultado detritual de

um procedimento; é alguém que é necessariamente texto. Aurélia Steiner é a ponta da lança de uma literatura da possibilidade.

6 DOR

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE

J'ai tout vu. Tout.

1.

É um filme sobre a paz, mas na verdade estamos em guerra. “Quem, hoje, acredita que a guerra pode ser abolida? Ninguém, nem os pacifistas.” (SONTAG, 2003) Susan Sontag se prontifica à missão pacifista e declara guerra à guerra. Enquanto convivemos com imagens de dor e destruição, poderemos alcançar algum nível de empatia, mesmo através de um discurso auto moralizante – é uma forma de interpretação da dor do *outro* que não acontece em um devir-outro, mas em uma inelutável expressão da coletividade ao redor; é de mau gosto celebrar uma imagem de guerra enquanto vitória, ode à soberania nacional, e festim à guerra, por exemplo. A ação das imagens de corpos devastados sob nossos próprios corpos – a princípio saudáveis, tonificados, longe do perigo e da morbidez das situações extremas – que se desenrola diante e longe de nós, nas manchetes de jornais mais sangrentas, ou nos filmes espetaculares de/sobre a guerra, é reimaginada em uma via de atração e repulsa: somos atraídos a olhá-las e somos violentamente repelidos por seu conteúdo e por sua forma.

Aqui estamos em outra guerra. “Guerra contra os pobres, contra os pretos, contra as mulheres, contra os indígenas, contra os transexuais, contra os craqueiros, contra a cultura, contra a informação, contra o Brasil.” (PELBART, 2017) Esta nossa é, em essência, uma guerra pela distribuição do poder. Enquanto a outra – a guerra *per se* em seu aparato maquínico de destruição – deixa à revelia dos homens em combate o gerenciamento do poder sobre a morte e a vida, aqui vivemos sob constantes fronteiras últimas, inescapáveis, que incluem o esgotamento da luta classes, o ódio institucionalizado, o racismo velado ou escancarado, e a política enquanto trabalho de morte (MBEMBE, 2018). Estaríamos constantemente nos policiando para não esbarrarmos em uma versão *piorada* de nós mesmos (ou a pessoa *pobre*)? Estaríamos constantemente à caça dos nossos desejos reprimidos ou não agenciados (ou a pessoa *homossexual*)? Estaríamos nós evitando nossos corpos aberrantes (ou a pessoa *transexual*)? Se configura a autovigilância do desejo. Se reduz o corpo, o gesto, seus movimentos de vida e morte à *vida nua*, postulada por Giorgio Agamben (2002):

esgotamento do sujeito; esfacelamento das funções do corpo à nível biologizante (a ideia de *muçulmano*, também fruto de Agamben); a vida, em si, depauperada (PELBART, 2016).

Enfim, temos a imagem como norte de nosso afecto, “um bloco de sensações” (DELEUZE e GUATTARI, 2010) movente, que se assenta sob nossa percepção. Se, como diz Sontag: “É necessária uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar.” (2003), como poderíamos nos colocar diante de uma imagem de morte? Ou melhor, como poderíamos *perscrutar* uma imagem de morte, assim como fazem nossos estudantes de medicina diante de cadáveres a fim de estudá-los? Ora, o estoicismo parte, primeiramente, da superexposição à imagem da morte. Quando invocamos o inominável a partir da literatura, por exemplo, um certo grau de abstração e de atravessamento se mostra elevado a uma potência quase infinita. Não podemos perscrutar as palavras à caça de um sentido unívoco porque a literatura coloca nossa percepção em suspensão; depende da imaginação e da capacidade de criar novos mundos, depende da empatia e, quase sempre, tem o estoicismo como aliado, não (ou raramente) nos comoveríamos frontal e decisivamente com a descrição da morte. Já a imagem é brutal: é um lastro de realidade, afinal *alguém* registrou aquele momento através de sua câmera, e segundo André Bazin: “Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida.”. Porém reside nesta afirmação baziniana um paradoxo: se ao fixarmos artificialmente as aparências carnis seria a salvação, o que é a imagem de morte? “A morte é senão a vitória do tempo.” (BAZIN, 2014, p. 27) A imagem da morte não denega a vida – pelo contrário, ela é a inscrição última do “último e derradeiro ato de semiose” como observa Vivian Sobchack (2005, p. 133). Sendo estas primeiras indicações não tomadas como uma dicotomia, mas uma ramificação bipartida, este segmento analisará o filme *Hiroshima, mon amour* (França, 1959), escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais, a fim de identificar e categorizar suas imagens e seus textos que evocam a morte.

2.

Hiroshima, mon amour é um filme de 1959 – quase quinze anos após o término da Segunda Guerra Mundial. O filme possui em seu miolo narrativo a ida da atriz jamais nomeada e identificada simplesmente por ela, *Elle*, ou *La Française*, no texto original francês, interpretada à forma de deidade etérea por Emanuelle Riva, ao Japão. A

personagem percorre a cidade de Hiroshima enquanto grava um filme sobre a paz. Eventualmente, *Elle* conhece um japonês, ele, *Lui*, ou *Le Japonais* (Eiji Okada), no texto original francês⁴⁷, cuja família foi dizimada pela bomba. No filme, ocorre uma celeuma amorosa entre estes dois personagens – a vida pós-guerra de *Elle* também foi marcada pela perda de um ente querido, porém em outro grau tanto quanto mais complexo, dadas as circunstâncias geopolíticas da guerra: apaixonada por um soldado do exército alemão, *Elle* é cancelada da vida no seio natal, a cidade francesa de Nevers, depois da descoberta de seu relacionamento com o inimigo. Ela então é submetida a várias humilhações em retribuição a seu envolvimento interdito pelo corpo social de sua cidade: é trancafiada em uma adega subterrânea e vê o mundo por uma pequena janela na altura do solo, engole terra, lambe as paredes – sendo estes dois últimos castigos autoinflingidos, talvez em um movimento de *negação* da morte do ente querido –, e, por fim, tem seu cabelo raspado, costume historicamente registrado.⁴⁸

* * *

Em relação à imagem, iremos *contrabandear* as categorias propostas por Vivian Sobchack em seu texto “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário” a fim de identificar e categorizar as imagens de morte vistas no filme. Diremos contrabandear pois o texto de Sobchack se propõe à análise de filmes-documentários: indiciais, não-simbólicos, em tratamento da verdade e dos fatos. Com efeito, se pensarmos *Hiroshima, mon amour* como um filme em disputa pelo seu próprio hibridismo e por uma ingrata categorização em um tipo específico de gênero cinematográfico, poderíamos alocar alguns de seus trechos no gênero documentário (ou encará-los documentos *per se*), sendo enxertados na ficção proposta por Duras/Resnais. Tomaremos o *contrabando* como um procedimento próprio do filme, e não como seu avesso. Usaremos as proposições primeira, terceira, quarta, sétima, oitava e décima, de acordo com a ordem em que aparecem no texto. Estas proposições mantêm um diálogo estreito com o caráter da enxertadura documental no filme. As proposições estarão sempre

⁴⁷ “C’est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu’ils auront ensemble une histoire d’amour très courte.” (DURAS, 2013) “É na véspera da volta desta Francesa que jamais será nomeada no filme – esta mulher anônima –, que ela encontrará um Japonês (engenheiro, ou arquiteto) e eles terão juntos uma história de amor muito curta.” Tradução nossa.

⁴⁸ Ver *O calvário das viúvas da ocupação*. Disponível em: <https://www.mdig.com.br/?itemid=28528>.

no corpo do texto, numeradas por algarismos arábicos e destacadas por caracteres em itálico.

1) *A representação do evento da morte é um signo indicial daquilo que sempre excede a representação e está além dos limites da codificação e da cultura. A morte confunde todos os códigos.*

A máquina que opera em *Hiroshima, mon amour* é uma máquina ficcional. Instituída por códigos narrativos – pela linguagem cinematográfica de Resnais e pelo texto literário de Duras – a máquina cessa sua função ontológica quando mostra o seu avesso: o documentário. No início do filme somos confrontados por uma imagem resistente à cartografia (fig.12), assignificada e detritual. Contudo, podemos inferir, de acordo com sua forma e conteúdo, o que ela representa: é Hiroshima; é um contorno de um lugar vertido em não-lugar; é uma ferida inscrita em um corpo sem órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 2011c); é sintoma de uma ação procedural dupla: a escrita e a feitura fílmica. Nas palavras de Georges Didi-Huberman: “um sintoma, portanto, que emite ao mesmo tempo seu choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos de sentido.” (DIDI-HUBERMAN, 2013) O que se tornaria simples *title card* se abre para a possibilidade multitudinária.

Figura 14 - Cartela de abertura



Fonte: *Hiroshima, mon amour* (1959)

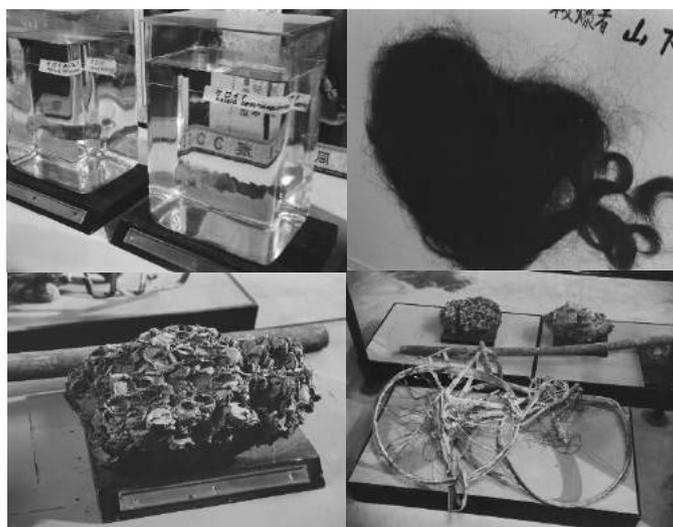
No que concerne à morte, esta imagem de cartografia rejeitável, assim como nas palavras de Sobchack na primeira proposição: “A morte confunde todos os códigos.”, está inscrita no âmbito ficcional, no âmbito da *possibilidade*, reino de Marguerite Duras e de sua obra. Logo após esse preâmbulo do significante, os primeiros enxertos documentais nos atingem.

3) *O mais eficaz, significativo cinematográfico da morte em nossa presente cultura é a ação violenta inscrita no corpo vivo visível.*

Entrando no avesso da máquina ficcional, o filme se detém no lugar onde se protocola e se reafirma a história: o museu (voltaremos a discutir este espaço mais à frente, no item 8). Ali nos deparamos com *vestígios* da morte. Enquanto não vimos ainda a sua face mórbida, o significante de morte nos desafia a questionar esta organização, esse *trecho* (DIDI-HUBERMAN, 2013) de corpo ou de coisa que relata e responde pelo, nas palavras de Sobchack, último e derradeiro ato de semiose.

Não é necessário ir muito longe, nem contrastar uma imagem à outra para obter a informação mesma de que ali, naquele vestígio, naquele *resto* de corpo (a pele embalsamada, o cabelo arruinado constituindo-se como documento [fig. 15]) ou mesmo naquele resíduo de máquina (a bicicleta retorcida) e de natureza (o buquê de flores queimado) foram compostas cenas de morte – não documentadas por esta câmera, mas que ainda assim se incluem no texto.

Figura 15 - Artefatos expostos no Museu do Memorial da



Fonte: Hiroshima, mon amour (1959)

Em sua próxima formulação, Sobchack tratará do corpo *em ação*. Antes de entrarmos na quarta proposição, gostaríamos de nos deter no final desta proposição terceira, ou o “*corpo visível*”. Vemos índices de morte em um corpo também visível, logo após as imagens que revelam os produtos da guerra, mas primeiro como a imagem dentro da imagem – o registro fotográfico tornado documento histórico, o corpo vivo tragado em sua duração finita pelo infinito atemporal da imagem mecânica. Um pouco mais adiante na duração do filme, dados e estatísticas serão apresentados por Marguerite Duras, ou

Elle, em seu texto inflexível: “*Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.*”⁴⁹ (DURAS, 2013) É a concretização de uma hecatombe jamais imaginada, se materializando em imagem e texto, assim como um *testamento* da vida e do tempo daquele corpo antes vivo e saudável, agora decrepito e ferido, antes do instante incapturável de sua morte.

