

IMAGEM IDEAL; IMAGEM-SINTHOMA: O MAR NO CINEMA DE MARGUERITE DURAS

DANIELLE CURI

IMAGEM IDEAL; IMAGEM-SINTHOMA: O MAR NO CINEMA DE MARGUERITE DURAS

IDEAL IMAGE, SINTHOME-IMAGE: THE SEA IN MARGUERITE DURAS' CINEMA

DANIELLE CURI¹

daniellecuri@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0004-7047-8437>

Resumo

Sabemos que Marguerite Duras promove a rarefação do visível em seu cinema. Contudo, como afirma Borgomano (2009), o dar a ver nos filmes da escritora-cineasta ocorre exatamente através da escassez da imagem, ou ainda, como nos lembra Foucault, através da “arte da pobreza” (Foucault; Cixous, 2009, p. 357), como uma forma também de privilegiar a palavra, isto é, o texto. A partir da seleção de dois filmes do chamado Ciclo Atlântico: *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a) e *O Homem Atlântico* (Duras, 1981b), nos guiaremos pela imagem – mar liso, areia amarelada, praia vazia, enquadrada por um olhar que vê a partir da janela de sua casa-hotel em Trouville – para pensarmos a fabricação de uma imagem-sinthoma no cinema da escritora. Com Duras, alguma coisa de indelével aí se produz. Uma imagem ideal por onde a força de seu texto irá desaguar.

Palavras-chave: Mar. Imagem. Sinthoma. Cinema. Marguerite Duras.

Abstract

*As we know, Marguerite Duras promotes the rarefaction of the visible in her cinema. However, as Borgomano states (2009), what is seen in the writer-filmmaker's films occurs precisely through the scarcity of the image, or even, as Foucault reminds us, through the “art of poverty” (Foucault; Cixous, 2009, p. 375), as well as a way of privileging the word, that is, the text. From the selection of two films from the so-called Atlantic Cycle: *Agatha and the unlimited readings* (Duras, 1981a) and *The Atlantic Man* (Duras, 1981b), we will be guided by the image – smooth sea, yellowish sand, empty beach, framed by a look that sees from the window of her house-hotel in Trouville – to think about the fabrication of a sinthome-image in the cinema of the writer. With Duras, something*

¹ Psicanalista. Doutora em Estudos Psicanalíticos pela UFMG. Docente do Curso de Saúde Mental do IEC/PUC Minas. Conselheira Editorial da Revista *Círculo de Giz*.

indelible is produced there. An ideal image where the strength of her text will flow.

Keywords: Sea. Image. Sinthome. Cinema. Marguerite Duras.

Imagem Ideal: o mar de Trouville

E olhar a areia é olhar o todo, um todo. Era em Trouville que eu olhava o mar até o nada.

Marguerite Duras

“O que realmente poderia ser projetado no cinema, senão alguma coisa pertencente à ordem dos afetos e das afecções?” (Codato, 2013, p. 11). Se um filme é, afinal, uma composição de elementos sensíveis (sonoros e visuais) que convocam o olhar e o desejo do espectador, fabricar uma imagem no cinema, segundo defende Marie-José Mondzain (2015a), significa construir um espaço de indeterminação, emoldurado por um tempo também furtivo, no qual todos os procedimentos, sejam eles expressivos ou de processos (enquadramento, montagem, projeção, etc.), colocam em ação uma força que permite uma radical transformação do sujeito através da experiência da imagem, entendida, nesse sentido, como um lugar de crise: “a imagem [...] é sempre um objeto de crise. Ela é a crise do objeto” (Mondzain, 2015a, p. 9).

Ou ainda, “como dar carne ao que, mais além da imagem, é invisível, como tornar visível um “movimento da alma” ou as “formas” da subjetividade?” (Laurent, 2016, p. 167, grifos do autor)², o que, segundo o psicanalista Eric Laurent, significaria traduzir para os olhos o movimento mais íntimo do ser ou, a partir da imagem, desprender-se da significação a atingir.

A pergunta que se segue a essa breve introdução: afinal, por que Marguerite Duras enveredou pelos (des)caminhos da sétima arte? Realizando uma intensa produção cinematográfica composta por dezenove filmes, incluídos aí curtas, médias e longas-metragens, no período que abrange os anos de 1966 a 1984, a própria escritora-cineasta se propôs a respondê-la: para ocupar seu tempo, para passar o inverno, porque insatisfeita com o cinema que estava sendo feito, para assassinar o cinema – *Détruire, dit-elle* – por não gostar das adaptações de seus livros

² Eric Laurent faz aqui uma referência a Maurice Merleau-Ponty no livro “O visível e o invisível” (2019).

para o cinema, por estar se sentindo esgotada com a sobrecarga de trabalho e querer dar uma pausa na atividade da escrita de romances, por sentir perigosa a solidão da escrita... E acrescenta: “Gosto apenas do meu cinema. Não fosse assim eu não o faria”³ (Duras, 1980, p. 25).⁴

De acordo com Stella Senra (2009), no plano da imagem, Duras procurará promover em seu cinema uma rarefação do visível, uma ausência da figuração, de forma a impedir o imaginário de “se apropriar” da imagem, como acontece de hábito no cinema. Com efeito, há nos seus filmes um esvaziamento do espaço, “um deslastreamento dos objetos”, mas, principalmente, “um assentimento à imagem pura, isto é, desobrigada da representação do mundo” (Senra, 2009, p. 15). Ainda de acordo com a pesquisadora, ao exercitar até as últimas consequências essa potencialidade da imagem, Duras acaba por estender o assassinato do texto também ao cinema, à imagem cinematográfica, que ela buscará, também, reduzir.

