



“NADA MAIS SEI DESDE QUE CHEGUEI AO MAR”: O ESPECTADOR À DERIVA EM L’HOMME ATLANTIQUE DE MARGUERITE DURAS

LUCIENE GUIMARÃES

NADA MAIS SEI DESDE QUE CHEGUEI AO MAR: O ESPECTADOR À DERIVA EM L'HOMME ATLANTIQUE DE MARGUERITE DURAS

“NOTHING MORE I KNOW SINCE I HAVE ARRIVED AT SEA”: SPECTATOR ADRIFT IN L'HOMME ATLANTIQUE BY MARGUERITE DURAS

LUCIENE GUIMARÃES DE OLIVEIRA¹

guimalucienne@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7854-9560>

Resumo

No filme *L'Homme Atlantique* (1981) Duras elege o mar como elemento poético principal da representação. Pretende-se apontar, assim, as estratégias narrativas e audiovisuais utilizadas por Marguerite Duras em seu filme considerado mais radical. A tela escura que permanece, a voz off e o *hors-champ* do filme, levam o espectador a ficar como num mar à deriva, buscando, ele mesmo os sentidos da representação. Além disso, pretende-se explicitar alguns elementos persistentes e essenciais na criação durassiana como a casa, o mar e o olhar.

Palavras-chave: Cinema durassiano. *L'Homme Atlantique*. Espectador. Cinema. Literatura.

Abstract

In the film L'Homme Atlantique (1981) Duras chooses the sea as the main poetic element of representation. The intention is to point out the narrative and audiovisual strategies made up by Marguerite Duras in what is considered her most radical film. The dark screen that lingers, the voice over and the hors-champ lead the spectator to feel adrift in open sea, searching for the meanings of the representation itself. Additionally some persistent and essential elements in the durassic creation are intended to be defined.

Keywords: Marguerite Duras's cinema. *The Atlantic man*. Spectator. Cinema. Literature.

¹ Tradutora, coordenadora da coleção Marguerite Duras (Relicário). Pós-doutoranda UFSJ/Promel/ bolsista CAPES. Publicou vários artigos sobre a obra de Duras, dois deles na coleção Marguerite Duras, Lettres Minard/ Garnier (França).

“Nada mais sei. Desde que cheguei ao mar” (« Je ne sais plus rien depuis que je suis arrivé à la mer ») (Duras, 2006, p. 10). Tal frase extraída da última narrativa de Marguerite Duras, *C'est tout*, é uma tentativa de responder a Yann Andrea que lhe pergunta sobre o medo da morte. « Antes e agora é o amor entre ti e mim, A morte e o amor! ” “C'est tout!” É tudo. Tudo quer dizer totalidade: a escrita, a vida, o amor, a morte. “Você se preocupa com o quê? ” pergunta Yann.² Responde Duras: “Com escrever. Uma ocupação trágica. Isso é relativo ao fluir da vida. Estou dentro, sem esforço” (Duras, 2006. P. 11). Escrita impulsionada pelo mar, porque escrever o mar é mergulhar sim, mas ficando à deriva. E escrever, para Duras, é sua deriva interior: um mar imenso, o mar que evoca a mãe, o mar da ruína, o mar exótico da Indochina, o mar do Pacífico, o mar contemplativo dos verões em Trouville.

O mar escrito e filmado. É à beira mar o caminho errante dos personagens de *A mulher do Ganges* (1975). É diante do mar que se impõe o silêncio do amor de *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), e é principalmente em *O Homem Atlântico* que o mar aparece e desaparece na alternância da imagem e da tela escura. Se o cinema de Duras também se faz na ausência da imagem, mesmo que a tela escura também seja imagem, olhar o mar é intercalar suas cenas com a tela escura, para que ele marque profundamente sua presença. O mar da perda, transborda, invade a tela e o olhar do espectador. É também fazendo apelo ao olhar, à percepção e aos sentidos do espectador, que o filme *O Homem Atlântico* se constrói. Através da montagem que incorre inclusive nas imagens escassas, das sobras do filme anterior. É assim que Duras trabalha seu cinema. Pelas sobras, pelos retalhos, reciclando, bricolando, recriando, para que a cena remanescente de outro filme possa se transformar em um novo filme. Pois é através do *found footage*, técnica que consiste em aproveitar cenas que sobram de filmes anteriores, que o filme é montado. Trata-se de um recurso utilizado em filmes de baixo orçamento, com