Figura 16 - Fotograma de sobrevivente



Fonte: *Hiroshima, mon amour* (1959)

Figura 17 - Detalhe



Fonte: *Hiroshima, mon amour* (1959)

A mais eficaz representação cinematográfica da morte em nossa presente cultura é inscrita no corpo vivo, numa ação que é abrupta.

Ato contínuo ao horror dos vestígios e dos corpos feridos, teremos o horror dos corpos irreversivelmente deformados pela ação da bomba atômica. Mesmo com o corpo ausente, já nos damos conta da imagem de morte porvir, mesmo que ela esteja subsumida por seus

⁴⁹ “Me escute. Eu ainda sei. Vai começar de novo. Duzentos mil mortos. Oitenta mil feridos. Em nove segundos. Os números são oficiais. Vai começar de novo.” Tradução nossa.

vestígios. Ainda não iremos encarar sua face, mas, por hora, vemos a violência inscrita no corpo como reafirmação do poder e da soberania dadas as consequências e sequelas duradouras no corpo dos japoneses, e, insistindo nas palavras de Achille Mbembe, da política (logo, da guerra) como trabalho de morte (MBEMBE, 2018).

Um movimento interessante se avoluma na sequência seguinte àquela explicitada no item anterior, à guisa de filme dentro do filme – se desinvestindo de *mise en abyme* e se colocando como um *outro* filme, como se utilizasse de imagens de arquivo já em sua composição e em seu próprio tipo, uma imagem de *outro* tipo, que não é aquele impetrado pelo filme-matriz. Enfim, achamos uma imagem pós-impacto da bomba. Claramente falseada (mas de um tratamento escalonado do ícone ao símbolo), as imagens reconstituem a luta pela sobrevivência dos atingidos. Nos voltamos para Susan Sontag:

E a compaixão e a repugnância que fotos como as de Hicks inspiram não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que *não* estão sendo mostradas. Por longo tempo algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra (SONTAG, 2003).

Figura 18 - Falso documentário sobre o ataque à cidade de Hiroshima



Fonte: Hiroshima, mon amour (1959)

De fato, apesar do aparente falseamento da imagem, a comoção é inelutável se excluirmos o estoicismo evocado por Sontag e se nos deixarmos ser atingidos pelos blocos de sensações, resultantes primeiros das imagens.

Dando prosseguimento à enxertadura documental de *Hiroshima, mon amour*, teremos corpos de fato. Corpos deformados até um estado de negação da natureza, corpos tornados imagens vivas do fim guerra, imagens de mortos. As imagens, como nota Susan Sontag, não precisam ou não querem legenda: “E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas.” A deturpação da imagem fotográfica pelo texto explicativo, indutivo, foi prática corriqueira no século passado e continua a ser agora, na pós-modernidade (nos deteremos um pouco sobre a cultura da superinformação no próximo item).

O trabalho de escavação – quase uma arqueologia pictórica – de Alain Resnais começa com e no texto de Marguerite Duras. Tendo o texto à sua disposição, Resnais injeta uma primeira interpretação – algo próximo do *mindscape* (SLUSSER, 1989), remetendo ao futuro das imagens – a ser reconvertida em imagem, segunda tradução do texto. É certo que poderíamos adicionar outros elementos à criação desta imagem: o trabalho do fotógrafo, o trabalho dos atores, o trabalho da construção da *mise en scène*, o estado da cidade e diversos outros; para os fins desta análise, consideremos apenas o procedimento criativo do diretor e da escritora. Após estes dois filtros, a imagem já não clama por uma legenda: já é, por si só, uma inscrição da realidade sem dívidas com ela mesma. As imagens a seguir, se não falam por si, clamam pela possibilidade do Outro.

Figura 19 - Corpos de pessoas feridas pela explosão



Fonte: Hiroshima, mon amour (1959)

7) A intertextualidade fornecida pelo conhecimento cultural contextualiza e informa qualquer representação textual da morte.

Sabemos de antemão que a Segunda Guerra Mundial, de fato, ocorreu. É até irrisório, coloca-se no âmbito próprio às obviedades, irrepetíveis, exauridas pela história, pelo conhecimento, pela superinformação alcançada pela pós-modernidade. É também óbvio o acontecimento da bomba, Hiroshima e Nagasaki, atingidas e destroçadas. É óbvia a informação, não é necessário reiterá-la, mas caso queira, suspenda um pouco a leitura deste texto procure no seu buscador *online* preferido: Hiroshima. Reproduzo abaixo a informação que encontrei em uma das mais conhecidas enciclopédias digitais colaborativas do mundo neste momento:

Em uma segunda-feira, 6 de agosto de 1945, às 8 horas e 15 minutos da manhã, a bomba atômica "Little Boy" foi lançada sobre Hiroshima por um bombardeiro B-29 americano, o *Enola Gay*, matando instantaneamente por volta de 80 mil pessoas. Ao final do ano, ferimentos e a radiação causaram um total de 90 a 140 mil vítimas. Aproximadamente 69% das construções

da cidade foram completamente destruídas e cerca de 7% foi severamente danificada.⁵⁰

Nossa avidez pela informação não é deletéria até certo ponto, mas pode passar a ser residual, dada a proporção entre o volume e o tempo de consumação – abandonemos essa discussão já caduca.

A intertextualidade é um termo cunhado primeiramente por Julia Kristeva, ela diz: “*Le terme d’inter-textualité désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre.*”⁵¹ (KRISTEVA, 1974, p. 59) Marguerite Duras dispõe de uma escrita à forma de um rizoma – pode-se entrar por qualquer entrada, sair por qualquer saída, a escrita de Duras, tanto quanto seu cinema, é fuga e desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2011b). Mas a entrada em Hiroshima se dá também pela via do cinema de Alain Resnais. Duras trataria do tema da guerra vinte anos mais tarde, em seus dois curtas, *Aurélia Steiner – Melbourne*, e *Aurélia Steiner – Vancouver*. O aparato intertextual ora se faz extremamente visível, ora se apaga e se encontra subsumido em linhas muito tênues. Contudo, Hiroshima não requer uma intertextualidade crítica, já considerando a conjuntura histórica cingindo o fato. A autora inscreve um sistema de signos históricos e muito particulares de uma cidade em um sistema de signos literário-imagéticos – a memória, o lugar, o funcionamento da cidade – todos transpostos em um devir-outro, devir-estrangeiro, devir-*hibakusha*, apropriando-nos mais uma vez das palavras de Deleuze: “Escrever é caso de devir” (DELEUZE, 2011a, p. 11).

8) *O espaço é indicialmente constituído como a conjunção percebida do mundo real do observador com o espaço visível representado no texto. A constituição dessa conjunção é o olhar do observador, informado pelo conhecimento ético e cultural, inscrito como ação ética e subjetiva.*

O espaço figura como um plano de reimaginação dentro da diegese de *Hiroshima, mon amour*. Tomando em conta uma posição denotativa em relação à imagem, vemos um espaço reconstruído à forma da paz e ordem, após uma catástrofe nuclear. Consideremos também a cultura oriental como catalisadora dessa reconstituição – catorze anos após o incidente, após os escombros, após a dor, ainda sentimos o impacto do que foi o incidente nuclear de Hiroshima, especialmente em dois dos lugares vertidos em imagem pelo

⁵⁰ Hiroshima. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hiroshima>> Acesso em: 07 de agosto de 2018

⁵¹ “O termo *inter-textualidade* designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signo(s) em outro(s).” Tradução nossa.

procedimento de Duras/Resnais: a do Museu do Memorial da Paz (fig. 20), e a da Praça da Paz (fig. 21).

Figura 20 - Museu do Memorial da Paz



Fonte: Hiroshima, mon amour (1959)

Figura 21 - Praça da Paz



Fonte: Hiroshima, mon amour (1959)

Assumindo esses dois lugares como uma paisagem compósita, como realização concreta de um futuro possível, Resnais/Duras colocam-se sempre em favor do espaço reconstituído à perfeição: não há escombros fora do museu; não há feridas na cidade; não há sinal da devastação causada pela tragédia, exceto nos corpos dos sobreviventes. Elias Canetti se regozija ao compartilhar o caso de sobrevivência de um médico responsável por um diário do pós-ataque:

Desde os primeiros dias chegam visitantes que felicitam o dr. Hachiya pelo fato de ainda estar vivo. Ele é um homem respeitado e amado: dentre as visitas que recebe, há pacientes agradecidos, companheiros da escola, amigos dos tempos de universidade, parentes. A alegria por ele ter sobrevivido não tem limites; estão espantados e felizes: talvez não haja felicidade mais pura. São afeiçoados a ele, mas é também uma espécie de milagre o que lhes causa espanto (CANETTI, 2011).

Então, na medida em que as palavras do dr. Hachiya assumem uma consciência do ocorrido: “‘Uma bomba atômica!’. exclamei, sentando-me no leito. ‘Mas esta é a tal bomba que, ouvi dizer, poderia mandar Formosa pelos ares com não mais que dez gramas de hidrogênio!’” (CANETTI, 2011), podemos perceber tanto a reconstrução do sujeito quanto a reconstrução do espaço ao qual está inelutavelmente atrelado, mesmo após a hecatombe nuclear.

3.

Ora, resta-nos então refletir sobre o outro procedimento: o da literatura. Este não se dá a ver na imagem, mas se constitui na película como banda sonora, mas não em detrimento ao *texto* enquanto suporte, pois este está disponível e publicado. Ao contrário e complementar: em louvor ao cinema. O texto de Marguerite Duras é mais uma entrada em seu rizoma. Ela se exercita no tema da guerra em seu livro, “A dor”, publicado em 1985 – quarenta anos após o término da guerra. Em seu relato a autora nos bombardeia com os seus sentimentos – é um livro autobiográfico – em relação à espera pelo marido, combatente no *front*. O procedimento utilizado por Duras foge da literatura de testemunho encontrada em Ernst Jünger, Svetlana Aleksievitch, Primo Levi, Hannah Arendt e o julgamento de Eichmann, Anne Frank e tantos outros, pois a escrita mesmo se coloca à margem, no *fora* dos acontecimentos, na fatigante e destrutiva espera pelo testemunho. Também é interessante notar a elipse entre os acontecimentos – entre o término da guerra e “A dor”, também se colocam os filmes *Aurélia Steiner*, outro exercício de rememoração da dor e da tragédia.

Hiroshima, mon amour pode ser tomado como o primeiro órgão da máquina de guerra de Marguerite Duras – ou, em seu avesso, a máquina *contra* a guerra. Se Duras evoca o luto, nós o evocamos através de Sigmund Freud: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2013). Duras nega a proporção psicologizante do luto e o transforma em um procedimento de sua outra face, a melancolia. Nas palavras de Freud:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013).

Seu procedimento se dá exatamente aí, nesse “desânimo profundamente doloroso”, e se configura pela busca assaz burocrática pelo marido nos órgãos governamentais destinados à busca pelos refugiados e sobreviventes do *front*. Esse procedimento tem entradas múltiplas nesse rizoma – *Hiroshima, mon amour*, Aurélia Steiner, *A dor*, *Cadernos da guerra e outros textos*, são algumas das portas disponíveis em nossa língua para atravessar esse território de guerra.

Retornemos à *Hiroshima*. Duras nos apresenta grandes representações da desterritorialização causada pela guerra. Temos *Elle*, francesa no Japão, em busca de um território de paz, porém infinitamente desterrada, em busca de se assujeitar perante si mesma, dados os graves acontecimentos ocorridos durante a guerra. Seus sentimentos pelo soldado das tropas inimigas também podem ser circunscritos em sua constante desterritorialização – assim como a incognoscível Aurélia Steiner, assim como a melancólica Marguerite Duras – e passam a ser moto-contínuo de uma fuga possibilitada pela fuga primeira de seu seio natal, Nevers. *Elle* torna-se nômade diante da guerra. Sua possível reterritorialização dá-se no encontro com *Lui*, mas guarda uma armadilha dupla e também burocrática: ambos são casados; *Lui* torna-se o soldado morto no fim da guerra assim que *Elle* lhe conta a história de sua vida e de sua perda. Ao transferir sua dor para outrem, *Elle* tenta a todo custo voltar a seu nomadismo, e à sua fuga peremptória do “seio das vitalidades despovoadas” postulado e abnegado por Marguerite Duras (GROSSMAN, 2016).