É assim que ela acabará reconhecendo a necessidade de criar uma “*imagem passe-partout*”⁵, passível de ser superposta indefinidamente a qualquer tipo de texto, uma “imagem sem sentido”, “nem bela nem feia”, que só adquiriria sentido a partir do texto que passasse sobre ela – uma imagem “neutra”. A essa imagem neutra se somaria uma voz de leitura (Senra, 2009, p. 23, grifos da autora).

Ressaltamos das colocações de Senra as seguintes pontuações: imagem pura; imagem *passe-partout*; imagem neutra, e acrescentamos a seguinte observação: “[...] destacada, subtraída ao conjunto. [...] justamente a sua autora” (Duras, 2012, p. 13). Estamos nos referindo à imagem marítima ou paisagem-cenário dos filmes do Ciclo Atlântico – o

³ As traduções das citações são da autora do texto.

⁴ “J’aime juste mon cinéma. Si ce n’était pas comme ça, je ne le ferais pas”.

⁵ *Passe-partout* pode ser traduzido do francês para o português como chave mestra, entre outras coisas. Mas gostaríamos de salientar que *passe-partout* (ou *paspartur/paspatur*) é também o nome dado a uma das peças mais importante na conservação das imagens (dos impressos) no momento de emoldurar um quadro. O papel cartão, como também é conhecido em português, garante um espaço entre a obra e o vidro, evitando que aquela possa aderir/colar neste e, por consequência, estragar. Além disso, também é função do *paspartur* realizar a harmonia entre a obra, a moldura e o ambiente, garantindo maior durabilidade das imagens, além de criar sensações de profundidade, modificando o impacto visual.

mar liso, a areia amarelada, a praia vazia, enquadrados pelo olhar que vê a partir da janela da casa-hotel de Trouville. No belíssimo *Agatha e as leituras ilimitadas* (Duras, 1981a), Duras nos dá a ver exatamente essa imagem em praticamente todo o filme, acompanhada por valsas de Johannes Brahms tocadas ao piano por Roberto Brando.

Ademais, o corpo da atriz Bulle Ogier, quando mostrado, dá-se em uma espécie de mimetismo em relação aos móveis do hall do hotel ou à areia da praia. Sua ausência de representação, de expressão, de fala, de voz, somada ao seu movimento lento, calmo como o mar, as suas lembranças e as cores em tom pastel de sua roupa, tornam-se uma paisagem, ou melhor, uma imagem vista exatamente através da sua ausência. Um corpo-paisagem-imagem, se assim podemos definir.

No filme, o mar está presente, onipresente, e emoldurado pelas janelas e portas da casa-hotel de Duras em Les Roches Noires. Trouville-sur-Mer. Trouville Casa-Hotel. *Trouville*: cidade buraco, cidade furo. Orifício. O retorno da imagem



engolida? Pelas águas. Pela loucura. *La Mer*: o mar. *La Mère*: a mãe. Ambos no feminino. Incomparáveis. Incontornáveis. Pois, com Duras, “[...] a imagem é engolida para retornar, nunca se sabe onde” (Duras; Porte, 2012, p. 72).⁶

Uma maneira de enquadrar/destacar/registrar/subtrair do conjunto a imagem ideal? Imagem pura, pura imagem. Uma maneira de escrever o mar? *La Mer Écrite* (Duras, 1996). Na história de Agatha, um homem e uma mulher, irmãos, lembram os momentos de seu amor incestuoso antes de se separarem. No diálogo, “vemos construir-se o filme de um passado irrecuperável, que se faz presente pela palavra” (Ayer, 2009, p. 72), através

Figura 1: Agatha e as leituras ilimitadas (Duras, 1981a)

Fonte: IMDb, n.d., online.



⁶ “[...] l’image s’engloutit pour revenir, on ne sait jamais où”.

da voz da própria Duras e de Yann Andréa, que também incorpora, pela primeira vez, o elenco do filme de sua companheira à época da filmagem.

Agatha é seu nome: o nome da irmã, como também o nome do vilarejo onde a história se passa, bem como o nome da obra (peça teatral, filme e livro). E suas leituras são ilimitadas. Assim como o mar. É necessário escrever, filmar, acrescentar a sua voz a essa história/acontecimento sem fim, que não cessa de não se escrever, como no movimento de ir e vir do mar. Como no movimento do aparecimento e desaparecimento dos corpos dos atores na tela. Como no jogo de espelhos que Duras também lançará mão nesse filme. Desta vez, posicionados um diante do outro, a imagem, quando refletida, será reproduzida ao infinito e de forma ilimitada. Como Agatha. Desse modo, “o passado não é passado. É feito de imagens – o tempo são paisagens – que se destacam do resto” (Silva, 2017, p. 55).