² Além do filme *L'Homme atlantique* (1981), Yann Andrea aparece em outros filmes, *Agatha et les lectures illimitées* (1981), em *Il Dialogo di Roma* (1982) e é evocado em várias narrativas, como *Yann Andrea Steiner* (1992)

pouco ou nenhum financiamento, e que esbarra na mesma inventividade do cinema experimental. Entretanto, a cineasta manipula a técnica a seu favor, sem prejuízo de sentido, o que acaba contribuindo para uma poética, a de reprise e recorrência. A repetição de temas, personagens, *motifs*, como observa Michelle Royer:

Esse processo de reciclagem permite à cineasta uma maneira de retrabalhar seus filmes para libertá-los do que Duras percebeu como convenções restritivas de representação do cinema e comercialidade. O processo de reescrita e revisão constante de temas, personagens, narrativas e da própria materialidade dos filmes permite a ela uma investigação e exploração mais profunda do *medium*.³

E as imagens que sobram, são as imagens do mar. O mar de Trouville. E o que Duras faz dessas sobras é alimentar seu filme mais radical e mais bonito: *L'Homme atlantique*. Não se sabe se o protagonista do filme é Yann Andrea, que aceita ser ator sendo seu próprio personagem, ou se é o mar, que irrompe solitariamente como imagem aos olhos do espectador. O que resta ao espectador, privado da linguagem de um cinema que se convencionou e que está habituado, é escutar. Escutar a voz *off* de Marguerite Duras, que reproduz o próprio texto, impecavelmente literário, entrecortada de lacunas e silêncios. À maneira de um texto de Mallarmé, em que espaços produzem sentido, o cinema de Marguerite Duras é flutuante, oscilante entre palavra e imagem, a representação não representa, sugere, e deixa ao espectador o espaço de interlocução, uma obra inacabada em que é preciso inferir sentidos. Se no sentido barthesiano, não há linguagem sem corpo, não há lacuna sem leitor, sem espectador, a obra durassiana faz apelo ao corpo do espectador (Barthes). *O Homem Atlântico* é um filme sensorial.

Eis o desafio lançado ao espectador: ele deve fixar seu olhar persistente por mais de 20 minutos diante de uma tela escura de cinema, onde o que prevalece é a voz *off* de Marguerite Duras. Uma voz que narra

³ "This process of recycling allows the film maker a way of reworking her films to free them from what Duras perceived as restrictive film conventions of representation and commerciality. The process of rewriting and constant revising of themes, characters, narratives and of the very materiality of films allows her a deeper investigation and exploration of the medium" (Royer, 2019, p.26).

durante 45 minutos, o tempo do filme. A sua experiência perceptiva consiste não só na escuta dessa voz, mas também em associá-la à ausência de representação sugerida pela tela escura. Ao fundo, o murmúrio incessante das ondas que se quebram. Assim, o tom quase imperativo da voz de Marguerite Duras parece querer direcionar não só o olhar do espectador, mas as sensações, os sentidos, como uma espécie de hipnose: Você verá o que vê. Mas você com certeza vai assistir. Você tentará olhar para sua própria cegueira e através disso terá que tentar olhar novamente. Até o fim.

Você me pergunta, Ver o quê? Eu digo, bem, eu digo o mar, sim, esta palavra, na sua frente, esses muros em frente ao mar, esses desaparecimentos sucessivos, esse cão, esse litoral, esta ave no vento do Atlântico. Escute, acredito também que se você não olhasse o que estava à sua frente, isso apareceria na tela. E que a tela se esvaziaria.⁴

A voz sugere, portanto, um cenário, uma *mise en scène*, (o mar, os muros, o litoral...); no entanto, a montagem que irá organizar estes elementos pertence à imaginação de cada espectador. Paradoxalmente, a imagem é a tela escura, que não deixa de ser uma imagem, ela se estende pelo tempo que se esvai. A voz, com suas pausas, lacunas silêncios, é a voz e a imagem do cinema de Marguerite Duras. Esta forma de representação torna-se um dispositivo com o qual Duras manipula um princípio fundamental do cinema, imagens em movimento. E a partir desse dispositivo, como se convidasse o espectador a montar seu próprio filme, uma vez que ela desmonta o cinema convencional, o que estamos acostumados a assistir no “sábado à noite”, termo que ela mesmo usava. A experiência sensorial do espectador consiste, assim, em desvelar o dispositivo, em associar e dissociar a imagem do som, do texto lido em voz off. A narração de Marguerite Duras dirige tanto o olhar do público quanto

⁴ « Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin. Vous me demandez : Regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique. Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait » (Duras, 1981, p. 9).

o do ator Yann Andrea: "Você também vai esquecer que é a câmera. Mas acima de tudo, você esquecerá que é você. Você. » (Duras, 1982, p. 10).