Gostaríamos de relembrar uma belíssima sequência de *Hiroshima, mon amour*: após esbarrarem-se por diversas vezes na cidade, *Elle* e *Lui* se acham inegavelmente irreconciliáveis: ela partirá em breve, voltará no próximo avião para Paris. Um pouco antes, os dois entram em no clube Casablanca, referência explícita ao filme de 1942, dado o espanto e o receito da francesa diante da entrada do clube – lembramo-nos da frase clássica dita pelos protagonistas do filme de 1942: “*We’ll always have Paris*”, quase reencenada, ao fim de *Hiroshima*, em seu avesso. Apesar do encontro em Casablanca, os protagonistas não se comunicam, evitam as faces um do outro, se olham de forma entrecortada. Na saída do clube, *Elle* vagueia pelas ruas de Hiroshima e começa a relembrar de sua cidade natal. Essas imagens também operam sob um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2017), funcionando como uma espécie de fuga da personagem, tanto de sua cidade natal, quanto de seu amor impossível em Hiroshima.

Voltando ao pensamento de Deleuze, se escrever é um caso de devir, Duras está sempre em um devir-outro, devir-mulher na face da suspensão do mundo material, terreno. Entretanto, a escrita de *Hiroshima* é tão contaminada pelo real que o incognoscível experimentado pela personagem de Aurélia Steiner, por exemplo, e seu confronto com o pós-guerra não se faz presente aqui. Porém reside ainda no texto, e por conseguinte nas imagens, um forte coeficiente de desterritorialização. Um caminho possível para iluminar esses textos é apontado por Leslie Hill:

Clearer expression of this is to be found in Duras's recurrent preoccupation with the Holocaust; and this in turn is most firmly in evidence in the three texts Duras published in 1979 under the title, Aurélia Steiner. The three texts all attempt, in slightly differing ways, to fictionalise aspects of the story of Auschwitz (HILL, 2001).⁵²

Duras ilumina a bruma da guerra a partir de sua ficção, incluindo-se aqui o forte coeficiente de desterritorialização evocado por Deleuze. Porém, *Hiroshima* como a primeira lanterna entre os feridos se coloca irremediavelmente entre a realidade e a ficção, apresentada pelos *atos* das imagens e pela dicotomia entre o mundo possível da cidade reconstruída e a devastação dos corpos dos sobreviventes.

Sua literatura e seu cinema se colocam frontalmente contra a morte; apesar de retrabalhá-la por diversas vezes; apesar desta ser uma de suas obsessões. À sua maneira, Marguerite Duras lança um feixe de luz vermelha sob os corpos dilacerados, não os colocando à nossa disposição, mas em uma atitude de confronto, lembrando as palavras de Sontag quando ela nos direciona sua contundente autocrítica, endereçada a esta cultura ocidental:

Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina — para Woolf, essas seriam reações de um monstro moral. E, diz ela, não somos monstros, mas membros da classe instruída. Nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente essa realidade (SONTAG, 2003).

Se a monstruosidade do corpo deformado fornece uma imagem tão tátil e tão verossímil no cinema e já não nos atinge, falhamos na via do afeto mais primitivo, falhamos na ação de olhar para o outro e ter *empatia* o suficiente, falhamos em alcançar o devir-outro.

O reconhecimento do nosso colapso é uma saída possível para recuperar nossa relação com as imagens, deixar de lado o estoicismo e deixar-se inundar primeiro pelo afecto e, em seguida, pelo afeto. Assim como o dr. Hachiya se coloca diante de um mundo

⁵² “A mais clara expressão disso pode ser encontrada na preocupação recorrente de Duras com o Holocausto; e este aspecto está mais firmemente em evidência nos três textos publicados por Duras em 1979 sob o título Aurélia Steiner. Os três textos tentam, com diferenças sutis entre eles, ficcionalizar aspectos da história de Auschwitz. Tradução nossa.

absolutamente alterado e não consegue apreender a realidade feroz, agora sua e de seus compatriotas, buscando, tentando assimilar o inassimilável, incompreensível. Se diante desta tragédia – que eleva sua sombra sob Tchernóbil em sua face reconhecível, porém também inassimilável enquanto *acidente*⁵³, revela outro ramo nas guerras do Afeganistão, do Iraque, da Síria e todas as guerras modernas do passado e do porvir – não conseguirmos olhar para estas imagens e para estes textos, logo, para satisfazer o espírito, buscaríamos olhar mais profundamente.

A literatura também é ferramenta nesta busca do olho pelo corpo e pela vida depauperada, pelo reconhecimento ativo do *muçulmano* de Giorgio Agamben, pelo fim do ataque da biopolítica no âmbito mais íntimo (mas ainda assim público), mais público e político, transladar o trabalho de morte de Achille Mbembe em um trabalho de gerenciamento da vida e da possibilidade mesma de vida. Apesar de toda a catástrofe – e insistimos uma vez mais neste caso – Canetti nos mostra o *possível* através do diário do dr. Hachiya, cuidando de seus feridos e vítima de uma máquina miraculante (DELEUZE e GUATTARI, 2011c), inacessível, repetidamente repelida por todos nós, que desviamos nosso olhar e nosso afeto.

Finalmente, cessamos nossa reflexão sob o pungente chamamento de Judith Butler. Ela diz:

One could object, of course, and say that the idea of a "livable life" could give ground to those who want to distinguish between lives worth living and lives worth destroying—precisely the rationale that supports a certain kind of war effort to distinguish between valuable and grievable lives on the one hand, and devalued and ungrievable lives on the other (BUTLER, 2009, p. 22).⁵⁴

Deveríamos nos questionar constantemente se a vida dos japoneses (ou a dos refugiados sírios, ou a dos venezuelanos, etc.) mortos em Hiroshima é menos *passível de luto* do que as nossas próprias. Se, ao negarmos nossos mortos e relegá-los aos bastidores (ELIAS, 2001), nos contentamos em viver alegremente em empreendimento de nós mesmos (PELBART, 2016), devemos lembrar de uma das funções da arte, da imagem, do texto, da pintura, da fotografia – provocar. Provocados, reagimos. Reagindo, estamos vivos.

⁵³ Sobre este, ver *Voices de Tchernóbil* de Svetlana Aleksíévitch, Prêmio Nobel de 2015.

⁵⁴ “Alguém poderia objetar, é claro, e dizer que a ideia de uma “vida vivível” poderia dar motivos para aqueles que querem distinguir entre vidas que valem à pena e vidas que devem ser destruídas – precisamente a base lógica que apoia um certo tipo de esforço de guerra para distinguir entre vidas valiosas e passíveis de luto por um lado, e vidas não-valiosas e não passíveis de luto por outro.” Tradução nossa.

7 DURAÇÃO

ADVERTÊNCIA

De todos os textos aqui reunidos nesta coleção estranha de temas e linhas de fuga que se desprendem e se remetem à obra de Marguerite Duras num movimento de centripetação e centrifugação contínuos e sucessivos, este é aquele que menos possui uma conexão elucidativa. O conceito de *duração* de Henri Bergson nos parece de importância quase óbvia para iluminar as geografias da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sob a qual se ampara esta pesquisa. Este texto poderia, de certa forma, figurar como um parêntese, interregno, interlúdio dentre todos os outros que compõem o escopo deste trabalho. Os filmes e escritos durasianos serviram como um mote para encontrar voz teórica para a pontuação das angústias que atravessam esta pesquisa.

1.

Um conceito de Henri Bergson, duração – e não apenas esse, como também uma boa parte de sua obra –, permeia os textos deleuzianos em relação ao cinema. Ali, no primeiro dos quatro comentários a Bergson encontrados nos dois volumes dedicados à sua taxonomia do cinema, Deleuze ilumina as três teses sobre movimento encontradas na obra de Bergson, sendo a primeira delas uma introdução às outras duas: o movimento não se confunde com o espaço percorrido. Ao iluminar o movimento, Bergson coloca em um enunciado anterior à sua tese que o mesmo não pode ser reconstituído por meio de posições no espaço ou de instantes do tempo. Ora, o cinema trata dessa reconstituição – mas é, antes, uma reconstituição do tempo e do espaço a partir da manufatura da imagem, da *mise-en-scène*, do som, do texto etc. De acordo com o comentário deleuziano à teoria bergsoniana, o movimento só pode ser reconstituído quando se acrescentam àquelas posições ou instantes a ideia abstrata de uma sucessão – assim como no cinema, a sucessão de imagens trata, ela mesma, da reconstituição do movimento dentro de um tempo e espaço, onde o movimento ocorre em uma duração concreta; em um tempo infinitamente divisível e subdivisível; e onde cada movimento ocorre em sua própria duração qualitativa (DELEUZE, 2018, p. 13).

Surgem duas fórmulas opostas: “movimento real → duração concreta” e “cortes imóveis + tempo abstrato”. De acordo com Deleuze, essa “fórmula infeliz” é batizada no livro *A evolução criadora: a ilusão cinematográfica*. Ao investigar a relação entre movimento e cinema, poderíamos nos encontrar mais uma vez no campo das obviedades: cinema é

movimento. Mas existe uma outra face dos registros cinematográficos a qual Deleuze dedica o segundo tomo de sua taxonomia do cinema: o tempo.

Há mesmo dentro dessa categorização dicotômica uma instância que permanece em ambos os grandes grupos de imagens: Deleuze rejeita a reconstituição do movimento por meio de posições no espaço e instantes no tempo (Ibidem, loc. cit.). Em outras palavras: o aparecimento da imagem é dado *na duração* e, seguindo ainda a profundidade de seu bergsonismo, o desaparecimento (ou o acúmulo) é gerido no presente, em direção a um passado detritual, que ocorre em seu mais alto grau e intensidade no momento presente.⁵⁵ O que Deleuze e Guattari no livro *O que é a filosofia?* chamariam eventualmente *plano de imanência*, se repete de forma mais ampla ao refletirmos sobre as inflexões da duração bergsoniana na imagem cinematográfica. Ao discorrer sobre o plano de imanência, os autores colocam-no como um respiradouro onde os conceitos podem ver-se livres em sua multiplicidade: “Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 52). Poderíamos chegar em uma conclusão precipitada ao opor, de forma até rasteira e oca, os conceitos e categorizações que Deleuze fez anos depois em seus dois tomos dedicados ao cinema, identificando e nomeando tipos de imagens de acordo com sua fluidez na duração: movimento *versus* tempo; cortes imóveis + tempo abstrato.

Mas poderíamos dizer que o tempo, no cinema, não é exatamente um tempo abstrato. Os desdobramentos da desvinculação da imagem-movimento – a partir do momento em que há a crise da imagem-ação – remetem a *um tipo* de fazer cinema. Talvez as classificações deleuzianas soem um pouco anacrônicas aos nossos ouvidos contemporâneos, visto que não existe uma dominância de um tipo de imagem sobre o outro, de acordo com o juízo de valor que faz Deleuze em favor da imagem-tempo, sucessora natural da imagem-movimento e de suas filhas – o fazer cinematográfico leva em seu bojo a habilidade de *distribuir* as imagens-movimento e as imagens-tempo de acordo com a narratividade, ou de acordo com a feitura da imagem e seus componentes: o som, a luz, a montagem, enfim, todos os elementos que fazem com que a imagem surja em sua própria duração, em sua própria especificidade.

Sobre o aparecimento da imagem: a primeira imagem dessa duração específica, que é o filme, é um primeiro indício da duração: uma primeira instância, um primeiro devir ou um primeiro momento de reconhecimento de uma duração outra. Um momento de desestabilização

⁵⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 160 p. (Coleção TRANS)

da duração primeira, aquela onde nos encontramos, em favor de um tempo abstrato e em detrimento do tempo inscrito na nossa duração a-universal; a-coletiva pois, recontada neste mesmo tempo abstrato, torna-se um momento feito para recobrar o passado no presente.