Segundo Duras (2021a), *Agatha* é o primeiro filme que ela escreveu sobre a felicidade. Logo na abertura, a página inicial do livro “Agatha” (Duras, 1981) aparece em close, com seu escrito, seguida pela imagem de portas fechadas



com o mar ao fundo para, então, vermos e ouvirmos, totalmente vazios, o mar liso e a praia com sua areia amarelada, em todo o seu esplendor, em sua melhor atuação.



Figura 2: Agatha e as leituras ilimitadas (Duras, 1981a)

Fonte: IMDb, n.d., online.

É um salão em uma casa desabitada. Há um sofá. Poltronas. Uma janela deixa entrar a luz de inverno. Ouve-se o barulho do mar. A luz de inverno é nebulosa e sombria.

Não haverá nenhuma outra iluminação além dessa, haverá apenas essa luz de inverno.

Há um homem e uma mulher. Eles estão em silêncio. Pode-se supor que eles conversaram muito antes de o vermos. Eles são indiferentes à nossa presença diante deles. Eles estão de pé, encostados nas paredes, nos móveis, como que exaustos. Eles não se olham. No salão há duas bolsas de viagem e dois casacos, mas em lugares diferentes. Então eles chegaram aqui

separadamente. Eles têm trinta anos. Pode-se dizer que eles se parecem (Duras, 1981a, filme).⁷

Ainda no filme, a voz em *off* de Duras dirá pausada e lentamente, como se acompanhando o movimento do mar, com intervalos e silêncios: “O mar parece estar dormindo. Não há vento. Não há ninguém. A praia está tranquila como no inverno” (Duras, 1981a, filme).⁸

Em seguida, e no mesmo ano de *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981a), Duras fará *O Homem Atlântico* (1981b). Considerada uma das obras mais radicais da cineasta em sua desconstrução do cinema, em seu assassinato do cinema, cerca de dois terços do filme se passam com a tela negra, entrecortada por planos de imagens do mar e algumas poucas tomadas do corpo de um homem sentado em uma poltrona ou, sobretudo, diante de uma grande janela, a avistar o mar. Assim como o seu antecessor, o filme foi gravado na casa da autora na Normandia, em Trouville, diante do mar, e intercala a tela negra com a voz da própria Duras orientando Yann Andréa – o único “ator” que aparece nessa história de amor e separação –, como que em um roteiro muito preciso, os gestos que deve cumprir (Oliveira, 2022).

Como esclarece Borgomano (2009), o filme é por inteiro uma espécie de lamento sobre a ausência de um homem que partiu. E é essa ausência que foi filmada pela cineasta: uma imagem negra, ou, citando Duras, “a imagem ideal” (1980, p. 49).⁹ Iniciado com a tela negra e o barulho do mar, novamente a voz de Duras é ouvida lenta e pausadamente. Ela dirá:

⁷ “C’est un salon dans une maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteuils. Une fenêtre laisse passer la lumière d’hiver. On entend le bruit de la mer. La lumière d’hiver est brumeuse et sombre.

Il n’y aura aucun autre éclairage que celui-là, il n’y aura que cette lumière d’hiver.

Il y a là un homme et une femme. Ils se taisent. On peut supposer qu’ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions. Ils sont très étrangers au fait de notre présence devant eux. Ils sont debout, adossés aux murs, aux meubles, comme épuisés. Ils ne se regardent pas. Dans le salon il y a deux sacs de voyage et deux manteaux mais à des endroits différents. Ils sont donc venus là séparément. Ils ont trente ans. On dirait qu’ils se ressemblent”.

⁸ “La mer est comme endormie. Il n’y a aucun vent. Il n’y a personne. La plage est lisse comme en hiver”.

⁹ “l’image idéale”.

[...]
 Você esquecerá.
 Você esquecerá.
 Que é você, você esquecerá.
 Eu acredito que isso é possível de se alcançar.
 [...]

Você olhará para o que você vê.
 Mas você olhará absolutamente.
 Você tentará olhar até a extinção do seu olhar, até a sua própria cegueira e através dela você deverá tentar olhar novamente. Até o fim.
 Você me pergunta: olhar o quê?
 Eu digo, bem, eu digo, o mar, sim, esta palavra, diante de você, estas paredes diante do mar, esses desaparecimentos sucessivos, [...].
 Escute. Eu também acredito que se você não olhar para isso que se apresenta a você, isso seria visto na tela. E a tela ficaria vazia.
 O que você estará vendo, [...] você nunca terá visto, nunca olhado.
 Você pensará que isso que vai acontecer não é uma repetição, que isso é inaugural como é por si só sua própria vida a cada segundo de seu desenrolar.
 [...]
 Eu queria te dizer: o cinema acredita que pode registrar o que você está fazendo neste momento. Mas você, [...] você perceberá que o cinema não pode (Duras, 1981a, filme).¹⁰