Ela pede a Yann Andrea que não incarne o seu próprio personagem. Que diante da câmera, diante do olhar do espectador, ele seja outro. Curiosamente, ele não parece representar, permanece sendo ele mesmo, como se a voz se dirigisse a ele. O que suscita no espectador, certa ambiguidade. Consequentemente, o texto lido em voz off por Marguerite Duras não cumpre as funções do roteiro tradicional; permanece literário.

Criando tal dispositivo, o espectador durassiano se torna o espectador emancipado, no sentido entendido Jacques Rancière: "É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal" (Rancière, 2008, p.106.) Nesse sentido, o espectador emancipado é aquele que vivencia a experiência sensorial questionando o olhar.

Para Duras, a imagem esmorece a imaginação do leitor enquanto o livro não a esgota e, pelo contrário, abre tantas possibilidades quantas forem as leituras. Como se a imaginação que o texto suscita seria limitada pela imagem. Ela explica em entrevista: "Em geral, acho que todas ou quase todas as imagens atrapalham o texto. Elas impedem que o texto seja ouvido. E o que eu quero é aquela coisa que deixa passar o texto.⁵

Confrontar texto e imagem é um pretexto para que o poético da linguagem literária não se perca, não escape, pois a imagem não copia o texto, ela recria, passando de um suporte a outro, de um meio a outro. O espectador à deriva, não tem onde se agarrar, ele também deve recriar, criar o filme através da própria imaginação. À deriva em pleno mar de Marguerite Duras.

⁵ En général, je trouve que toutes les images, ou presque, gênent le texte. Elles empêchent le texte d'être entendu. Et ce que je veux, c'est quelque chose qui laisse passer le texte. Tout mon problème, c'est ça. ». (Marguerite Duras/Jean-Luc Godard, 2017, p. 14)

Os lugares de Marguerite Duras: a casa, o mar

Em *L'Homme Atlantique*, o mar se torna um *motif*, imagem que se repete e que não está ali por acaso, tendo um sentido diegético fundamental. As imagens de plano geral desse mar que aparece e desaparece na tela, evoca a ausência do personagem sugerido de Yann Andrea. Tais procedimentos utilizados no filme evocam um outro gênero, o do cinema experimental, também realizado com baixo orçamento. Uma outra alternativa da cineasta para lidar com parcós recursos é fazer da própria casa um set de filmagem. Lugar de trabalho, atelier de criação, lugar de abrigo, a casa se torna cenário de vários filmes, e também o lugar onde a escritora mergulhava na criação literária. Na sua conversa com a documentarista Michelle Porte, resultando no livro *Les lieux de Marguerite Duras* (1977), ela diz: “o cinema que faço, eu o faço no mesmo lugar que meus livros. É o que eu chamo de lugar da paixão”.⁶ De fato, Duras parece não separar o lugar de criação do lugar dos afetos. É o que Michelle Royer, especialista do cinema durassiano, ressalta sobre a casa e a criação em Duras:

Duras precisava filmar em lugares que conhecia bem, como sua própria casa em Neauphle-le-Château [no filme] *Nathalie Granger*, no Hôtel des Roches em Trouville, onde tinha um apartamento, para os filmes *Agatha et les lectures illimitées* e *L'Homme Atlantique*. Ela também estava constantemente cercada de pessoas que ela conhecia bem: técnicos, fotógrafos, seu próprio fotógrafo Jean Mascolo, seu músico Carlos d'Alessio, seu cinegrafista Bruno Nuytten e seus atores preferidos: Bulle Ogier, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu e Yann Andrea, que também era seu amante. É como se Duras precisasse recriar o seu próprio ambiente familiar para fazer filmes, que, (...) também refratam sua própria conexão sensorial com o mundo. Isto desafia a definição da autobiografia: não é como contar e reconstruir a vida de alguém mas uma convergência de elementos retirados de sua vida. Os filmes de Duras não são autobiográficos no sentido convencional, mas estão impregnados de lugares e pessoas de sua vida, e esses dispositivos familiares eram essenciais para sua criatividade.⁷

⁶ “... le cinema que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion» (Duras, Porte, 1970, p. 94).