Ora, as *coisas* tem sua própria duração: uma maçã, por mais que exista de forma independente de minha própria existência, existe simplesmente: tem uma duração concreta. Não podemos retomar a maçã por meio de um “corte imóvel” – e imagino que essa terminologia, em Bergson, também seja um ponto de referência para a memória e para como operação se completa diuturnamente, incessantemente, de acordo com o primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Só podemos retomar a maçã, o seu sabor, sua textura e doçura, no momento em que temos o movimento real de saborear a maçã, de tocá-la, talvez descascá-la e comê-la em nossa própria duração. A fórmula de Bergson se realiza também aí, no movimento que faríamos em direção à fruta mais deliciosa... De certa forma, o cinema é um falso movimento em direção a qualquer coisa que se inscreva enquanto imagem. Porque a imagem é um tipo de corte imóvel: é uma lembrança, é um pedaço do tempo inscrito através de um aparelho feito para captar imagens. Fazendo uma conta: poderíamos chamar a duração da maçã de x . A duração da maçã ocorre dentro de uma duração universal, que poderíamos chamar de y . No momento em que percebo a duração x dentro da duração y , atualizo minha própria duração, que poderíamos chamar de z , dentro daquela y , universal, atacando e ao mesmo tempo reconhecendo a existência desses tempos abstratos, dessas outras durações que ocorrem ao mesmo tempo em que a minha própria. Terminaríamos com algo como $(z + x) \subset y$, uma notação pobre, pois não sou matemático, mas que se aproxima do que gostaríamos de explicitar nesses termos, onde a minha duração consome àquela da maçã que esgotou-se, contidas ambas na duração universal primeira, preexistente, e que continuará existindo – remontando a duração qualitativa, umas *outras tantas maçãs deliciosas que estarão à disposição para serem saboreadas pelas novas formas de vida humanas do porvir* – quando o tempo derrotar meu corpo e minhas funções biológicas; e aí, eventualmente, a duração universal também cessará.⁵⁶ Por isso a-universal: renunciando a si própria, se destaca das *coisas* que comporta, e a-coletiva pois nossas durações podem ser interpolações na forma de novas iterações, entrecruzamentos tramados como múltiplos rizomas

⁵⁶ Essa digressão tem seus prolongamentos em campos da ciência dura que talvez não se façam tão pertinentes neste espaço. Sugerimos a leitura do artigo *Black Hole and Time: What Science Says About*, que inclui a visão de Bergson em sua leitura: “Another belief was one of Henri Bergson. He thought of time as neither being a real homogeneous medium nor a mental construct. He explained his view of time as one possessing what he referred to as Duration. Bergson’s view of duration was one which had creativity and memory as being an essential component of reality.” Disponível em: <http://bonoi.org/basicpage/black-hole-and-time-what-science-says-about-ft> Acesso em: 15 jan 2020

interconectados – e, se fôssemos falar das nossas múltiplas durações enquanto meras iterações ocorrendo sucessiva e concomitantemente ao Tempo⁵⁷, poderíamos extrair de Bergson:

Acreditar em realidades distintas das realidades percebidas é sobretudo reconhecer que a ordem de nossas percepções depende delas, e não de nós. [...] A duração vivida por nossa consciência é uma duração de ritmo determinado, bem diferente desse tempo de que fala o físico e que é capaz de armazenar, num intervalo dado, uma quantidade de fenômenos tão grande quanto se queira (BERGSON, 1999, p. 240-241).

Ainda resta a questão do movimento. E aqui, podemos decompô-lo ao infinito. Pensaríamos o movimento da câmera; o movimento da atriz na cena; o movimento oculto da diretora em direção à sua equipe para uma orientação qualquer; o movimento da escritora ao escrever seu roteiro, seu romance, sua peça; Vilém Flusser na decomposição do movimento e em direção ao gesto, diz que este gesto em particular é um gesto construtivo (FLUSSER, 2014, p. 99) se o entendemos como juntar vários materiais para formar estrutura; mas se pensamos o ato da escrita como uma construção prévia, uma construção baseada em uma ligação do tempo, da memória e do pensamento, não poderíamos pensá-la como um tipo de estrutura – se assim fosse, poderíamos pensar nos livros como meros construtos, momentos de um registro de nossa consciência transformado em linguagem sob a nossa duração iterativa, anexada ao Tempo.

Flusser discorre: “Escrever é mais que costume nosso, é a rigor uma das aptidões com as quais nascemos.” (FLUSSER, 2014, p. 100). É demasiadamente fácil discordar de uma proposição como essa. Então vamos pousar nossa reflexão na palavra mais ambígua que encontramos: aptidão. Somos, realmente, seres aptos a escrever? Se fôssemos pensar no gesto da escrita como proposto por Flusser em primeira instância: *sim, todos seríamos aptos a escrever*. Mas deve-se levar em consideração *como? onde? quando? o que* se escreve ao pensar nessa aptidão? E ao trazer essas questões, talvez não estaríamos aqui perguntando – em um segundo flagrante nessas páginas magras – tudo isso à literatura?

Voltamo-nos para Giorgio Agamben para tentar olhar para essa questão sobre outra luz. Ele nos conta: “Há uma potência (...) que se assemelha à condição de uma criança que certamente um dia poderá aprender a escrever, mas que ainda não sabe nada da escritura;” (AGAMBEN e MELVILLE, 2015, p. 16). Agamben pode conter uma resposta à altura da ambiguidade flusseriana pelo uso da palavra *poderá*. Poderá, tratando-se da potência agambeniana, também pode significar um *poderá não*, como Bartleby o faz em sua fórmula herética *I would prefer not to...* é uma disponibilidade à... mais do que a escrita, a escritura

⁵⁷ Ver nota anterior. Um dos grandes escritores de ficção científica, Isaac Asimov, trata dessa ideia flagrante em um romance sobre durações como iterações infinitas. Para um prolongamento desta linha de pensamento, ver *O fim da eternidade* / Isaac Asimov ; traduzido por Susana Alexandria. - 2. ed. - São Paulo: Aleph, 2019.

está disponível. Entretanto, o que se avoluma diante da possibilidade e da não-possibilidade é uma duração do aprendizado. Um aprendizado é necessário em direção à própria tautologia da possibilidade – e se nesta linha existe qualquer tautologia é porque ela foi, antes, um acaso do possível, como se não houvesse outra linha qualquer para ser escrita, e a disponibilidade dela própria fosse seu eterno retorno. Se Bartleby se coloca ao lado da aptidão e da possibilidade, ele deixa seu estatuto de personagem ficcional e passa a figurar como uma realização direta do pensamento de Herman Melville, vibrando em um devir-copista; de outra maneira, que é o que de fato existe naquele texto tão célebre, se Bartleby decide pela não-possibilidade, ele foge da reificação da palavra: a palavra que designa a coisa; Bartleby “...parecia se empanturrar com meu papeis” (AGAMBEN e MELVILLE, 2015, p. 67) – como é dito em uma passagem pelo padrão-narrador logo após a sua primeira aparição – quase se alimentava de seu próprio serviço, trabalhava muito mais do que o necessário e cumpria com láureas sua tarefa monótona: a de legitimar a palavra escrita. Bartleby não procedia por um processo de escrita e sim um processo de cópia. E dentro desse engessamento da criatividade, dessa parada completa da atividade para a qual todos nós somos aptos, surge uma potência negativa – “Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: ‘Preferiria não.’” (AGAMBEN e MELVILLE, 2015, p.68). E esse juramento, como o coloca o narrador, se repete de maneira – o texto avança em círculos – tautológica: a potência do não é sempre vencedora em relação às demandas do narrador, corroendo uma estrutura hierárquica que seguramente estaria inalterada e inabalada, não fosse a recusa do copista.

* * *

Uma imagem forma-se precedida por uma afecção, Bergson nos diz no início do primeiro capítulo de *Matéria e memória* – passando as afecções em revista, podemos fabricar nossas próprias imagens. Ou recebê-las como elas são: o livro como o livro é, para meu espírito; a página como a página é, para o meu e o teu espírito; mas o filme... como o filme é para meu espírito? Como o filme não recebe necessariamente o estatuto de coisa e também não se encontra reduzido à re-presentação na superfície da tela do cinema⁵⁸ – à priori o dualismo entre idealismo e realismo inflamado por Bergson – então, hipoteticamente, seria impensável tratá-

⁵⁸ Aceno à Giuliana Bruno, que coloca as implicações do que ela chama de materialidade da imagem frente à superfície da tela do cinema, que acolhe os efeitos de *texturas do visual* Cf. BRUNO, Giuliana. **Surfaces**. Matters of aesthetics, materiality and media. The University of Chicago Press, 2014.

lo como uma amálgama de imagem. E mais: se o filme funciona como uma grande fábrica de imagem, como se dá essa produção? Questão colocada ante a égide do armazenamento digital.

Se o ato de filmar no século passado envolvia um segundo ato físico, o de *cortar o filme* enquanto objeto para fazê-lo, hoje os modos de produção já se delineiam sob outra organização. A construção de imagens ganha novas características: em primeiro lugar uma proliferação descontrolada; ao contrário da gênese do cinema e da fotografia onde a imagem era item raro e de manufatura difícil, hoje nossas crianças fazem-nas, numa lógica que não deixa de nos fazer repensar o que Bergson disse no começo do século passado sobre a revisão das afecções: essa revisão talvez ainda esteja reservada para um outro tipo de fabricação da imagem – aquela que não é transpassada por um código ou por uma linguagem cinematográfica, aquela que encontramos no *Instagram* ou no *Twitter*, por exemplo.

Poderíamos aprofundar essa relação da pro-dução da imagem ao lembrarmos de Paulo Freire e a produção da compreensão da palavra. Em primeiro lugar: não há uma compreensão da palavra, da letra, do texto, sem que haja a preexistência da compreensão do mundo. É a partir do mundo e de nossa percepção daquilo que nos cerca que nos constituímos e construímos, junto a isso tudo, nossos próprios códigos – que não necessariamente perpassam a palavra. Sendo a palavra um construto artificial, a construção do mundo a partir da linguagem também o será. Contudo, a *leitura* do mundo a partir da linguagem – tomando a literatura e o cinema como nossos principais temas – pode ser frutífera na medida que aponta para novas construções, novas afecções que podem ser passadas em revista e acrescentadas àquela duração da qual falávamos mais acima.⁵⁹

E se aqueles códigos não necessariamente perpassam as palavras, então são forjados em sua contraparte, de onde raspamos a casca para formatar nossas digressões: a imagem. Mais uma vez o *leitmotiv*: “A palavra tem como essência o fazer ver” (RANCIÈRE, 2009, p. 22) e, ao fazer ver, também dá-se a ver – poderíamos perceber como a palavra é uma forma muito acabada de tautologia, dobrada em signo-significante-significado pela semiótica, mas, antes, realizada pela imagem do mundo que ocorre diante dos nossos olhos, antes que a linguagem mesmo chegue para inundar-nos com suas sintaxes.

2.

⁵⁹ Cf. FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo, Autores Associados, Cortez, 1989.

E então, O caminhão (*Le camion*, 1977): – *C'est un film?* Poderia ser um filme, diz Marguerite Duras para Gérard Depardieu. Em seguida, conversam extensivamente sobre o filme – mas a conversa parte do texto. O texto flui para a imagem sem qualquer interferência. E podemos perceber as pontuações entre o que é dito, o que poderia ser dito, o que é mostrado e o que poderia ser mostrado: – *Vous voyez?* na tradução de José Sanz encontra-se, mais comumente, “Percebe?” ou “Você vê?” – o texto é idêntico àquele que pode ser encontrado no filme. Caso a pessoa que assiste tenha fluência na língua francesa, pode simplesmente fechar os olhos e escutar a conversa – torna-se a pessoa que escuta, a pessoa ouvinte –, ou a intermediação entre o não-visto e uma imagem, um cinema mental que arremete a experiência cinematográfica e entra em outro campo, um que não prescinde do visual para qualquer coisa que seja – o filme está *descrito*. Ele não é visto: está posto, assim como as palavras na página, como as palavras na música, nas marcas orais.