O texto inteiro do filme é de uma beleza sem fim, como o mar. E também na tela, há as contradições/oposições próprias de Marguerite Duras: claro e escuro; esquecer e não esquecer; possibilidade e impossibilidade; chegada e partida; presença e ausência; vivo e morto. Sobre o filme, a escritora dirá (2021b) que foi realizado com planos de imagens não utilizados em *Agatha*. Uma espécie de bricolagem, recolagem, invenção com os restos? Ou ainda, uma maneira de tentar escrevê-los, estes restos? Ademais, a cineasta declara que um acontecimento considerável sobreveio com o filme:

¹⁰ “[...] Vous oublierez. Vous oublierez. Que c’est vous, vous l’oublierez. Je crois qu’il est possible d’y arriver. [...] Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder 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, [...] 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. Ce que vous serez en train de voir là, [...] vous ne l’aurez jamais vu, jamais regardé. Vous penserez que ceci qui va se passer n’est pas une répétition, que ceci est inaugural comme l’est d’elle-même votre propre vie à chaque seconde de son déroulement. [...] Je voulais vous dire : le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas”.

Eu não tinha sobras suficientes d'Agatha para o preencher de imagens. E eu não queria o preencher de imagens filmadas para isso, para ele, para ele estar cheio de imagens. Eu queria o manter tal qual, insuficiente, no interior do hall, quer dizer, no interior do amor, não fazer nada de propósito para ele dar o conforto da representação. Então, eu empreguei o negro, demais. O negro, eu o quis como tal porque eu sabia desde o início que eu não tinha imagens suficientes para cobrir o filme *O Homem Atlântico*. E descobrindo isso, essa insuficiência, eu descobri o pleno emprego do texto que eu tinha escrito para esse filme. [...] Ao final de dez minutos de negro, estava feito, ele tinha se tornado uma imagem a se colocar com o texto. [...] Ele [o negro] desfila inteiro como um rio. Não se trata de uma matéria parada, mas de uma matéria em movimento, entre todas identificáveis porque mais estreitamente ligada ao som, à fala, uma vez que nenhuma imagem corrompe a plenitude do lugar entre negro e som, e sobretudo entre negro e fala, entre negro e vida, negro e morte. O negro pode se arranhar, se danificar, como a imagem. E o que ele tem, que a imagem não tem, é que ele pode refletir as sombras que passam diante dele, como a água, o vidro. O que se vê por vezes sobreviver sobre o negro são seus clarões, [...] e suas formas não identificáveis, puramente oculares, surgidas da imensidão do repouso dos olhos pelo negro, ou bem o contrário, do medo que deve chegar a alguns quando lhes é proposto olhar sem lhes propor o objeto a ver. Tudo isso, a cor não pode captar. Os cursos da água, seus laços, os oceanos, têm a potência das imagens negras. Como elas, eles seguem (Duras, 2021b, p. 403-405).¹¹

Na passagem acima, Duras equivale a potência das imagens negras aos cursos e laços da água. Dos oceanos. Ambos seguem, escorrem, escorregam (da visibilidade?, da completude?, do todo?, da inscrição?). O negro, assim como a imagem, pode ser eliminado. Mas pode também

¹¹ “Je n’avais pas assez de chutes d’Agatha pour le remplir d’images. Et je ne voulais pas le remplir d’images tournées pour ça, pour lui, pour lui donner son plein d’images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l’intérieur du hall, c’est-à-dire à l’intérieur de l’amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. Alors j’ai employé du noir, beaucoup. Ce noir, je l’ai voulu comme tel parce que je savais depuis le début que je n’avais pas assez d’images pour recouvrir le film *L’Homme atlantique*. Et en découvrant cela, cette insuffisance-là, j’ai découvert le plein emploi du texte que j’avais écrit pour ce film. [...] Au bout de dix minutes de noir, c’était fait, il était devenu inconcevable de trouver une image à mettre avec le texte. [...] Il défile tout entier comme un fleuve. Il ne s’agit pas d’une matière arrêtée, mais d’une matière en mouvement, entre toutes identifiable parce que plus étroitement liée au son, à la parole, du moment qu’aucune image ne corrompt la plénitude du lien entre noir et son, et surtout entre noir et parole, entre noir et vie, noir et mort. Le noir peut se rayer, s’abîmer, comme l’image. Et ce qui il a, que l’image n’a pas, c’est qu’il peut refléter les ombres qui passent devant lui, comme l’eau, la vitre. Ce qu’on voit parfois survenir sur le noir ce sont des lueurs, [...] et des forms non identifiables, purement oculaires, surgies de l’immensité du repos des yeux par le noir, ou bien au contraire, de l’épouvant qui devrait venir à certains quand on leur propose de regarder sans leur proposer d’objet à voir. Tout cela, la couler ne peut pas le capter. Les cours d’eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont”.

refletir. Ou, ao repousarmos os olhos no negro, a proposta da cineasta é a de olharmos sem termos o objeto a ver. Duras retira da imagem a imagem, sua representação, e o que resta é o irrepresentável, o que excede a própria imagem, pois sabemos que resta o mar: “sem forma, simplesmente incomparável” (Duras, 2012, p. 35).