⁷ “Duras needed to film in places she knew well, such as her own house at Neauphle-le-Château in *Nathalie Granger*, in l'hôtel des Roches in Trouville, where she had an apartment, for the films *Agatha et les lectures illimitées* and *L'Homme atlantique*. She also oft en surrounded herself with people she knew well: technicians, photographers, her own

Como discorre Gilles Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, Duras é “uma grande cineasta da casa” (Deleuze, 2002, p. 305):

Os primeiros filmes de Marguerite Duras eram marcados por todas as potências da casa ou do conjunto parque-casa, medo, desejo, falar e calar, sair e voltar, criar um acontecimento e dissimulá-lo, etc. Marguerite Duras era uma grande cineasta da casa, tema tão importante no cinema, não apenas porque as mulheres “habitam” as casas, em todos os sentidos, mas porque as paixões “habitam” as mulheres. (Deleuze, 2002, p. 305).

Assim, Deleuze refere-se à casa não só como cenário, e que é o caso dos filmes *Détruire-dit-elle* (1969), *Nathalie Granger* (1974) e *Vera Baxter* (1980), citados pelo próprio filósofo, mas também como um espaço, lugar das paixões femininas. Ela se torna inclusive um lugar da linguagem, do ato de fala, pois o cinema de Duras combina imagem sonora e imagem visual. A casa se configura como um espaço de criação, não só da escrita, como também do cinema. Como aponta Laure Adler, biógrafa de Marguerite Duras, a casa de Neauphle-le-Château é “casa-refúgio, casa-escritura, casa-resistência” (Adler, 1998, p. 456). O filme *Le Camion*, (1977), com Gérard Depardieu, que aliás ocupou as dependências da casa, especialmente a sala onde os dois liam o roteiro do que “deveria ter sido um filme”. No entanto, esse espaço confinado precisa ser transgredido, como uma “fuga”, conforme aponta Deleuze: “Era preciso conseguir o inhabitável, (praia-mar ao invés de casa-parque)” justamente porque o inhabitável, o que tem caráter instável e etéreo, flutuante e à deriva constitui traço da obra durassiana. Deleuze vai ainda além quando observa um “caráter líquido que marca a imagem visual em Marguerite Duras”:

son photographer Jean Mascolo, her musician Carlos d'Alessio, her cameraman Bruno Nuytten, and her preferred actors: Bulle Ogier, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu and Yann Andrea, who was also her lover. It is as if Duras needed to recreate her own familiar environment to make films, which, as we will show, also refract her own sensorial connection to the world. This challenges the definition of autobiography: it is not the retelling and reconstruction of one's life but a conglomeration of elements taken from her life. Duras' films are not autobiographical in a conventional sense but are impregnated by places and people of her life, and those familiar devices were essential to her creativity” (Royer, 2019, p.34).

(...) é a umidade tropical indiana que vem do rio, mas também se espalha pela praia e pelo mar; é a umidade da Normandia, que já atraía o caminhão (*Le Camion*), da Beauce até o mar; e a sala abandonada de Agatha é menos uma casa que um lento navio fantasma dirigindo-se para a praia, enquanto se desenvolve o ato de fala (daí sairá *L'Homme Atlantique*, como continuação natural (Deleuze, 2002, p. 305).

A percepção líquida, como sugere Deleuze, provoca o olhar do espectador nas imagens marinhas, “do movimento específico da luz, a alternância da solar e da lunar, o sol que se põe na água, a percepção líquida”. (A imagem se encontra rumo a uma “calma potência fluvial e marítima que vale pelo eterno. Não somos entregues à terra, mas ao mar. As coisas apagam-se sob a maré, mas que se enterram na terra seca.” É assim que o filósofo interpreta o cinema durassiano, o cinema que mais sugere do que certifica, mais insinua do que afirma. Resta ao espectador, a percepção marinha, segundo ele, a mais “profunda que a das coisas”.

O olhar para o mar, o olhar para o cinema

Marguerite Duras quando se referia ao mar em suas entrevistas, exprimia o medo e o fascínio como algo imenso, impossível de ser dominado. Medo, mistério, imensidão, o mar também evoca o incomensurável e sugere (o perigo de) estar à deriva. O mar participa dos afetos da autora, assombrada pelo trauma contado em *Barragem contra o Pacífico*, mas também está à beira do ficcional, dialogando com o imaginário. Assim, o mar está no cerne de uma poética do olhar durassiano, temática que nutre sua obra ficcional. O mar é a obsessão da autora:

O mar é uma das imagens, um dos pesadelos mais frequentes na minha cabeça. Poucas pessoas, creio eu, que o conhecem como eu, que passou horas a observá-lo observe isso. O mar me fascina e me aterroriza. Eu tenho medo desde a infância pela ideia de ser levada pelas águas. Mas o verdadeiro mar é o Mar do Norte. E só Melville, em *Moby Dick*, transmite em palavras o terrível e ameaçadora potência (Della Torre, Duras, 2013, p. 98).⁸

⁸ « La mer est une des images, un des cauchemars les plus fréquents de ma tête. Peu de personnes, je crois, la connaissant comme moi, qui ai passé des heures à l'observer. La mer

Observar o mar em Duras torna-se um ato contemplativo, olhar mediado pela escrita, onde o mar é traduzido como fosse obra, um *métier* de pintura ou como um artista que domina bem suas técnicas fotográficas: observar sua luz, seu movimento, suas cores, e tudo que está à volta, céu, nuvens, horizonte, praia. Mas também o mar de Trouville não fica desprovido, na obra durassiana, da dimensão histórica e política como marco do desembarque dos aliados na Normandia ou como Duras o descreve em *O Verão de 80*, com crônicas atentas a tudo que ocorria nas férias, quando ela se dedicava aos textos para o jornal *Libération*.

No filme e texto *L'Homme Atlantique*, o mar e a câmara tornam-se *motifs* de um jogo de olhar que oscila entre o literário e o cinematográfico. Enquanto diretora do filme, Duras orienta o olhar de Andrea, ator do filme. Ao guiar o olhar do ator, tem-se a impressão de sermos também guiados, enquanto espectadores: a câmera se torna um dispositivo que mediará o próprio olhar da cineasta:

Você vai olhar a câmera como se olhasse o mar, como você olharia o mar pelas janelas, o cão e o pássaro trágico no vento e as areias sopradas pela ventania frente às ondas. [...] E então eu disse a ele para olhar, e então esquecer, e depois avançar, e aí esquecer ainda mais, e o pássaro ao vento, e o mar pelas janelas, pelas vidraças. Por um tempo ele não sabia, ele não sabia mais, ele não sabia mais caminhar, ele não sabia mais olhar. Então eu implorei para ele esquecer novamente e mais ainda, eu disse a ele que era possível, que ele conseguia. Ele conseguiu. Ele avançou. Olhou para o mar, para o cachorro perdido, para o pássaro ao vento, para as janelas, paredes. E então ele deixou o campo [fora de campo] do Atlântico. O filme está vazio. Ficou negro. E então eram sete horas da noite do dia 14 de junho de 1981. Eu disse a mim mesmo que gostei (Duras, 1982, p. 10).⁹

me fascine et me terrorise. Je suis épouvantée depuis l'enfance par l'idée d'être emportée par les eaux. Mais la vraie mer c'est la mer du Nord. Et seul Melville, dans Moby Dick, en rend par des mots, la terrible, menaçante Puissance ».

⁹ « Vous regarderez l'appareil comme vous regardiez la mer, comme vous regardiez la mer et les vitres et le chien et l'oiseau tragique dans le vent et les sables d'acier face aux vagues [...] Et puis je lui ai dit de regarder, et puis d'oublier, et puis d'avancer, et puis d'oublier encore davantage, et l'oiseau sous le vent, et la mer dans les vitres et les vitres dans les murs.

Pendant tout un moment il ne savait pas, il ne savait plus, il ne savait plus marcher, il ne savait plus regarder. Alors je l'ai supplié d'oublier encore et encore davantage, je lui ai dit que c'était possible, qu'il pouvait y arriver. Il y est arrivé. Il a avancé. Il a regardé la mer, le chien perdu, l'oiseau sous le vent, les vitres, les murs. Et puis il est sorti du champ atlantique.