O filme que poderia ter sido não se explicita, a não ser pela operação do devir. Mas é sempre pertinente perguntar "de que tipo?". Ao examinar o devir, Deleuze e Guattari se debruçam sobre os tipos pertinentes à nossa constituição biológica – pessoas, humanos. Porém ao nos referirmos a um devir-literatura, a um devir-cinema, poderíamos nos remeter a uma operação diferente; não é uma operação de individuação como aquela explicada por Gilbert Simondon⁶⁰ na busca de seu princípio – o devir-cinema e o devir-literatura pertencem a um tipo de individuação que é contínua no ser. Poderíamos operar mais uma vez em termos de afeto e afectos. Em contrapartida, não poderíamos operar pela via da recepção do filme: sob todas as tentativas esse esforço seria vão, em face às dificuldades encontradas numa teoria instrumental, onde conceitos não operam de acordo com as linhas de um plano de consistência, mas ao sabor da *interpretação* – o que seria equivalente à introjeção de um devir, coisa francamente escandalosa, dado que o devir constitui-se por si só, por atração de vibrações, por velocidades e linhas de segmentaridade, por parecência sem imitação, vizinhança, e nada disso é dado pela via da interpretação, ao contrário, a interpretação reduz o devir a um conceito indecente, especialmente nos termos da faina interpretatória para o filme ou para o livro.⁶¹

⁶⁰ Especialmente ao que diz respeito aos esquemas hilemórfico e substancialista. Cf. SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação**. Tradução de Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo, Editora 34, 2020. (Coleção TRANS)

⁶¹ Poderíamos pensar em como ferramentas teóricas tais como a Análise do Discurso, a Análise Fílmica e a Semiótica podem desconsiderar e até completamente rejeitar um conceito como este. Para o prolongamento desta discussão, especialmente sobre a língua e a linguística, ver os platôs contidos em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 vol. 2**. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011 (2a. Edição). (Coleção TRANS).

E onde o devir-cinema raspa suas hastes no devir-literatura de Marguerite Duras é no devir-mulher. E relembramos ou reintroduzimos a partir de uma nova haste do rizoma:

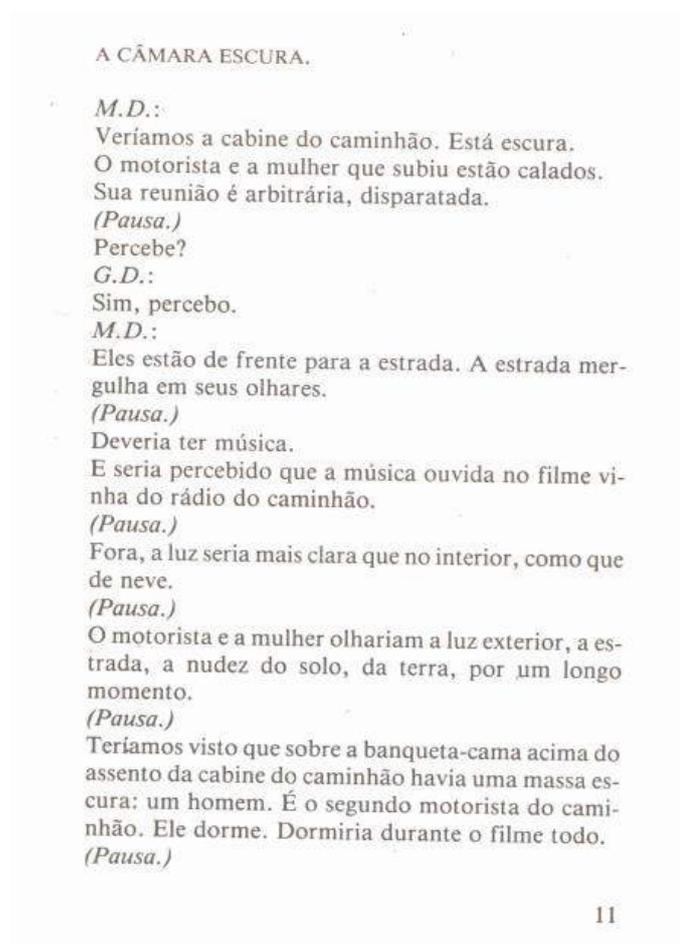
O plano de consistência é o corpo sem órgãos. As puras relações de velocidade e lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência, implicam movimentos de desterritorialização, como os puros afectos implicam um empreendimento de dessubjetivação (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 63).

Assim, poderíamos nos remeter a esse devir que abarca os outros dois e que os coloca em velocidades e lentidões diferentes – mas o caso de *Le camion* quase despreza essa diferença entre essas duas grandezas; pois se nos remetemos ao filme estaremos nos endereçando também e, especialmente, ao livro. Parte a parte, molécula a molécula, se constitui um devir-mulher a partir das personagens femininas que abrem suas lacunas – as mesmas de Duras – para a pessoa que lê.

Duas coisas seguem irresolvidas, no entanto: a voz que falta e o *gênero* que falta – e, em verdade, é sempre a *falta*. Coloquei com essa questão para a turma de Cinema, Literatura e Adaptações da Universidade Federal de Pernambuco: *o que é esse texto?*⁶² O que segue não é uma proposta de solução ou de resposta. Vamos nos concentrar nas páginas iniciais do livro – o que dá azo à especulação dos acontecimentos, caso a pessoa que lê ainda não tenha efetuado a leitura ou, noutra linha, não tenha visto o filme.

⁶² Ver Apêndice B.

Figura 22 - Página 11 da edição brasileira de O Caminhão



Fonte: Maguerite Duras (1977)

É fácil distinguir entre essas duas atividades tão corriqueiras hoje: ler algumas páginas, assistir alguns filmes. E também é fácil planejá-las de acordo com a disponibilidade do nosso tempo: para ler o livro ... eu precisaria de x tempo; para ver o filme, eu precisaria de x tempo. A questão parece ser diluída quando nos deparamos com esse texto de Duras, já que hipoteticamente poderíamos levar a duração do filme em consideração para calcular quanto tempo necessitaríamos para proceder com a leitura – o que se explicita não como fórmula mas como a constatação mais banal. Enquanto dedicamos nossa própria duração àquela do filme ou àquela do livro, estamos como que suspensos em duas linhas de produção artística que tentaram se distanciar e se diferenciar ao longo do século XX – vale lembrar da arenga crítica explicitada por André Bazin sobre como, para a crítica nos anos 1920 - 1940, o cinema era a arte do saque; que se amparava em muletas como o teatro e a literatura (BAZIN, 2014, p. 115); que se anunciava como uma linguagem mutante e canibal das outras formas já estabelecidas.

Marguerite Duras jamais optou pela resistência à interpolação. Pelo contrário, é uma obra permeada pelo cinema sujo e impuro pelo qual clamava Bazin – isso se explicita, também, na página acima: quando percebemos que a autora decide expurgar a imagem da sua *mise-en-scène*. Um indício disso é a inscrição "A Câmara Escura". Que lugar é este na literatura? Sabemos – alguns de nós sabem – que a câmara escura pertence à ontologia da imagem *fotográfica*; é ali que a imagem acontecia, aparecia, se configurava em seus rudimentos. Mas na literatura não existe algo como uma câmara escura – um aparato técnico que dê origem às imagens que se apresentam como uma organização sintática e morfológica. São duas formas de capturar as múltiplas durações de que falávamos um pouco acima, com as devidas ressalvas: a imagem fotográfica possui um caráter de registro do tempo; a literatura, também. Porém a literatura insiste em uma duração fendida pela ficção. Por mais que *O amante* seja uma narrativa que busca recuperar pedaços de tempo que já foram perpassados pela entidade Tempo, a anonimidade da protagonista naquele texto é a gênese de uma nova versão dos fatos. Como se essa lacuna fosse a operação mais extrema do desejo – ir na direção do Outro. Jacques Derrida:

Mas não é próprio do desejo carregar em si sua própria suspensão, a morte ou o fantasma do desejo? Ir na direção do outro absoluto, não é a extrema tensão de um desejo que busca por isso mesmo renunciar ao seu próprio impulso, ao seu próprio movimento de apropriação? (DERRIDA, 1995, p. 10)

O questionamento de Derrida ecoa em Lol V. Stein, "fantasma do desejo"; ecoa na menina sem nome/Donnadieu, que "renuncia ao seu próprio movimento de apropriação" ao se desterritorializar no duplo carregado pela autora e pela sua literatura – o que jamais diríamos que seria um falseamento da realidade. Diríamos, ao contrário, um ato criativo em direção à realidade, o que por sinal se desdobra em muitos dos outros textos de Marguerite Duras. E o argumento ganha volume ao percebermos que a duração da menina sem nome ou a de Aurelia Steiner serão findas apenas com o fim da literatura ou com o fim dos aparatos de catalogação e conservação de seus suportes – são essas personagens que carregam as marcas de intertextualidade mais profundas, como se todas as hastes deste rizoma se remetessem a essa haste maior.

Mas do que falamos quando falamos sobre o chamado irresistível da literatura, do cinema, da pintura, ao nos apresentar (presentear) com essas novas facetas-deste-mundo, ou pelo menos acreditar nos registros de mundo oferecidas por essas linguagens do possível? Poderíamos ir até Coleridge invocar o que ele chamou *suspension of disbelief* em suas belas páginas:

“...yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”⁶³ (COLERIDGE, 2004)

Suspender nossa crença no real seria um tipo de pacto necessário no seio de nossa relação com as artes narrativas. Não é possível apreciar um livro como *A dor* da mesma forma que é possível apreciar *O deslumbramento*, e, abrindo um parêntese, não quaisquer mas certamente a maioria dos livros que invistam em um caráter ficcional e mais ou menos destacado da realidade. O primeiro é um relato semi-biográfico, arrola-se ao lado de documentos e do lado de uma facção da escrita e da literatura que não se interessam pela fabulação das coisas – apesar do caráter de invenção e narratividade no texto de Duras. Ao mesmo tempo, deveríamos nos lembrar: aquilo que está posto nesse texto é agenciado uma segunda vez ao longo de toda a sua ficção: uma máquina literária contra toda a máquina de guerra de todos os estados, explicitada à exaustão nos sons de drones ao final de *La femme du Ganges*; na sala de *Jaune le soleil*.

3.

E poderíamos então retornar para o que diz Gilles Deleuze a respeito do tempo enquanto abstrato, constituído de cortes do movimento no espaço. Se no livro esse tempo é decomposto em sintaxe e morfologia distribuídas a contento na página pela pessoa escritora. Por mais que estejamos lado a lado com nossos personagens e lado a lado com a linguagem de nossos autores preferidos, não poderíamos dizer que o tempo da leitura é um tempo abstrato; ao contrário, esse se confunde com o tempo de nossa própria duração e com a duração universal. O cinema sim, em sua viravolta – para seguir o vocabulário de Bergson – trai o tempo da duração universal em favor de momentos (cortes móveis) muito precisos, geralmente inseridos em uma *duração abstrata* que se confunde com o aqui-agora; o que nos leva a pensar não apenas em uma suspensão da descrença no que poderia se desenrolar com esta ou aquela personagem, como também em uma suspensão do tempo em favor desses 90 ou 120 minutos de duração concreta convertida em duração narrada e narrativizável, renunciando o aspecto a-coletivo e denunciando um estado coletivo hipnagógico – o cinema em mais uma viravolta, onde a perfeita câmara-para-dormir torna-se fogueira para ouvir e ver o desenrolar da história, agora em alta definição.

⁶³ COLERIDGE, S. T. **Biographia literaria**. Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/6081>> Acesso em 4 abril 2020

Mas o que se vê e ouve em *Le camion* é a perda e a desterritorialização de ambos os códigos; ou melhor, o código cinematográfico transparece a linguagem do código literário e vice-versa. Se tentássemos seguir pela via da definição e pela pergunta posta um pouco acima "o que é esse texto?", poderíamos ir de encontro a diversas barreiras. Uma delas já havia se configurado como uma espécie de impedimento na fruição do filme na história dessa arte jovem, especialmente no que diz respeito a incorporar parte e pedaços de outros lugares em prol da manufatura da imagem; e não é exatamente uma barreira, se considerarmos essa discussão que invocamos um pouco acima, via Bazin, caduca.