Quase dez anos antes, o mar de Trouville já havia feito sua estreia no cinema de Marguerite Duras. Na ocasião, quatro personagens nomeados “os loucos” deambulam pela areia amarelada da praia vazia e vozes em *off* compõem o cenário-paisagem-imagem do filme. Segundo a cineasta,



Figura 3: O homem atlântico (Duras, 1981b)

Fonte: Oliveira, 2015, online.

A Mulher do Ganges é um filme que contou muito para mim, de uma maneira enorme. Talvez mais do que os outros, talvez ainda mais do que *Índia Song*, porque eu creio que *Índia Song* estava em *A Mulher do Ganges*, para ser encontrado. Quer dizer, estava em *A Mulher do Ganges*, mas era preciso desareá-lo, exatamente, retirá-lo da areia. Mas estava lá. Enquanto que *A Mulher do Ganges*, eu acredito que não havia nada anteriormente, em mim, entende (Duras; Porte, 2012, p. 90).¹²

E ainda:

É também como se tudo estivesse escrito, como se *A Mulher do Ganges* fosse um texto, mas que era preciso descriptografar. Enquanto eles caminham à beira do mar, está escrito, está escrito, mas eu, eu compreendi apenas uma parte, entende, quando eu escrevi verdadeiramente *A Mulher do Ganges* e *O amor*. Enquanto que, no filme, está totalmente escrito, mesmo os momentos de deambulação silenciosa são momentos escritos, talvez não legíveis, mas escritos. Ao mesmo tempo que, na escrita, propriamente falando, apenas uma parte dessa escrita passa, como se não fosse possível escrever completamente senão ultrapassando, claro, a linguagem, ou a

¹² “*La Femme du Gange* est un film qui a compté pour moi de façon énorme. Peut-être encore plus que les autres, peut-être encore plus qu’*Índia Song*, parce que je crois qu’*Índia Song* était, dans *La Femme du Gange*, en puissance d’être trouvé. C’est-à-dire, c’était dans *La Femme du Gange*, mais il fallait le désensabler, justement, le sortir des sables. Mais c’était là. Tandis que *La Femme du Gange*, je crois qu’il n’y avait rien avant, enfin, en moi, vous voyez.

escrita propriamente dita. O mar está completamente escrito, para mim. É como páginas, entende, páginas cheias, vazias por estarem cheias, ilegíveis por estarem escritas, de estarem cheias de escrita. Em suma, sim, isso coloca a questão do cinema, da imagem. Se é sempre sobrecarregado pela escrita, pela linguagem, quando se traduz em escrita, não é, não é possível dar conta de tudo, de forma alguma. Enquanto que na imagem você escreve completamente, todo o espaço filmado está escrito, é cem vezes maior que o espaço do livro. Mas eu descobri isso apenas com *A Mulher do Ganges*, não com os outros filmes (Duras; Porte, 2012, p. 90-91).¹³

Com a autora, algo já estava lá, mas foi preciso desarear, retirar da areia. No fragmento acima, Duras traz a dimensão do escrito, do (i)legível, da linguagem, da (im)possibilidade, da imagem, e do todo. Na relação entre escrita, texto e linguagem, algo se faz necessário descriptografar. A tradução do texto não dá conta do todo. A linguagem não dá conta de tudo. Seria, então, a imagem, agora enquadrada, emoldurada, filmada a partir de sua casa-hotel em Trouville, imagem engolida que retorna, ideal, uma solução de Duras para a própria escrita? Para o impossível do todo na escrita? Para o que não cessa de não se escrever e que retorna? Algo aí se realiza, a realiza, como propõe Lacan (2003) a respeito de Lol V. Stein. Uma imagem-sinthoma? Seguimos nessa direção.

Imagem-Sinthoma ou Marguerite Duras de Trouville

A história. Ela começa. Ela começou antes da caminhada à beira-mar. O grito, o gesto, o movimento do mar, o movimento da luz. Mas agora se torna visível. É na areia que ela se funda, no mar.

Marguerite Duras

¹³ “C’est aussi comme si tout était écrit, comme si *La Femme du Gange* faisait un text, mais qu’il fallait décrypter. Tandis qu’ils marchent au bord de la mer, c’est écrit, c’est écrit, mais moi, je n’en ai pris qu’une part, voyez-vous, quand j’ai écrit vraiment *La Femme du Gange* ou *L’Amour*. Tandis que, dans le film, c’est totalement écrit, même les moments de déambulation silencieuse sont des moments écrits, peut-être pas lisibles, mais écrits. Alors que, dans l’écriture, à proprement parler, il n’y a qu’une partie de cet écrit -là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu’en dépassant, bien sûr, le langage, ou l’écriture proprement dite. La mer est complètement écrite pour moi. C’est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d’être pleines, illisibles à force d’être écrites, d’être pleines d’écriture. En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l’image. On est toujours débordé par l’écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n’est-ce pas ; ce n’est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l’image vous écrivez tout à fait, tout l’espace filmé est écrit, c’est au centuple l’espace du livre. Mais je n’ai découvert ça qu’avec *La Femme du Gange*, pas avec les autres films”.