As instruções dadas na direção da cena, para que Andrea saísse do quadro, é o que no cinema chamamos de *hors-champ*, ou extracampo, fora de campo. No entanto, ele não sai de cena, apenas do campo de visão. Como explica Jacques Aumont, esse espaço, mesmo sendo invisível aos olhos do espectador, prolonga o visível, pois o “fora de campo” está essencialmente vinculado ao campo, só existindo em função dele. Para Aumont, o fora de campo “poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc), que não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador por um meio qualquer” (Aumont, 1997, p. 24). O dispositivo sugerido pelo filme, da experiência sensorial proporcionada pela imagem, pela voz off, os ruídos do mar, confronta o olhar do espectador, deve inferir sentidos, apurar o ouvido e a visão e estar aberto às sensações, bem à maneira de um filme experimental. A cena descrita pela voz (“o cachorro perdido, o pássaro ao vento, janelas, paredes”) cuja representação está subjacente, é reconstituído pela imaginação do espectador. Esta percepção é certamente audiovisual, no sentido do que afirma Michel Chion. Ela demanda a convergência dos sentidos a fim de captar o filme em toda a sua dimensão. A narração do filme *L'Homme atlantique* é articulada com as imagens; ela não negligencia o enquadramento. A montagem do filme alterna a tela escura, com o close de Yann Andréa, os planos gerais do mar de Trouville. A imagem escura é uma estratégia da poética filmica, pois ao privar o público da representação, a tela escura encoraja-o a ouvir e assim, a reconstruir a história por si mesmo. Esse fora do campo, evoca um espaço complementar, ou seja, opera no nível cognitivo (semântico, simbólico) e sensorial do público. É como se o espectador estivesse nele incluído, participasse do espaço filmico, atuando nesse fora do campo. Esta é, obviamente, uma estratégia do filme para supervalorizar a escuta da voz off, do texto lido por Duras, da narrativa em que as imagens não conseguem dar conta de tal representação.

La pellicule s'est vidée. Elle est devenue noire. Et puis il a été sept heures du soir le 14 juin 1981. Je me suis dit avoir aimé » (Duras, 1982, p.10)

Tais estratégias utilizadas no filme durassiano, correspondem a uma poética em que autora parece priorizar o texto, dando à imagem menor importância na representação. De fato, se na literatura Durassiana o olhar supremo e onisciente do narrador não é privilegiado, o mesmo se aplica a seu cinema. O narrador não pode dominar e tudo saber, pois a literatura de Duras nos leva à deriva, e o mesmo se dá no mar atlântico onde navega o espectador. Pois, na perspectiva de Marguerite Duras, este olhar superior (ou externo) poderia limitar a imaginação do espectador. Em vez disso, na transição do literário para o filmico, Duras afirma usar a câmera como seu próprio "olhar projetado para fora", ou seja, como uma câmera que se contentaria em observar à distância em vez de usar as estratégias narrativas que normalmente servem para iludir o espectador, para lhe fornecer as chaves da trama: "O espectador não sabe ver, como também não sabe ler",¹⁰ diz Duras em Cannes, se referindo ao espectador do cinema convencional, como se buscasse um leitor e espectador modelo. Ver seria então entrever, nas lacunas, nos silêncios, nos espaços, numa frase inacabada, complementando a cena através da imaginação. Ver um filme como se lê um livro. É o texto que, para Duras, é "o portador ilimitado de imagens."¹¹ Ao favorecer a abertura de sentido, este procedimento convida o espectador a alcançar o sentido, a ultrapassar a representação, a ir além do que mostraria a imagem. Conseqüentemente, o que está fora da tela, ou seja, o *hors-champ*, como a voz off, se torna o espaço do imaginário: "tudo fora da tela é sempre imaginário", diz Jacques Aumont. No filme *L'Homme atlantique*, Duras transgride o próprio princípio do cinema: a imagem em movimento, sem nada mostrar, senão a imagem em tela escura. Apenas a força da voz off hipnotiza o leitor (espectador), deixando-o immobilizado inerte, fascinado, diante de um texto de tamanha beleza.

¹⁰ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/duras-je-crois-que-le-spectateur-ne-sait-pas-voir-comme-il-ne-sait-pas-lire-5030217>

¹¹ Confira os manifestos de Le Camion. (Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Gallimard, 1977).

E então, investir no texto, é tirar da imagem, para dar ao espectador o que ver, o que imaginar, levando o cinema ao limite estético. Assim é o texto, assim é o cinema transgressor de Marguerite Duras.

Referências

DURAS, Marguerite. *É tudo*. Trad. Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz/Fale UFMG, 2006.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*, Paris, Gallimard, 1977.

DURAS, Marguerite, CODARD, Jean-Luc. *Dialogues*, Fécamp, Post-Éditions, 2014.

DURAS, Marguerite. *L'Homme Atlantique*. Film du Losange, 1981, 45 min.

DURAS, Marguerite, *L'Homme Atlantique*. Paris : Minuit, 1982.

ROYER, Michelle. *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh: Edinburgh University Press; 2019.

AUMONT, Jacques, *Estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1997.

Della TORRE, Leopoldina Pallotta, DURAS, Marguerite. *La passion Suspendue*. Paris : Seuil, 2013.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008.

Recebido em: 15 de junho de 2024

Aceito em: 31 de julho de 2024