É um debate caduco pois já não fazemos filmes preocupados com a originalidade.⁶⁴ E então insistiremos em Linda Hutcheon quando ela diz, sob o guarda-chuva de Julia Kristeva, que a adaptação é uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis (HUTCHEON, 2011, p. 30) – e como poderia ser *Le camion* uma adaptação? É uma obra em mútua recepção, que pode ser lida ou vista; estaria então contemplada em "um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada." (HUTCHEON, op. cit., loc. cit.); talvez estaria melhor contemplada caso a frase seja cortada, "um engajamento intertextual extensivo com a obra", o peso da palavra adaptação trai o trabalho de Marguerite Duras em *Le camion*, já que não se trata de uma adaptação.

Ao tentar responder o que é – o que poderia ou viria a ser esse trabalho, para nos atermos ao condicional – poderíamos insistir, e agora sim, em "um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação" (HUTCHEON, op. cit., loc. cit.); e aqui sim poderíamos usar toda a frase – é disso que se trata. Tentar responder a meu próprio questionamento às apalpadelas tornou-se uma espécie de missão-que-não-defende-nenhum-ponto-de-vista circunscrito ao campo da literatura ou do cinema. O que se evidencia ao entrarmos em contato com esse texto-filme é uma zona de indiscernibilidade entre texto e imagem; e essa deveria ser uma pergunta norteadora quando nos pegamos pensando sobre a maioria das obras, literárias ou não, que podemos ver transpostas para a tela do cinema.

Por fim, um comentário acerca da natureza da imagem neste filme: não há forma tão lacunar no cinema de Marguerite Duras quanto esta. Mesmo *L'homme atlantique* e *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*, filmes dedicados à ruína e ao eclipse da imagem e do som, não

⁶⁴ Ver TORRES, M. E. **Hollywood há 100 anos conta as mesmas seis histórias, e você nem percebeu.** El País, 5 setembro 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/03/cultura/1567518278_350381.html> Acesso em: 4 abril 2020.

alcançam o rigor formal da não-imagem, ou, como chamamos antes a partir do auxílio de Stella Senra, o rigor imagem neutra. Nesses dois outros filmes é possível até preencher as lacunas; *Le camion* se investe em uma urdidura do mostrar *no vazio versus* mostrar *o vazio*. E isso se desvela em dois dispositivos intercomplementares: do lado da literatura, o texto no condicional; do lado do cinema, a visão do que Duras chama de CÂMARA ESCURA.

Figura 23 - A Câmara Escura de Marguerite Duras



Fonte: *Le Camion* (1977)

Figura 24 - A Câmara Escura de Marguerite Duras



Fonte: *Le Camion* (1977)

Seria uma das chances de *ver o vazio*, o vácuo onde o ocorre tanto a literatura quanto o cinema; pois o ato criador está se desenrolando, se desdobrando, na verdade, em seu duplo – que chamamos de *resto* e que dissemos noutra lugar que funciona sob um pacto detritual – o som criador. Poderíamos dizer: o som é compósito nesta equação, diferente dos dois filmes *Aurelia Steiner*, diferente dos pedaços zumbis de *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*. É o som das vozes de Duras e de Gérard Depardieu que dá vazão ao que Italo Calvino chamou de um "cinema mental", que ocorre nessas prerrogativas: “No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro 'vista' mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas

de um filme.” (CALVINO, 2002, p. 205). Construimos no seio dessa relação texto-corporificação-imagem uma espécie de procedimento pelo qual podemos ver a maioria dos filmes que consumimos; em *Le camion* essa prerrogativa se aprofunda no que César Guimarães chama de "perda eminente da palavra" (GUIMARÃES, 1997, p. 61). Ora, nesse desdobramento se encontraria um tipo de reflexão possível para o que seria o texto *dentro* da imagem e não *para* a imagem; se considerássemos o argumento de Calvino sem o chamamento de César Guimarães, poderíamos rescindir a necessidade do texto enquanto manancial gerador de imagens. Quando há a perda, ou mesmo a necessidade da perda da palavra por parte da pessoa que escreve, há aí também uma potência que se investe daquela urdidura do vazio da qual falávamos há pouco – como criar uma imagem sem palavra? Levaríamos em conta o regime da imagem proposto por César Guimarães: aquilo que está posto enquanto um enunciado ou um conjunto de enunciados da direção da *re*-apresentação do objeto do discurso (op.cit, p. 62). A imagem tem o caráter de enunciar uma coisa, um objeto, um discurso – apesar de ser levemente tomada como mera representação do mundo; o que a imagem faz é apresentar novamente uma coisa, um objeto, um discurso; Duras têm uma compreensão profunda do que é esse duplo desejo de mostrar e de apresentar – nesses seus filmes as coisas jamais são mostradas, e sim apresentadas; elas seriam mostradas caso houvesse esse segundo regime da imagem escrava da palavra, quando absolutamente não o é.

Então, por um breve momento, poderíamos apreciar o quão difícil (ainda mais do que já o é) se tornaria a experiência de assistir ao filme *Le camion* sem que pensássemos que aquelas imagens têm origens em palavras, e que outras imagens terão origem a partir das palavras encontradas no filme e no texto. Se nos encontrássemos diante de um tipo de filme que reforça o prazer narrativo ou que nos conduz pela mão e nos mostra um outro mundo terrível e maravilhoso ao mesmo tempo, talvez nos contentaríamos em dizer: é um bom filme. De outra forma, teríamos uma dificuldade para processar essas duas frentes que se colocam, à primeira vista, como antagônicas em sua relação primordial com a pessoa que as consomem: a literatura frente a um consumo e fruição prolongada, espasmódica e espontânea, e do outro lado o cinema frente a um consumo hiper acelerado, servido quente, e pronto-para. A experiência de *Le camion* abre um novo possível, um novo caminho onde esses dois tipos de consumo são como que imiscuídos em uma sopa primordial da imagem cinematográfica que aqui nos carrega do nada para lugar nenhum, misturada à sopa primordial da literatura e da palavra, que nos faz refletir sobre a criação das nossas próprias concatenações imagéticas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos proceder com muita pouca tranquilidade teórica na direção da resolução dos nossos conflitos com nosso objeto de pesquisa. Assistimos com estupefação em certos momentos a criação de novos emaranhamentos teórico-procedurais que pareciam intransponíveis à primeira vista. E então, ao fim de um primeiro percurso, pudemos ampliar o movimento circinal que dirige as preocupações apresentadas ao longo de todo este trabalho – o conceito de duração, de Henri Bergson, que não foi *deliberadamente* ocultado durante a maior parte, mas foi uma espécie de chamamento à arqueologia conceitual, à paleontologia filosófica, a um retorno e uma navegação contra a corrente. Ao pensarmos que as teses e conceitos que sustentam o que foi exposto acima se desenvolveram a partir de um filósofo que ocupa um lugar intersticial – o que, por sinal, apontaria para uma obra como a de Jacques Derrida, textos que lidariam com uma ideia de pós-sujeito, ao invés da negação do sujeito proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari – e de profunda pausa e suspensão. A guisa de epílogo e em conformidade com as primeiras palavras escritas nesse processo, diremos: pausa e suspensão foram as palavras de ordem desse texto. Em uma dessas tantas conclusões que imaginávamos, ou melhor, que eu imaginava, haveria um texto anexado como apêndice, o título seria pretensioso, algo como *Das imagens arquetípicas e de suas potências* ou *Séries de imagens arquetípicas e suas reproduções a partir da iconografia do Tarô de Marselha* o que acabou não se realizando. Esses textos teriam um caráter ensaístico e seriam uma forma de pôr pra jogo todo o arcabouço teórico que as configurações da literatura e do cinema de Marguerite Duras – e mais, seriam uma forma de pontuar a minha presença na academia, no sentido de pontuar o movimento contra correnteza desse percurso de pouco mais de dois anos até o momento de minha defesa. Até então, eu tinha uma ideia muito precisa e muito engessada de como proceder com uma pesquisa acadêmica. Encontrei-a por diversas vezes nos ambientes e nas situações que a academia me proporcionou; contudo a noção de confronto consigo mesmo e de uma inquietação perpétua, quase uma angústia irrelatada, nortearam uma boa parte das coisas que foram desenterradas por esse longo texto. Desenterrei, em primeiro lugar, um estilo de escrita que me parecia impotente, seco, árido e sem muita nutrição para a pessoa que efetua a leitura: tive que transformá-lo na medida em que os tempos que me proporcionaram esta pesquisa eram radicalmente outros em comparação com aquele tempo no qual eu havia começado meu percurso acadêmico – poderia usar o tom apologético de Hans Ulrich Gumbrecht na introdução ao seu fantástico *Produção de presença* para me justificar e para justificar o tom dessas linhas. Transformei a minha escrita, tão associada à ficção e à ferramentas que são próprias de mundos

fabulados, em veículo sistemático de minhas angústias intelectuais de pesquisador. Não o fiz por pouco caso à tal "escrita acadêmica", muito pelo contrário, fiz de caso pensado. Se o tom pessoal em certos momentos do texto assusta ou assustará ou assustaria qualquer membro das comunidades acadêmicas, talvez seja porque está na hora de repensarmos o estilo textual que nos cabe; o fazer ciência que nos cabe, o produzir conhecimento que nos cabe. Em outra investida: entre o fazer ciência e a produção de conhecimento há um abismo absurdo. Ao percorrer os seis meses de aulas na disciplina de Teorias e Métodos de Pesquisa em Comunicação sob a regência do Prof. Dr. Eduardo Duarte, minhas expectativas sobre a pesquisa como uma lida prazerosa e de descoberta-que-aponta-novas-descobertas foram estilhaçadas pela *realidade* da pesquisa acadêmica – eu tinha dois anos para escrutinar uma série de textos que me eram muito queridos e ainda me são muito queridos, e, além disso, escrutinar uma série de autores que poderiam me iluminar caminhos para chegar na foz, no fim do percurso, e deixar com que esse texto navegasse para o mar de outros autores que dedicaram seu tempo e esforço para investigar a obra de Marguerite Duras. Ainda que minha memória pregue muito mais peças a meu espírito de escritor-pesquisador do que o sirva, posso dizer com muita firmeza que meu exercício diante desses textos e desse filme tem um caráter túrgido, sempre gerando uma grande intumescência da consciência – e aqui cito de maneira absolutamente indireta um escritor ou escritora qualquer das minhas pilhas de leituras; ou talvez um escritor que eu tenha usado e passado em revista diversas vezes e, ao chegar nesse ponto, a memória me falha – regurgitando palavras, o afecto passado em revista, de Bergson, e enfim o retorno: se comecei falando de Henri Bergson, talvez a primeira conclusão que eu posso extrair dessa amálgama bruta de textos por demais embrutecidos é que a filosofia de Bergson pode nortear discussões sobre a imagem cinematográfica. No início do quarto capítulo de *A evolução criadora*, Bergson diz que a duração é o próprio tecido da vida, ou melhor, diz que sua filosofia assim o admite. Podemos, enfim, admitir o mesmo. Mas a *durée* poderia ter seus desdobramentos nas plagas literárias, no devir-cinema: a *realidade* não é jamais algo feito, devém à perpetuidade das múltiplas durações; devora e é devorada pelo tempo. E essa fome é expressa, nos termos de Marguerite Duras, pela *dor* de seus escritos. Uma obra que deixamos deliberadamente de lado quando a hora foi se achegando foi *La douleur*, pois era impossível prosseguir qualquer tipo de análise após as palavras que iniciam aquele volume: "*La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie.*" Como se escreve depois disso, como – relembrando a abertura do texto que disserta sobre rizoma – eu poderia deixar que meu afeto sobre esse texto tão querido se despedaçasse em favor de qualquer tipo de análise literária, sintática, ... , deliberadamente eu disse: não o farei. E não