Ao nos voltarmos para as elaborações iniciais de Lacan no campo da psicanálise, sabemos que um dos seus escritos fundamentais sobre a função da imagem, e do imaginário em psicanálise, está no seu texto sobre o estágio do espelho (1998), elaboração lacaniana que se deu também a partir da introdução freudiana acerca do tema do narcisismo (Freud, 1974). No texto, Lacan enfatiza a imagem corporal como capaz de um efeito formador uma vez que o reconhecimento primeiro da criança de sua “totalidade” e a antecipação imaginária de um corpo unificado, por meio de uma identificação primordial do sujeito com a imagem, possibilita a ela (criança) “ultrapassar” o momento pré-especular, momento este marcado pela vivência do corpo como fragmentado. Desta maneira, a imagem especular desempenha um papel fundamental para o ser falante.

Não desconsiderando o papel que a imagem especular desempenha para o ser falante, mas indo além (ou aquém) dela, Lacan irá, ao longo do seu ensino, desvencilhar o imaginário do simbólico e associá-lo cada vez mais ao real, seja pela via da angústia e articulado ao objeto a no início dos anos 1960, seja na década de 1970, ao afirmar que “o que faz aguentar-se a imagem, é um resto” (Lacan, 2008, p. 13).

Dez anos após o seminário sobre a angústia, a discussão sobre o corpo ganha peso novamente com a teorização acerca do gozo do corpo presente em *O seminário, livro 20. Mais, ainda* (Lacan, 2008). Gozo suplementar (e não complementar) em relação ao gozo fálico; ou, ainda, gozo da mulher, gozo Outro, o autor parte da elaboração norteadada pelo gozo edipiano, ou seja, articulado ao Outro e à castração, para uma concepção de gozo relacionado ao corpo vivo, uma vez que não mortificado pelo significante, mas orientado em direção ao real. E, nesse sentido, se “na experiência do espelho, a imagem especular se mostra insuficiente [...] e refratária à apreensão do gozo do corpo”, no final do ensino de Lacan, “essa maneira de conceber o imaginário como instância que se aguenta pelos restos do gozo do corpo” traz uma relação direta da imagem “como contígua ao real do gozo” (Santiago, 2019).

De acordo com Santiago (2019), essa “homogeneidade com o real se deduz da própria postulação de que a sustentação da imagem se faz por meio dos restos de gozo do corpo” (Santiago, 2019). Sendo assim, esse valor da imagem permite a Lacan fazer a passagem do registro do imaginário de seu lugar inicial de “dependência e falta de autonomia [...] depreciado e subjugado pelo simbólico” (Santiago, 2019) para um lugar que se encontra mais próximo ao real. Contudo, tal afirmação: “o que faz aguentar-se a imagem é um resto” (Lacan, 2008, p. 13), para nós a princípio solta na primeira lição do *Seminário 20*, intitulada “Do gozo”, bem como bastante enigmática, passou a ser lida de outro lugar quando articulada a outra citação do psicanalista, desta vez presente em *Le séminaire, livre 24. “L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre”* (Lacan, 1976-1977), a saber:

Então o que quer dizer conhecer (*connaître*)? Conhecer quer dizer saber lidar com (*savoir faire avec*) esse sintoma, saber desembaraçá-lo, saber manipulá-lo, saber – isso tem alguma coisa que corresponde ao que o homem faz com sua imagem – é imaginar a maneira pela qual a gente se vira com esse sintoma. Trata-se aqui, certamente, do narcisismo secundário, o narcisismo radical, o narcisismo que chamamos primário estando, nessa ocasião, excluído. Saber se virar (*savoir y faire*) com o seu sintoma está aí o fim da análise; é preciso reconhecer que é conciso. Isso não vai verdadeiramente (*sic*) longe! [...] Recorre-se, portanto, ao imaginário para se fazer uma ideia do Real. Escrevam, então, “se fazer” (*se faire*) “se fazer uma ideia”, eu disse, escrevam-no “esfera” (*sphère*), para saber o que o imaginário quer dizer. O que eu afiançei no meu nó borromeano do Imaginário, do Simbólico e do Real, conduziu-me a distinguir essas três esferas e, então, em seguida, a reatá-las (Lacan, 1976-1977, p. 6-7, grifos do autor).

Segundo Laurent (2016), temos aqui um narcisismo revisitado por Lacan uma vez que se trata não mais da imagem pela via da adoração, mas de sua manipulação, “permitindo apreender como o imaginário torna visível o que do corpo não o é, e a maneira como o sujeito se desembaraça e, com mais frequência, se embaraça passionalmente com sua imagem” (Laurent, 2016, p. 167). Esse outro valor dado à imagem permitirá a Lacan um aprofundamento na sua concepção inicial do registro do imaginário e, de acordo com Santiago (2019), vemos surgir, então, um novo imaginário quando se é confrontado com a insuficiência clínica da imagem especular.