o fiz – esta é a segunda conclusão e é, além disso, um primeiro lamento: criou-se uma intumescência da falta; eu posso sentir nos veios do texto o inchaço das lacunas que deixei – imagino que Duras também pudesse sentir o mesmo ao escrever sobre Lola Valerie Stein, mas não quando escreve sobre si mesma e sobre seu marido desaparecido na Segunda Guerra. "*Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte.*" Imagino que essas outras palavras possam até justificar o que falei mais acima sobre a aridez do texto acadêmico. Ao sair do lamaçal morfossintático de *Mil Platôs* e *O anti-Édipo*, obras que julguei de suma importância para as fundações dessa pesquisa – e aqui retorno com os autores afirmando que o objeto científico não é o conceito, e sim "funções que se apresentam como proposições nos sistemas discursivos" (DELEUZE e GUATTARI, p. 139), pude retornar a um tipo de escrita que dava azo à especulação filosófica, à derrisão do instrumental de análise, à contra interpretatividade, o que pode ter se mostrado até contra produtivo, de certa forma, por não ter uma *ferramenta* com a qual trabalhar – daí a importância, e uma terceira conclusão, de dar espaço a outros tipos textuais, à inundação de outras sintaxes, à abertura da possibilidade na mancha da página, como o faria Marguerite Duras. Uma quarta conclusão é: os textos de Duras estão todos submersos em um substrato de autorreferência, como águas primordiais – já existem tantas metáforas relacionadas com a água neste trabalho que seria mais uma reiteração. E se a resposta a um dos problemas principais dessa pesquisa só aparece aqui e agora é depois de ter tido contato com o que Deleuze e Guattari instrumentalizam no conceito de *ritornelo*⁶⁵ (ora, ora, ora...) – outro desses que deveria ter sido sinalizado tão logo fosse possível e que o tempo e os prazos não deixaram com que se cumprisse, considera-se afinal um texto convertido em muro das lamentações. O que os franceses disseram lindamente também o disse Linda Hutcheon em seu livro seminal e definidor de campo, *Uma teoria da adaptação*, e disse-o de maneira mais prática: repetição sem replicação. Gostaríamos de talvez resolver uma de nossas variáveis sem hipótese conhecida: quando da pesquisa em um estágio de incipiência gritante, perguntávamos "onde estarão os intertextos na obra de M. Duras?" que eventualmente se tornaria "por que será que ela decidiu adaptar seu próprio livro e fazer um filme?" que, mais tarde, tornou-se "o que será que estou assistindo? será que estou realmente assistindo?" a intertextualidade em Marguerite Duras se encontra em seus *personagens*. Nas múltiplas capacidades e aparições de

⁶⁵ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 1ª reimpressão - 2017. (Coleção TRANS).

Lol V. Stein, Anne Marie Stretter, Aurelia Steiner. Nas múltiplas durações que assumem suas criaturas ficcionais – já que, no caso do relato, só existe aquela Duração Universal Histórica da qual tratamos agora. E, já que estamos nos finalmentes, gostaria de inscrever uma lembrança nessas páginas, para talvez ser fiel aos tempos turbulentos em que nos encontramos, como se tratasse de uma distopia, em um sentimento geral parecido àquele do filme *Jaune le soleil*: estamos em meio a uma pandemia no momento em que termino de escrever esse trabalho. O isolamento social, a impossibilidade da continuidade do mundo de outrora – do mundo do *começo* desse trabalho, de um mundo de dois anos atrás que agora parece tão distante – mudou todas as continuidades possíveis; não diria que os acontecimentos do primeiro semestre de 2020 afetaram de maneira decisiva no percurso da escrita dessas últimas páginas, mas certamente fez com que esse processo se tornasse mais excruciante do que já o era. E aqui lanço uma questão a qualquer futuro possível: há futuro pensando nos nossos modos de vida e de existência pré-pandemia? O que temos de resistir nesses dias tão insossos é a completa *falta de futuro*. Isso está absolutamente explícito nos rumos das diversas necropolíticas que se instalaram no cerne das atividades do desgoverno brasileiro. Ao tratar disso nessas últimas páginas, posso deixar como um desejo a ser realizado em quaisquer futuros possíveis a *repetição sem replicação* dessa mesma pesquisa: a busca das palavras nas imagens e vice-versa. Neste momento, termino pensando em George Bataille e me tornando seu leitor; suas mais belas páginas chegaram nesse estado de suspensão até meu caminho. Bataille diz no começo de seu pós-escrito para *A experiência interior* "que um homem não viva com o pensamento incessante do desconhecido faz duvidar tanto mais da inteligência na medida em que ele é ávido, mas cegamente, de encontrar nas coisas a parte que o obriga a amar ou o sacode com um riso inextinguível" (BATAILLE, 2016, p. 139) e essas belas palavras de Bataille me sacodem e me impelem na direção de um autor como Roberto Bolaño ou de uma autora como Ana Maria Gonçalves – deixar que o pêndulo cinema-literatura refaça seu percurso e parta, agora, do lado do informe e, como foi dito tantas vezes aqui através das palavras de Gilles Deleuze, do lado do inacabamento. Essa promessa do desconhecido até as raias do não-sentido parece uma parte fundamental do trabalho desses autores – em Marguerite Duras poderíamos evidenciar o caráter lacunar do texto; em Roberto Bolaño poderíamos apontar as causas para esse desconhecido: a violência; em Ana Maria Gonçalves vemos uma personagem absolutamente desterritorializada na tentativa de reterritorializar-se, de criar raízes, de fazer rizoma. E, de certa forma, é o que todos estamos fazendo. Concentrando-nos nos novos territórios do conhecido ou do desconhecido em que poderemos nos embrenhar no futuro – pensando especialmente no estado

da academia e da educação superior no Brasil. Qual o sentido da produção de conhecimento no campo da Comunicação no Brasil em 2020? Qual o sentido de questionar quaisquer das ações do ministro da educação no Brasil em 2020? Qual é o sentido de procurar respostas para problemas que parecem, à primeira vista, supérfluos, que já não resolvem a próxima vacina que acabará com a pandemia ou a construção mais rápida dos hospitais de campanha? Imagino que a solução esteja nas páginas acima. Nosso trabalho – acredito profundamente nisso – enquanto estudantes e produtores de conhecimento nas Humanidades é o de conservar as marcas do tempo em nossa espécie. É o de ser testemunha, tal qual o dr. Hachiya o foi, tal qual Marguerite Duras o registrou em sua dor mais profunda. Se há qualquer conclusão nisso tudo é a de que continuaremos; o governo ainda tem dois longos anos para tentar nos erradicar. Estaremos aqui, de qualquer forma. Continuaremos olhando para nossos objetos de pesquisa com toda a angústia e toda a sede de causar-nos o que chamei, há dois anos atrás, ou há muito mais tempo do que isso, de embaralhamento dos nossos códigos. Nos forçar além do nosso cânone; fazer com que esses filmes e livros ganhem novo fôlego, fazer com que organizem-se sessões em torno das nossas obsessões, fazer com que novas turmas de pessoas ávidas pela imagem e pela palavra tenham acesso a essas coisas tão queridas para nós. E lembro-me de minha experiência de Estágio Docência, com a disciplina convenientemente intitulada "Cinema, Literatura e Adaptações". Pude apresentar para aquela turma de formação tão heterogênea uma versão de meus rascunhos de pesquisa – aquelas pessoas tiveram acesso à meus cadernos, já que eu organizei aquelas aulas em torno de minhas anotações a respeito de Marguerite Duras e de minha bibliografia, o que se mostrou um espaço tomado por múltiplos afetos. Ali, pude sentir que o pêndulo entre pesquisa e docência se desloca fortemente para a docência – e entendo que as duas coisas estão intimamente associadas, e isso me traz uma sensação de querer pavimentar ou providenciar uma estrada teórica para aquelas pessoas a partir do que eu pude experienciar enquanto pesquisa-ensino na universidade e como esses resultados frutificam e se multiplicam na sala de aula, a partir dos trabalhos de meus alunos ao final da disciplina. Por fim, se insisto em um tom absolutamente pessoal nessas páginas, ele se mostra a partir de uma faceta da escrita ou da pesquisa acadêmica e de seu modelo hegemônico – retorno a Hans Ulrich Gumbrecht no seu percurso pessoal ao escrever o livro que serviu literalmente de porta de entrada para o curso do mestrado da Universidade Federal de Pernambuco, em 2018. Ao lê-lo, não tinha percebido o quão belas eram aquelas páginas, pensei algo como *é apenas mais um texto acadêmico desértico, esvaziado, empapado de conceitos e frases de efeito*. Ao término daquela leitura, pude constatar a partir do que Gumbrecht invocava ali que existem outros modelos de academia

possível; um outro tempo da escrita possível; e hoje, neste cenário distópico em que se encontra o país, posso dizer com firmeza de que um novo modelo de mundo é possível. Cabe a nós subverter os códigos e criar uma nova Universidade Pública com P maiúsculo, para lembrar também da genealogia feminina e advinda do sistema de ensino público brasileiro, as Professoras de minha família que me trouxeram até aqui, e que assentaram desde minha mais tenra idade o que conheço por Educação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua 1**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Gusto**. Macerata: Quodlibet, 2015.

_____. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. 2. ed; 2. reimp. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Ideia da Prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/>. Arquivo Kindle.

AURÉLIA Steiner - Melbourne. Direção: Marguerite Duras. [S.l.]: Les films du losange. 1979.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGER, J. **Ways of seeing**. London: Penguin Books, 2008.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTONI, E. O que é a síndrome de Stendhal. E como ela se manifesta. **Nexo Jornal**, São Paulo, 05 Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/01/05/O-que-%C3%A9-a-s%C3%ADndrome-de-Stendhal.-E-como-ela-se-manifesta>. Acesso em: 03 Janeiro 2019.

BUTLER, J. **Frames of war: when is life grievable?** Brooklyn: Verso, 2009.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio - lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/>>. Arquivo Kindle.

CANETTI, E. **A consciência das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/>. Arquivo Kindle.

CARDOSO JÚNIOR, H. R. A origem do conceito de multiplicidade segundo Gilles Deleuze. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 19, p. 151-161, 1996.

COLERIDGE, S. T. **Biographia literaria**. Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/6081>. Acesso em: 04 fev. 2020.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 160 p. (Coleção TRANS)

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a. 1ª reimpressão - 2013. (Coleção TRANS).

_____. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. 424 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. 2ª reimpressão - 2017. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 1ª reimpressão - 2017. (Coleção TRANS)

_____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b. 2ª reimpressão - 2017. (Coleção TRANS).

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DERRIDA, J. **Salvo o nome**. Campinas: Papyrus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS).

DURAS, M. **O caminhão**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. **O homem sentado no corredor; O homem atlântico**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. **Le ravisement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **O amante**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. **O homem sentado no corredor; A doença da morte**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. **Hiroshima, mon amour**. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

DURAS, M; GAUTHIÈRE, X. **Boas falas: conversas sem compromisso**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de, envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FLUSSER, V. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sámara. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. A arte: o belo e o agradável. **Artefilosofia**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 9-13, 2011. ISSN 2526-7892.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GREENBERG, C. **Estética doméstica**. Tradução de André Carone. São Paulo: CosacNaify, 2013.

_____. **Arte e cultura**. Tradução de Otacílio Nunes. e-book. ed. São Paulo: CosacNaify, 2014.

GROSSMAN, E. **Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

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

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HILL, L. **Marguerite Duras: apocalyptic desires**. London: Routledge, 2001.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2ª. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

INGOLD, T. The temporality of landscape. **World Archaeology, Issue 2: Conceptions of Time and Ancient Society**, v. 25, p. 152-174, 1993.

JUDD, D.; STELLA, F.; GLASNER, B. Questions to Stella and Judd. In: BATTCOCK, G. **Minimal art: a critical anthology**. [S.l.]: University of California Press, 1995.

LACAN, J. Hommage fait à Marguerite Duras. **Cahiers Renaud-Barrault**, Paris, n. 52, p. 7-15, 1965.

KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

KURZGESAGT. **The Billion Ant Mega Colony and The Biggest War on Earth**. 2019. (9m22s). Disponível em: <<https://youtu.be/cqECNYmM23A>>. Acesso em: 10 out. 2019

_____. **The World War of the Ants - The Army Ant**. 2019. (8m34s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_eOCA_nhaE. Acesso em: 10 out. 2019

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MENDONÇA, F. Curtas (1978/1979). **Filmologia**, 2012. Disponível em: http://www.filmologia.com.br/?page_id=5946. Acesso em: 28 jul. 2018.

NANCY, J.-L. **The Ground of Image**. New York: Fordham University Press, 2005.

OLIVEIRA, C. Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Niterói, v. VI, n. 11, p. 86-99, jan-jun 2012. ISSN 1981-4062.

PELBART, P. P. **O avesso no niilismo: cartografias do esgotamento**. 2ª. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

_____. **Estamos em guerra**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

PRYSTHON, A. **UNA NEBBIA CHIARA CHIARA**: Paisagem e melancolia em quatro filmes do cinema italiano moderno. Minas Gerais: [s.n.], 2018.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

SENRA, S. **O cinema de Marguerite Duras – uma breve apresentação**. Stella Senra, 2012. Disponível em: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/15/o-cinema-de-marguerite-duras-uma-breve-apresentacao/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

SLUSSER, G. E. **Mindscapes, the geographies of imagined world alternatives**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

SOBCHACK, V. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário. In: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, v. II, 2005. p. 127-157.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STILGOE, J. R. **What is Landscape?** Cambridge: The MIT Press, 2015.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Versão eletrônica. ed. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

APÊNDICE A - PUBLICAÇÕES DE MARGUERITE DURAS

A listagem a seguir pode ser encontrada no livro Marguerite Duras: Apocalyptic Desires, escrito por Leslie Hill. Foram suprimidas as seções "Peças", "Roteiros não publicados", "Entrevistas, jornalismo e prosa não catalogada". Os comentários e informações suplementares não foram traduzidos, e se encontram tal qual o escrito original. A editora Gallimard reuniu a obra completa de Marguerite Duras em quatro volumes que viram a completude de sua publicação em 2014.

LITERATURA

Les Impudents, Paris (Plon, 1943) Gallimard: folio, 1992
La Vie tranquille, Paris, Gallimard: folio, 1944
Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard: folio, 1950
Le Marin de Gibraltar, Paris, Gallimard: folio, 1952
Les Petits Chevaux de Tarquinia, Paris, Gallimard: folio, 1953
Des journées entières dans les arbres, suivi de: Le Boa; Madame Dodin; Les Chantiers, Paris, Gallimard, 1954
Le Square, Paris, Gallimard: folio, 1955, revised 1990
Moderato cantabile, Paris, Minuit: double, 1958
Dix heures et demie du soir en été, Paris, Gallimard: folio, 1960
L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Paris, Gallimard, 1962
Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard: folio, 1964
Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1966
L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1967
Détruire, dit-elle, Paris, Minuit, 1969
Abahn, Sabana, David, Paris, Gallimard, 1970
L'Amour, Paris, Gallimard, 1971
Ah! Ernesto, with illustrations by Bernard Bonhomme, Boissy Saint-Léger, François Ruy-Vidal and Harlin-Quist, 1971
L'Homme assis dans le couloir, revised version, Paris, Minuit, 1980
L'Eté 80, Paris, Minuit, 1980
Outside, papiers d'un jour, Paris, Albin Michel, 1981 (reissued with same pagination

by P.O.L., 1984)

L'Homme atlantique, Paris, Minuit, 1982

La Maladie de la mort, Paris, Minuit, 1982

L'Amant, Paris, Minuit, 1984

La Douleur, Paris, P.O.L., 1985

Les Yeux bleus cheveux noirs, Paris, Minuit, 1986

La Pute de la côte normande, Paris, Minuit, 1986

La Vie matérielle, conversations with Jérôme Beaujour, Paris, P.O.L., 1987

Emily L., Paris, Minuit, 1987

La Pluie d'été, Paris, P.O.L., 1990

L'Amant de la Chine du Nord, Paris, Gallimard, 1991

Yann Andréa Steiner, Paris, P.O.L., 1992

ROTEIROS

Hiroshima, mon amour, Paris, Gallimard: folio, 1960 (this is Duras's initial shooting script; for a synopsis of the completed film, see 'Hiroshima, mon amour', *L'Avant scène du cinéma*, 61–2, July–September 1966, 1–26 and 59–65)

Une aussi longue absence (with Gérard Jarlot), Paris, Gallimard, 1961

Nathalie Granger, suivie de: La Femme du Gange, Paris, Gallimard, 1973

Le Camion, suivi de: Entretien avec Michelle Porte, Paris, Minuit, 1977

Le Navire Night, suivi de: Césarée; Les Mains négatives; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner, Paris, Mercure de France: folio, 1979

Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, Paris, Editions Albatros, 1980

FILMES

La Musica (with Paul Seban), 1966

Détruire, dit-elle, 1969

Jaune le soleil, 1971

Nathalie Granger, 1972

La Femme du Gange, 1972

India Song, 1974

Des journées entières dans les arbres, 1976
Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976
Baxter, Véra Baxter, 1976
Le Camion, 1977
Le Navire Night, 1979
Césarée, 1979
Les Mains négatives, 1979
Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne, 1979
Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver, 1979
Agatha et les lectures illimitées, 1981
L'Homme atlantique, 1981
Dialogue de Rome, 1982
Les Enfants (with Jean Mascolo and Jean-Marc Turine), 1985

APÊNDICE B – 5 DE NOVEMBRO DE 2019

Pensei muito em sobre como e se deveria incluir esse filme na filmografia da disciplina eletiva Cinema, Literatura e Adaptações. *Le camion* (Marguerite Duras, 1977) representa um desafio formal massivo para qualquer pessoa que tente assisti-lo. Hoje, depois de te ter visto pelo menos cinco vezes, considero-o insuportável. E, portanto, considereirei pelo menos uma vintena de vezes se eu deveria sujeitar meus alunos, depois de diversas discussões sobre imagem *versus* palavra, a constituição da adaptação e sua teoria, o bojo de minha pesquisa, decidi que seria de bom tom iniciar em sala de aula uma discussão a partir do de Hans Ulrich Gumbrecht chama de *déixis*, ou "O bom ensino acadêmico consiste em pôr a complexidade em cena;" (GUMBRECHT, 2010, p. 158) – o que eu queria alcançar com aquela exibição desse mais árido dos filme já áridos de Marguerite Duras era a ativação de um discurso acerca da perda da imagem e da entrada da palavra. No meio do percurso entre minha casa e a universidade, percebo que talvez tenha sido um erro trabalhar com esse filme – lembro-me de uma disciplina que cursei nos fins de minha graduação onde a pessoa que ministrava resolveu exibir a primeira hora de *Jeanne Dielmann, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* da cineasta belga Chantal Akerman; enquanto aluno, eu me perguntava o *porquê* daquele filme em uma disciplina cuja carga horária não permitia aos alunos vê-lo na íntegra. Por outro lado, admirei muito a pessoa que ministrava aquele curso pela bravura de sua decisão. Naquele dia eu saí completamente enfadado da sala de aula, como se tivesse passado por um tratamento de choque ou algo do tipo. Detestei o filme, detestei o ambiente, detestei a universidade e a graduação. Apenas quatro anos depois me peguei no mesmo lugar daquela pessoa e pensei: talvez meus alunos detestem não só o filme como também a mim – ah! As armadilhas do Ego... enfim, resolvi me voltar para o meu próprio percurso no Estágio Docência e como naquele momento foram construídas pontes entre mim, minha pesquisa, meus alunos e seus interesses. Talvez não tenha sido um movimento muito interessante porque talvez o filme conflitasse com os interesses de mais da metade da turma – e, novamente, lembrei de minha própria experiência na graduação onde, apesar de tudo, eu estava interessado por uma certa facção do cinema moderno e completamente desinteressado pelo cinema pasteurizado norte-americano *mainstream* que a maioria dos meus colegas de classe assistia e sonhava em produzir. De certa forma o filme de Chantal estava, sim, completamente alinhavado com meus interesses – era até uma espécie de prelúdio desavisado ao que eu viveria com a filmografia de Marguerite Duras. Minha experiência enquanto aluno na graduação já tinha me conferido uma série de derrotas

cinematográficas em termos de *gosto*. Senti de meu repertório se expandia e que eventualmente eu pude encontrar nos trechos de filmes que via todos os dias nas salas de aula os compósitos que me deram tração teórico-prática para conseguir escolher um bom filme na *Netflix* ou no *Popcorn Time* – não existe um pingo de ironia nessa frase. Lembro que decidi, no dia anterior ao da exibição, divulgar no grupo do *Facebook* dedicado às informações e avisos sobre a disciplina que eu exibiria aquele filme. Já estava previsto – para aqueles alunos que têm boa memória ou boas práticas de busca no *Gmail* – no programa da disciplina que estava disponível a todos na área dedicada aos arquivos. Enfim, não foi nenhuma surpresa – o filme estava amplamente disponível na Internet, há informações do tipo "do que se trata", resenhas, comentários etc. Acredito – quero acreditar – que a maioria das pessoas decidiu se deixar surpreender. Minha grande amiga e colega na mesma turma do curso de mestrado, Larissa Veloso, estava presente naquele dia; hoje a perguntei para compor esse relato: [2:20 PM, 13/07/2020] jyan: *amiga uma questão* [2:20 PM, 13/07/2020] jyan: *acho que tu tava no dia que passei o caminhão pra turma né? o que tu achou do filme?* [2:20 PM, 13/07/2020] jyan: *quer dizer, o que tu achou da experiência do filme em sala de aula?* Ela disse em um áudio: "Eu acho que a galera ficou meio silenciosa, né? Não sei... acho que eles ficaram muito... acho que... meio assim... intrigados. Como se fosse uma coisa meio nova, como se eles não soubessem muito o que falar sobre.", o que certamente me deu azo para escrever este complemento. Sinto ainda hoje e me recordo daquele silêncio como uma espécie de presente disfarçado de decepção. Por um lado eu estava ávido para ouvir as opiniões de meus alunos e alunas sobre o filme; por outro, estava um tanto quanto assustado sobre como as pessoas iriam receber o filme. Parece que, por um momento, estava revivendo e revendo nos rostos daquelas pessoas a mesma sensação que tive em 2014. Ao mesmo tempo, sinto que os levei – ou que pelo menos apresentei – um novo tipo de filme, um novo tipo de literatura, um novo jeito de fazer com que o pensamento se ative a partir da imagem e a partir das palavras imbricadas nessas imagens, a partir do que chamei no texto dedicado à Bergson de urdidura do vazio. Tentei começar uma discussão sobre *o que* era aquele texto – vale ressaltar que antes de propriamente exibir o filme, li cerca de dez páginas da tradução do livro publicado no Brasil pela editora Nova Fronteira; algumas pessoas ficaram um tanto quanto curiosas sobre o texto. O que não aconteceu em relação ao filme – talvez tenha sido, dos pelo menos quinze encontros que ocorreram durante aquele semestre, aquele que mais sofreu com a evasão de sala de aula por parte dos alunos; o que entendo perfeitamente – lembro-me de quase ter saído quando estive diante de *Jeanne Dielmann*, só não o fiz porque a pessoa que ministrava o curso parou a

exibição após finda a primeira hora. *Le camion* tem 80 minutos de duração que parecem francamente 4 horas. Talvez o silêncio dos alunos a que se referia Larissa no seu comentário sobre a experiência de ver este filme em sala de aula seja devido a ter uma experiência cinematográfica às voltas com uma experiência literária – como se tivessem passado 80 minutos ouvindo duas pessoas, Duras e Depardieu, lendo um livro em voz alta e fabulando entre si uns significados quaisquer, umas imagens quaisquer, uma coisa, objeto ou discurso invisível para a maioria das pessoas que gostariam de, na verdade, *ver* um filme. Lancei a mesma pergunta que me fiz quando comecei a ler o texto: *o que é esse texto?* Algumas pessoas esboçaram respostas "é um roteiro" ou "é uma novela"; mas a resposta majoritária, a mais votada, foi o silêncio. Creio que meu trabalho naquele dia foi bem sucedido em pelo menos uma coisa: abrir as portas da complexidade, como o queria Gumbrecht; essa lacuna, essa indefinição do gênero textual e do gênero fílmico não passou irrefletida ou incólume: senti que muitos dos trabalhos finais se remetiam à literatura de uma forma que muitos dos alunos só puderam justificar usando uma linguagem extremamente pessoal, sendo alguns quase ensaios de confissão e de busca por um lugar no mundo, na academia, em casa etc, a mesma busca que eu pude proceder com a obra de Marguerite Duras durante os dois anos do curso de mestrado.