Para adentrarmos na hipótese levantada neste artigo, ou seja, a da fabricação de uma imagem-sinthoma realizada por Duras no seu cinema, ou melhor dizendo, nos filmes do Ciclo Atlântico, lançaremos mão da ajuda de Eric Laurent com a leitura de seu texto “O impossível retrato do artista” (2016). Nele, como citado anteriormente, o psicanalista nos remete a Merleau-Ponty (2019) com a questão: “como dar carne ao que, mais além da imagem, é invisível, como tornar visível um ‘movimento da alma’ ou as ‘formas’ da subjetividade?” (Laurent, 2016, p. 167, grifos do autor), o que, segundo Laurent, significaria traduzir para os olhos o movimento mais íntimo do ser ou, a partir da imagem, desprender-se da significação a atingir.

Autorizando-se pela noção de “manipulação da imagem-sinthoma” (Lacan, 1976-1977, p. 6) a partir da leitura que fez da citação lacaniana mencionada acima, Laurent nos informa que tal manipulação da imagem nos introduz a um espaço não estruturado pelo Nome-do-Pai e pela experiência do espelho. “Aí também há um impacto de puro cálculo e que, igualmente, não para de ter um impacto sobre o corpo” (Laurent, 2016, p. 175), este último afetado pela experiência mais precisa do sujeito, ser falante.

Sabemos da importância do mar, dos oceanos, da água em toda a obra de Marguerite Duras. Já presente em sua vida desde a infância, nas águas da antiga Indochina, o tema marítimo percorre toda sua produção literária e cinematográfica e a autora nos convoca a olhar, junto a ela, essa imagem de dimensão ilimitada. Impossível não afirmar que o mar, bem como as águas em suas diferentes imensidões, afetou o real do corpo de Duras e, do corpo afetado, algo se produziu, insistiu, repetiu, retornou, não cessou e se fez arte. Da inscrição no corpo, sobre o corpo, *encore*, o impossível: da significação, da apreensão, da escritura, da visão. A própria Duras já havia afirmado tais impossibilidades. O impossível de ver em *Hiroshima meu amor* (2022); o impossível de escrever em *Escrever* (2021c); o impossível do mar em *Uma barragem contra o Pacífico* (2003): “Ele [o mar] caminha com o tempo, como se fosse possível” (Duras, 1996 apud Bosi, 2022).

Nessa última obra, o mar pegou tudo, rompeu, guardou também (Duras, 1996). Fez memória apagada da lembrança. Foi preciso descriptografar, desarear o espaço, para algo aí se escrever. Para algo aí se tornar imagem. Pois, foi em Trouville que Duras declarou que contemplou o mar até o nada. Trouville: “uma solidão da minha vida inteira” (Duras, 2021c, p. 28). Nesse sentido, o mar liso, a areia amarelada, a praia vazia, emoldurados por um olhar que enquadra como um *paspatur* o dentro-fora da casa-furo, embalada pela voz da própria Duras, mimetizada com os corpos dos atores que não encenam, não representam, pois há aí mais uma impossibilidade, se faz uma imagem-sinthoma?

Subtraída ao conjunto, sua potência é viva, um acontecimento de/no corpo. Corpo que faz paisagem, paisagem que faz imagem, imagem que faz sinthoma. Afinal, se para Duras a memória está nos lugares, o corpo não deixa de ser ele também o lugar de que se “teve a experiência mais precisa” (Laurent, 2016, p. 170), na medida mesmo em que temos um corpo (Lacan, 2007). Marguerite Duras de Trouville. Entre a proveniência e a destinação (Mondzain, 2015b), a criadora da obra, da história, do livro, do filme, da imagem, enfim, “justamente a sua autora” (Duras, 2012). Seu ser bruto, opacidade que resiste a toda significação, conduzindo o olhar – de Duras, de suas personagens, do espectador – ao que a imagem não dá a ver. Distanciamento do visível, libertação do imaginário (aqui no sentido lacaniano do termo), retorno ao real. Imagem indelével.

Ademais, escrever sobre o fascínio da imagem (Blanchot, 2011) até fazer da imagem o lugar da própria escrita. A coisa tornada imagem, “[...] esse perímetro de antes dos livros” (Duras; Porte, 1977, p. 90).¹⁴ Ou ainda, “[...] a escassez do filme da imagem, seu lado desértico e mínimo”

Figura 4: Marguerite Duras em sua casa-hotel de Trouville

Fonte: IMDb, n.d., online.



¹⁴ “[...] ce périmètre d’avant les livres”.

(Duras, 1980, p. 95).¹⁵ Imagem mais além de toda imagem, concebida contra a imagem. Imagem pura. Imagem nua. Imagem crua. Iminente. As janelas como molduras, tipos de suportes fixos. As barragens contra o Pacífico. Imagem manipulada. Imagem desembaraçada. Imagem *savoir-faire*. Imagem-sinthoma. O mar.

[Ela] – Em primeiro lugar eu não havia previsto que isso tudo pudesse acontecer...

Eu falava, mas sem jamais considerar realmente a evidência de uma data, de uma palavra nomeando a cidade estrangeira da qual você estaria ausente.

E então uma vez me ocorreu que eu poderia fazê-lo...

dizer esse nome, essa palavra, que, por mais distante que estivesse essa data, esse destino, eu poderia, no entanto, considerar isso...

percebê-lo separadamente da minha morte (Duras, 1981a, filme).¹⁶

Referências

AYER, Maurício. Filmografia comentada. In: AYER, Maurício (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009, p. 37-76.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGOMANO, Madeleine. As vozes do invisível. In: AYER, Maurício (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009, p. 26-35.

BOSI, Isabela. *Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema*. Curso online: A Capivara Artes Literárias e Relicário Editora, 2022. <https://www.acapivaracultural.com.br/events/marguerite-duras-entre-a-literatura-e-o-cinema>. Acesso em 18 de março de 2022.

CODATO, Henrique. *Modulações do duplo: a crise do desejo no cinema contemporâneo*. (Tese de Doutorado). Universidade

¹⁵ “[...] la maigreur du film de l’image, son côté désertique et minimal”.

¹⁶ “Tout d’abord je ne l’avais pas prévue du tout comme pouvant avoir lieu... j’en parlais mais sans jamais l’envisager vraiment dans l’abominable évidence d’une date, d’un mot disant la ville étrangère de laquelle vous seriez absent... Et puis une fois il m’est apparu que je pouvais le faire... dire ce nom, ce mot, que, si lointain que soit cette date, cette destination, je pouvais néanmoins l’envisager... l’apercevoir séparément de ma mort”.

Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2013.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-99FKEV>.
Acesso em 29 de outubro de 2022.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima, Meu Amor*. Trad. Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

DURAS, Marguerite. Agatha et les lectures illimités. In: BOVIER, François; MARGEL, Serge (orgs.). *Le cinéma que je fais: Écrits et entretiens*. Paris: POL, 2021a, p. 393-397.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021c.

DURAS, Marguerite. L'Homme Atlantique. In: BOVIER, François; MARGEL Serge. (orgs.). *Le cinéma que je fais: Écrits et entretiens*. Paris: P.O.L, 2021b, p. 399-421.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DURAS, Marguerite. *Uma Barragem contra o Pacífico* (trad. Eloísa Araújo Ribeiro). São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. *La Mer écrite*. Paris: Marval. 1996.

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

DURAS, Marguerite. *Agatha*. Paris: Minuit, 1981.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312/313, junho, 1980.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 2012.

FOUCAULT, Michel; CIXOUS, Hélène. Sobre Marguerite Duras. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Michel Foucault: Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 356-365.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. Trad. Jayme Salomão. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. 14.

IMDb. (n.d.). Agatha et les lectures illimitées.
https://m.imdb.com/title/tt0205726/?ref_=tt_mv. Acesso em 22 de dezembro de 2023.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: O sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. Trad. Vera Ribeiro. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. P. 198-205.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica. Trad. Vera Ribeiro. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 96-103.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 24. L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Edição Heresia, inédito, para circulação interna, 1976-1977.

LAURENT, Eric. O impossível retrato do artista. In: *O avesso da biopolítica. Uma escrita para o gozo*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016, p. 167-175.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre a proveniência e a destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015b, p. 39-54.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver, fazer ver*. Trad. Luís Lima. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2015a.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. O Silêncio de Marguerite Duras. *Cinema Europeu por Roberto Acioli de Oliveira*, 2015.
<https://cinemaeuropeu.blogspot.com/2015/10/o-silencio-de-marguerite-duras.html>. Acesso em 13 de março de 2021.

OLIVEIRA, Luciene Guimarães. *Marguerite Duras: entre a literatura e o cinema*. Curso online A Capivara Artes Literárias e

Relicário Editora, 2022.

<https://www.acapivaracultural.com.br/events/marguerite-duras-entre-a-literatura-e-o-cinema>. Acesso em 18 de março de 2022.

SANTIAGO, Jésus. O novo imaginário é o corpo. In: *Derivas Analíticas. Revista Digital e Cultura da Escola Brasileira de Psicanálise*, vol. 11, 2019.

<https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/revista-11>. Acesso em 25 de junho de 2021.

SILVA, Sara Síntique Cândido. *Amar: partir – corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil, 2017. Disponível em:

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40177>. Acesso em 10 de outubro 2020.

SENRA, Stela. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: AYER, Maurício (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009, p. 6-23.

Filmografia

DURAS, Marguerite. (Diretora) & Berthemont (Produtor). *Agatha e as leituras ilimitadas*. França: I.N.A, Des Femmes Filment, 1981a.

DURAS, Marguerite. (Diretora) & Berthemont (Produtor). *O Homem Atlântico*. França: I.N.A, Des Femmes Filment, 1981b.

Recebido em: 25 de maio de 2024

Aceito em: 17 de junho de 2024